

Universidad Complutense de Madrid. Filología Inglesa II:
Trabajo de Investigación realizado por Martha Rincón Cano y
dirigido por la Dra. Estefanía Villalba Flórez.
Presentado en Junio de 2006.

**POSTMODERNISMO
Y REALISMO MÁGICO:
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
vs. SALMAN RUSHDIE.**

Midnight's Children como
reelaboración postmodernista de
Cien años de soledad.

INTRODUCCIÓN

La crítica contemporánea usa mayoritariamente tres parámetros para estudiar la obra de Gabriel García Márquez y Salman Rushdie: *realismo mágico* como etiqueta de estilo, *literatura postcolonial* como etiqueta de procedencia y, finalmente, *postmodernismo* y *literatura del Boom* como etiquetas temporales. La pertenencia de García Márquez a la literatura del *Boom* editorial sigue un criterio de fenómeno de ventas que, aunque interesante, me parece insuficiente para describir el estilo del autor. Por tanto, el presente trabajo de investigación se propone estudiar *Cien años de soledad* y *Midnight's Children* prestando atención a los otros tres criterios; realismo mágico, postmodernismo y perspectiva postcolonial. Se verá que por lo que respecta a ésta última tengo algunas discrepancias, ya que los estudios postcoloniales ponen el énfasis en la procedencia geográfica de los autores y en cómo su condición de ex-colonizados se refleja en su literatura. El problema es que sobre todo en el caso de América Latina, la crítica postcolonial presenta, en mi opinión, grandes deficiencias que se deben básicamente a que miden con el mismo rasero culturas muy diferentes. Resulta increíble que por el mero hecho de haber sido colonias en algún momento de su historia, países pertenecientes a tres continentes distintos (África, América y Asia) quieran estudiarse como si fueran un todo. Sin embargo, y a pesar de que como he dicho, en muchos puntos estoy en desacuerdo con las teorías postcoloniales, la crítica postcolonial es una de las corrientes que actualmente prestan mayor atención al estudio del realismo mágico y por este motivo he querido incluirla, aunque sea de forma muy breve.

METODOLOGÍA

El trabajo se ha dividido en tres capítulos; uno dedicado al modernismo y postmodernismo, que concluye con el análisis de los elementos que nos permiten afirmar que *Midnight's Children* puede verse como una reelaboración postmodernista de *Cien años de soledad*. Un segundo capítulo dedicado al estudio de *Padma*, personaje de *Midnight's Children* que cumple una función muy importante con respecto al postmodernismo y al realismo mágico. Por último, el tercer capítulo se dedica al análisis del realismo mágico en *Cien años de soledad* y *Midnight's Children*.

Con respecto al primer capítulo, uno de los mayores problemas que he encontrado a la hora de investigar la condición postmodernista, es que existe una disparidad de criterios en el mundo de las letras hispánicas y en el de las anglosajonas. Parece un hecho más o menos aceptado por todos que definir la postmodernidad no es tarea fácil, por lo que se suele echar mano muchas veces del concepto de modernismo para definir por comparación. Pues bien, en los ámbitos hispánico y anglosajón estos dos conceptos presentan diferencias. Por este motivo, me ha parecido conveniente presentar en primer lugar un breve resumen de esta problemática de clasificación, ya que afecta directamente el enfoque de estudio de las novelas que nos ocupan. Se verá que, en este respecto, se ha optado por estudiar las dos novelas bajo un mismo criterio: el de las letras inglesas.

En el capítulo dos se verá cómo el lector, elemento fundamental de la novela postmodernista, tiene un papel central en *Midnight's Children*. Se propondrá la siguiente tesis: *Padma* encarna la figura del lector dentro de la novela y condiciona la

forma en la que el autor hace uso de elementos como la ruptura de la narración lineal, o el componente fantástico.

Con relación al capítulo tres, explicaré mis discrepancias con la forma en la que la teoría postcolonial ha estudiado el realismo mágico y posteriormente propondré mi tesis: el realismo mágico surge por una parte de convenciones literarias que provienen de la tradición oral o del cuento infantil, y por otra tiene una raíz religiosa. Se verá de qué manera se usa la religión para facilitar la condición de *suspension of disbelief* en el lector.

Capítulo 1.

POSTMODERNISMO: *Midnight's Children* como reelaboración postmodernista de *Cien años de Soledad*

1.1. Por qué relacionamos *Midnight's Children* con *Cien años de soledad*

No parece necesario destacar la importancia que *Cien años de soledad* ha adquirido en la literatura mundial y su influencia en muchos escritores contemporáneos. Tenemos constancia de que Salman Rushdie conoce bastante a fondo la obra de Gabriel García Márquez, no sólo *Cien años de soledad*. Así lo demuestra su ensayo *Gabriel García Márquez*, de 1982. Si bien no hemos encontrado ninguna fuente que indique el propósito consciente de Rushdie de utilizar temas que aparecen en *Cien años de soledad*, veremos que las dos novelas tienen mucho en común, hasta el punto de que *Midnight's Children* podría leerse como una reelaboración de la novela de García Márquez. Más allá de nacionalidades o lenguas, pensamos, al igual que Salman Rushdie, que las relaciones literarias deben establecerse por afinidades imaginativas:

The magical realism of the Latin Americans influences Indian-language writers in India today. The rich, folk-tale quality of a novel like *Sandro of Chegem*, by the Muslim Russian Fazil Iskander, finds its parallels in the work -for instance- of the Nigerian, Amos Tutola, or even Cervantes. [...] **this seems to me to be a 'real' theory, bounded by frontiers which are neither political nor linguistic but imaginative.**

(Rushdie 1983 68-9 negrita mía)

Como se verá en el presente capítulo, entre las dos novelas que nos ocupan hay una clara afinidad imaginativa.

1.2. Si *Midnight's Children* es una reelaboración “postmodernista”, entonces *Cien años de soledad*, ¿no es postmodernista?

Esta es una de las primeras preguntas que parece necesario plantearse. Si, como se sostiene en el título del presente capítulo, la novela de Rushdie es una reelaboración postmodernista, entonces la novela de García Márquez que sirve como modelo debería ser otra cosa, es decir, algo no postmodernista para que pueda reelaborarse bajo un criterio de postmodernidad. Me pareció, por tanto, que el primer paso debía centrarse en investigar cómo ha catalogado la crítica *Cien años de soledad*. Es aquí donde aparecieron los problemas de clasificación que se introducían en el apartado de Metodología. Como es natural, la filología hispánica ha prestado más atención a la obra de García Márquez, mientras que la filología inglesa lo ha hecho con la de Rushdie. Esto hace que al leer estudios críticos sobre uno y otro autor nos encontremos con dos ámbitos académicos distintos. Lo sorprendente fue encontrarme con dos formas diferentes de entender tanto el concepto de modernidad como el de postmodernidad. El hecho de que ambos movimientos se aborden de manera distinta en uno y otro ámbito puede parecer difícil de creer y sin embargo la bibliografía consultada demuestra que es así. Esta cuestión es tan llamativa como relativamente poco conocida, como ejemplo de ello queremos citar un malentendido entre Octavio Paz y John Barth que se origina en esta diferencia:

Octavio Paz, in the Mexican literary organ “La Jornada Semanal” declared huffily that since I’ve got “el modernismo” all wrong (that spacial Hispanic distinction again), I can scarcely be trusted with “el postmodernismo”, which anyhow he was already writing about decades ago, under a different term, as I would have known were I not just one more gringo ethnocentric.

(Barth 56)

Parece que en el fondo la diferencia responde a que modernidad y postmodernidad pueden entenderse en base a dos criterios; el temporal y el estilístico. La conclusión a la que he llegado es que en el ámbito de las letras hispánicas se tiende a favorecer el criterio temporal y, en cambio, es el estilístico el que prima en las letras anglosajonas. Veamos de qué forma se describe el modernismo en un manual de literatura latinoamericana y en uno de literatura inglesa:

El modernismo, como el romanticismo y el realismo, es un término difícil de definir. El movimiento **no produjo ningún manifiesto** y un apresurado repaso a las antologías del modernismo revela la existencia de **estilos ampliamente divergentes**, que van desde el <<parnasianismo>> de ciertas fases de la obra de Rubén Darío, hasta el simbolismo o el romanticismo tardío de José Asunción Silva. Modernismo puede, pues, considerarse como una palabra cómoda que permite incluir dentro de un concepto más o menos unitario a **un buen número de poetas que escribieron desde poco después de 1888 hasta el segundo decenio del presente siglo.**

(Franco 133 negrita mía)

Como se puede observar, se habla de estilos divergentes y de la carencia de un manifiesto, documento que suele recoger las características de todo movimiento. Es por tanto el criterio temporal el que prima a la hora de decidir lo que es moderno y lo que no

lo es. Por otra parte, la filología hispánica ha tendido a prestar mayor atención a la poesía que a la novela en el período moderno latinoamericano, lo cual dificulta aún más el decidir si *Cien años de soledad* debe considerarse moderna o postmoderna. Al consultar diferentes manuales de literatura latinoamericana hemos podido observar que se usa principalmente la clasificación de *Boom* literario para referirse a las novelas del colombiano.

Bien, veamos ahora la definición de modernismo en la literatura inglesa:

En líneas generales se denomina Modernismo el movimiento artístico internacional que surgió a finales del siglo XIX y principios del XX, que buscaba romper con las convenciones artísticas y culturales decimonónicas de la que el Realismo era la más importante. Este movimiento en el campo literario hizo una redefinición de lo real [...] Técnicamente el modernismo fue experimental; por ejemplo, dentro del campo de la novela, ésta se convierte en una obra autoanalítica y poética en la que adquiere un lugar prominente la forma y la textura. [se presenta] la tecnología como destructiva, la comunicación entre seres humanos como inalcanzable; en ese mundo el individuo se encuentra solo e inmerso en una sociedad alienante y carente de creatividad.

(Villalba 188-9)

Se habla del momento en el que se dio el movimiento, pero se destacan sobre todo las características de la literatura modernista y, a diferencia de la tendencia en estudios latinoamericanos, se presta atención a la novela.

Obviamente, existen también estudios en torno a la novela latinoamericana. Concretamente con respecto a Gabriel García Márquez hemos encontrado una

definición que no se aleja demasiado de la descripción que se hace del modernismo en el manual de Villalba:

Podemos afirmar que la característica más sobresaliente de *la nueva novela* es la sublevación que representa contra la vieja tradición realista o lo que T.E. Lyon llama el paso desde lo mimético a lo simbólico [...] Entre los resultados del rechazo del realismo tradicional figuran: [...] La desaparición de la novela <<comprometida>> y la emergencia de la novela <<metafísica>>. En vez de mostrar la injusticia y desigualdad sociales con el propósito de criticarlas, la novela tiende, cada vez más, a explorar la condición humana y la angustia del hombre contemporáneo, en busca de nuevos valores. <<Toda buena novela –ha escrito García Márquez- es una adivinanza del mundo.>> La tendencia a subordinar la observación a la fantasía creadora y la mitificación de la realidad. [...] La tendencia a desconfiar del concepto del amor como soporte existencial, y de enfatizar, en cambio, la incomunicación y la soledad del individuo. Cabe hablar, pues, del intenso antiromanticismo de la nueva novela. La tendencia de quitar valor al concepto de la muerte en un mundo que es ya de por sí infernal. La rebelión contra toda forma de tabúes morales, sobre todo los relacionados con la religión y la sexualidad. [...] La tendencia a abandonar los escenarios realistas de la novela tradicional, reemplazándolos con espacios imaginarios.

(Shaw 218-24 cursiva mía)

Todas estas características de lo que Shaw llama *la nueva novela* –clasificación en la que entra *Cien años de soledad*- , bien podrían aplicarse a la novela modernista inglesa o norteamericana. Observemos que Shaw no usa el término *modernista* sino *nueva novela*, tal vez debido al criterio cronológico que mencionábamos anteriormente. Este criterio usado en los estudios latinoamericanos hace imposible considerar modernista una novela de los años '60. De cualquier manera, lo que nos parece obvio es que hay

una similitud –no en su totalidad, pero sí en gran parte- entre las características de la novela modernista anglonorteamericana y la *nueva novela* latinoamericana. ¿Sería entonces apropiado defender la idea de que *Cien años de soledad* es una novela de características modernistas? A la vista de estas descripciones no parecería descabellado. Tengamos en cuenta que, analizando la novela, ésta responde a muchas de las características del modernismo entendido en términos anglosajones. Veamos algunos ejemplos que respaldan esta idea. Entre las características del modernismo –siempre en términos anglosajones- encontramos:

1. **la soledad del individuo:** este aspecto podría considerarse el tema central de *Cien años de soledad*, donde todos los personajes viven la soledad de una u otra manera, de allí el título de la novela.
2. **incomunicación:** José Arcadio y su hijo, el coronel Aureliano Buendía, terminan amargados porque han intentado infructuosamente cambiar el mundo – el primero con su deseo de modernizar Macondo y el segundo con la guerra- y se comunican voluntariamente. José Arcadio encerrándose en su estudio para intentar descifrar los papeles de Melquíades, y el coronel Aureliano encerrándose en el taller para hacer y deshacer pescaditos de oro, lo que nos lleva a otra de las características del modernismo: la **alienación**.
3. **pesimismo existencial:** hay una visión pesimista que niega la capacidad del hombre para aprender de sus errores y cambiar. En Macondo nada cambia: “ ‘Ya esto me lo sé de memoria’, gritaba Úrsula. ‘Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio’ ” (169). Muchos críticos han señalado la conexión existente entre *Cien años de soledad* y elementos cristianos como el pecado original y la caída del hombre. Con respecto al pesimismo de la

novela, Shaw ha indicado que existe caída –en sentido bíblico- pero no redención:

A pesar del tono festivo de la novela, no es difícil percatarnos de que la vida de los Buendía está rodeada de soledad, violencia, frustración y sufrimiento, enmascarados, pero no del todo escondidos por las aventuras y las orgías sexuales. [...] Más irónico todavía: es precisamente cuando el último Aureliano y Amaranta Úrsula logran romper el círculo de la soledad y descubren el amor auténtico, cuando se cumple la maldición y todo se aniquila.

(114)

Soledad, alienación, pesimismo existencial; bien podríamos estar hablando de una novela modernista norteamericana como *Manhattan Transfer*. *Cien años de soledad* recuerda en muchos sentidos a novelas modernistas norteamericanas –quizás más que a las inglesas-, son muchos los críticos que han señalado la similitud entre Macondo y el Yoknapatawpha County de Faulkner. Pero a pesar de constatar que muchas características del modernismo, según se entiende en términos anglosajones, son aplicables a *Cien años de soledad*, parece temerario afirmar que se trate más de una obra modernista que postmodernista. Y es que, paradójicamente, dentro del mundo académico anglosajón es donde, al hablar de postmodernismo, suele citarse como obra ejemplar *Cien años de soledad*. Así, por ejemplo, tenemos la opinión de John Barth, que considera la novela de García Márquez una obra maestra del postmodernismo. Como dice Óscar López: Borges y García Márquez son “los escritores que más fascinan a los críticos europeos y norteamericanos cuando quieren explicar lo posmoderno” (121).

En efecto, Borges y García Márquez han sido considerados como fundadores del postmodernismo latinoamericano. Quizás, dentro del aparente caos clasificatorio,

encontramos en esta última frase la clave para definir la obra de Gabriel García Márquez correspondiente a la de la etapa de *Cien años de soledad*. Se trata de una **fundación** del postmodernismo en América Latina, insistiendo en el concepto de **inicio**. Este es el enfoque que queremos defender: *Cien años de soledad* se sitúa en los comienzos de la etapa postmodernista. A nuestro modo de ver, la novela tiene mucho de modernista, lo cual, por el momento en el que fue escrita, no resulta raro. Se ha dicho de Juan Rulfo -contemporáneo de García Márquez- que es claramente moderno: “la mayoría de la producción crítica y teórica rulfiana subraya el lugar de Rulfo como el “fundador” de la narrativa moderna latinoamericana a comienzos de los años 50” (De Toro 139). Esta cita indicaría que ha habido un cierto retraso en la entrada del modernismo en América Latina con respecto a Europa y Estados Unidos. No es este el lugar para adentrarnos en esta cuestión, simplemente deseamos que sirva como argumento a favor de que *Cien años de soledad*, escrita en 1967, no se encontraba muy lejos del citado modernismo rulfiano.

Temporalmente pues, podemos decir que *Cien años de soledad* se encuentra en la línea de paso entre lo moderno y lo postmoderno -mientras que *Midnight's Children* está de lleno en la postmodernidad-. La frontera temporal entre uno y otro movimiento suele situarse en el continente americano entre las décadas de los '60 y '70. Antes señalábamos las similitudes entre *Cien años de soledad* y algunas novelas modernistas norteamericanas. Nos parece plausible la idea de que, en cuanto a cronología, se puede hablar del continente más o menos como un bloque¹. Es en estas décadas cuando, según Barth, se desarrolla el postmodernismo en Estados Unidos: “se reúnen de forma excepcional la tradición cultural norteamericana con elementos provenientes de la

¹ a pesar de que la crítica postcolonial tiende a separar tajantemente la literatura norteamericana (que sería *central*) de la latinoamericana (*periférica*)

literatura experimental que a partir de los años sesenta se desarrolló en Latinoamérica y en Europa Occidental” (10)

De cualquier forma, entre los criterios cronológico y estilístico, me parece más adecuado usar el segundo a la hora de clasificar una determinada novela dentro del modernismo o el postmodernismo, ya que los escritores son artistas libres de elegir su forma de escribir, más allá de las barreras temporales que suelen ser marcadas por comodidad de estudio más que como límites reales. Sirva como ejemplo de esto la siguiente afirmación: “Rulfo introduce la narrativa de la modernidad en Latinoamérica a comienzos de los años 50 y, al mismo tiempo, Borges introduce la postmodernidad a comienzos de los años 40.” (De Toro 142)

1.3. Cómo y por qué *Midnight's Children* es una reelaboración postmodernista de *Cien años de soledad*

1.3.1. Por qué

Me gustaría empezar con la siguiente afirmación de Michael Bell encontrada en *The Cambridge Companion to Modernism* porque me parece que ilustra muy bien la idea de la que parte el presente capítulo: “the change from Modernism to postmodernism is not a difference in metaphysic so much as a different stage in the digestion of the same metaphysic.” (9) Efectivamente, entre la escritura de la novela colombiana y *Midnight's Children* hay una diferencia de nueve años, tiempo en el que se ha teorizado sobre la condición posmoderna. Rushdie ha podido “digerir” la teoría y esto le permite hacer una reelaboración plenamente, o mejor: **conscientemente** postmodernista de la novela de

García Márquez. Los escritores que trabajaban en las décadas de los '60 y '70 difícilmente podían tener una perspectiva que les permitiera ver con claridad que estaban “escribiendo postmodernismo”. Sabían que querían hacer algo diferente, pero tenemos que pensar que hasta que esa diferencia -que posteriormente se etiquetó como postmodernismo- llegara al punto en el que se encontraba en los años 80, época en la que Rushdie escribió su *Midnight's Children*, ya se había dedicado bastante espacio al debate sobre la materia. Con esto quiero decir que Rushdie contaba con un bagaje teórico del que García Márquez carecía por pura necesidad temporal. Mientras a finales de los años sesenta se hablaba poco –o casi nada- del concepto de postmodernidad, en los años ochenta Rushdie puede crear sobre una base sólida de reflexión estética. Si lo vemos de esta manera, tal vez no importe tanto decidir si *Cien años de soledad* es más moderna que posmoderna, sino que lo interesante es ver la diferencia entre una novela con conciencia del movimiento al que se adscribe y otra que contribuye a formar el movimiento.

Ahora bien, ¿en qué nos basamos para presuponer que Salman Rushdie conocía el debate teórico del que hablamos? Suponemos que sí lo conoce y que era consciente de ello en el momento en que escribió *Midnight's Children* por distintos motivos: en primer lugar su formación académica lo puede haber acercado a esta cuestión. Estudió en el King's College de la Universidad de Cambridge. Si bien no estudió literatura sino historia, ya desde su época universitaria tuvo mucho interés por el teatro y participó activamente como actor (Martínez Bernardo 10). Esto lo acercó sin duda alguna al debate sobre lo que se hacía en literatura. Por otra parte, desde finales de los años '70 Rushdie tomaba parte de una u otra forma en discusiones literarias: “I once took part in a conference on modern writing at New College, Oxford. Various novelists, myself

included, were talking earnestly of such matters as the need for new ways of describing the world [...]” (*Imaginary Homelands* 13), de hecho el ensayo *Imaginary Homelands* se escribió para un seminario sobre literatura: “The essay from which this collection takes its title was my contribution to a seminar about Indian writing in English held in London during the Festival of India in 1982” (1). El resto de los ensayos que se recogen en *Imaginary Homelands* dan cuenta de la participación activa de Rushdie en la cultura de su tiempo. Títulos como ‘*Commonwealth Literature*’ *Does not Exist* o *On Palestinian Identity: a Conversation with Edward Said*, así como ensayos dedicados a la obra de escritores de muy distinta procedencia -Anita Desai, Kipling, V.S. Naipaul, Graham Green, Günter Grass, Italo Calvino, Kazuo Ishiguro, Umberto Eco, John le Carré, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y un largo etc. - son una buena indicación de que Rushdie es lo que John Barth llamaría “a technically up-to-date artist” (20).

Por otra parte, aunque la simple lectura de *Midnight’s Children* bastaría para darse cuenta de que es una obra muy meditada, sabemos que Rushdie tardó cinco años en prepararla y luego la escribió en sólo seis meses (Martínez Bernardo 11). Esto nos habla de una novela muy pensada en todos sus detalles.

Hemos visto que, por cuestiones temporales, no puede decirse que *Cien años de soledad* sea modernista, pero, como se irá viendo, en mi opinión participa bastante más de las características del modernismo que de las del postmodernismo.

Tal vez la forma más fácil de empezar a analizar las dos novelas que nos ocupan es partir de una lista de características del postmodernismo. En primer lugar veremos cómo dos características del modernismo como son el discurso autoreferencial (self-consciousness) y la visión no lineal de la historia -con su correspondiente ruptura de la

narración lineal- se emplean, desde mi punto de vista, de manera más consciente en el postmodernismo. A continuación analizaremos la ruptura con los grandes relatos, característica puramente postmodernista, y por último pasaremos a características que incluyen como postmodernistas sólo algunos críticos; por ejemplo la marginalidad, la deformación, la desintegración y la muerte del autor (D'Haen 85); la metaficción historiográfica y la intertextualidad (Barth 13), o la simultaneidad y el énfasis en el sujeto desestructurado, descentrado y deshumanizado (Klages).

Analicemos ahora cómo funcionan estas características en las dos novelas:

1.3.1.1 Autoreferencialidad: Uno de los aspectos que se podría considerar autoreferencial en *Cien años de soledad* es el escenario, es decir, Macondo. Rushdie, en su ensayo sobre García Márquez, habla de la magia de Macondo: “It would be a mistake to think of Márquez’s literary universe as an invented, self-referential, closed system. He is not writing about Middle-earth, but about the one we all inhabit.” (302) Estas líneas me hicieron reflexionar sobre cómo funciona Macondo. Me parece que, en efecto, no se trata de un universo cerrado gobernado por sus propias reglas, sino que sigue las normas de funcionamiento de lugares reconocibles en Colombia. Es un espacio abierto únicamente para la ficción literaria pero con una conexión con el exterior, y por tanto, no es autoreferencial. Entre Macondo y la India de *Midnight’s Children* hay muchas similitudes en cuanto a que recuerdan lugares que podrían ser señalados en un mapa pero no son retratos fieles de ningún sitio en concreto. La India de *Midnight’s Children* no es la India real sino que está pasada por dos filtros. Según afirma el propio Rushdie, en primer lugar se trata de cómo la recuerda él, de cómo ve en su presente los años ’50 y ’60 en India. Luego este recuerdo está pasado por el filtro de Saleem. Tenemos como

resultado una reconstrucción imaginaria de la India de los años '40. Y es que la intención de la novela no era hacer un documental sino plasmar la impresión subjetiva de la memoria (*Imaginary Homelands* y 'Errata': or, *Unreliable Narration in Midnight's Children*). Mi conclusión es que, en cuanto a escenario, ninguna de las dos novelas es autoreferencial. Ahora bien, cuando he listado las características del postmodernismo, junto a la autoreferencialidad he querido mantener el término en inglés *self-consciousness* para indicar esa conciencia de ser literatura que se introdujo con la literatura modernista y continúa presente –a mi modo de ver, de forma más marcada- en el postmodernismo. Con esto me refiero al tipo de narración que no intenta esconder el hecho de que estamos ante una ficción. *Cien años de soledad* no delata la mano del autor en ningún momento. Esta es una gran diferencia con *Midnight's Children*, donde encontramos bastantes ejemplos de metaliteratura. Es verdad que los famosos papeles de Melquíades que al final resultan ser una profecía en torno a la destrucción de la familia en *Cien años de soledad* constituyen un aspecto metaliterario; en la última página nos damos cuenta de que la historia de la familia Buendía ya estaba escrita de antemano y se ha vivido una ficción dentro de la ficción:

Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado. Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos

(351)

Esto es, sin duda alguna, autoreferencial porque es la ficción que se devora a sí misma; es metaliteratura. Sin embargo, la metaliteratura en *Midnight's Children* da un paso más allá y nos muestra a un narrador que tiene conciencia de estar creando literatura. Así, por ejemplo, se habla de los recursos con los que cuenta un autor:

With some embarrassment, I am forced to admit that amnesia is the kind of gimmick regularly used by our lurid film-makers. Bowing my head slightly, I accept that my life has taken on, yet again, the tone of a Bombay talkie; but after all, leaving to one side the vexed issue of reincarnation, there is only a finite number of methods of achieving rebirth. So, apologizing for the melodrama, I must doggedly insist that I, he, had begun again; that after years of yearning for importance, he (or I) had been cleansed of the whole business;

(350)

... And now I, Saleem Sinai, intend briefly to endow myself-then with the benefits of hindsight; destroying the unities and conventions of fine writing, I make him cognizant of what was to come, purely so that he can be permitted to think the following thoughts:

(236)

Hay una reflexión sobre lo que se decide presentar y lo que no, lo que podría desarrollarse o dejarse a un lado. En pocas palabras, las decisiones con las que se enfrenta un autor a la hora de escribir, en lugar de quedar fuera del libro, se introducen en la narración:

Why have I invaded my grandfather's privacy? Why, **when I might have described** how, after Mian Abdullah's death, Aadam buried himself in his work, taking upon

himself the care of the sick in the shanty-towns by the railway tracks – rescuing them from quacks who injected them with pepperwater and thought that fried spiders could cure blindness – while continuing to fulfil his duties as university physician; **when I might have elaborated on** the great love that had begun to grow between my grandfather and his second daughter, Mumtaz, whose dark skin stood between her and the affections of the mother, but whose gifts of gentleness, care and fragility endeared her to her father with his inner torments which cried out for her form of unquestioning tenderness; why, **when I might have chosen** to describe the by-now-constant itch in his nose, **do I choose** to wallow in excrement? Because this is where Aadam Aziz was, on the afternoon [...]

(52 negrita mía)

... Why, at this crucial instant, when all manner of things were waiting to be described – when the Pioneer Café was so close, and the rivalry of knees and nose – did I introduce a mere condiment into the conversation? (Why do I waste time, in this account, on a humble preserve, when I could be describing the elections of 1957 – when all India is waiting, twenty-one years ago, to vote?)

(209)

Obviamente no se trata de dudas que el autor se esté planteando realmente, sino de información que ha decidido incluir en la novela. Pero aquí está el juego postmodernista del autor dentro de la ficción. Porque, como veremos en el siguiente punto al referirnos al tipo de narradores, Saleem es el narrador-escritor en *Midnight's Children*.

En *Cien años de soledad* nunca se ve lo que hay detrás del escenario, no se rompe la ilusión de realidad. En *Midnight's Children*, en cambio, se recuerda continuamente al

lector que está frente a un producto literario que es fruto de determinadas elecciones, y que las decisiones se toman teniéndolo a él o ella en cuenta como lector. Por eso se elige, por ejemplo, presentar los detalles que resulten más jugosos:

Family history, of course, has its proper dietary laws. One is supposed to swallow and digest only the permitted parts of it, the halal portions of the past, drained of their redness, their blood. **Unfortunately, this makes the stories less juicy**; so I am about to become the first and only member of my family to flout the laws of halal. Letting no blood escape from the body of the tale, I arrive at the unspeakable part; and, undaunted, press on.

(59 negrita mía)

Los personajes se tratan abiertamente como tales, no se pretende crear la ilusión de que son personas. Tienen funciones dentro de la narrativa y el autor las explica en muchas ocasiones:

What happened in August 1945? The Rani of Cooch Naheen died, [...] having fulfilled her function by bequeathing my story a silver spittoon, she had the grace to exit quickly

(59)

It began with Sonny Ibrahim, Sonny-next-door, Sonny of the forcep-hollows, who has been sitting patiently in the wings of my story, awaiting his cue.

(183)

1.3.1.2 La muerte del autor: La idea de la muerte del autor es complicada, puesto que puede entenderse de muchas maneras. Una de ellas guarda relación con la presencia autorial dentro del texto, es decir, con el tipo de narrador que se elige y que determinará la presencia más o menos directa del autor en la narración. Por supuesto, desde los comienzos de la literatura modernista se acabó con el narrador omnisciente, lo cual supone un paso hacia el alejamiento del autor con respecto a su texto, y por tanto, un primer estadio en la muerte del autor entendida en estos términos. El narrador en *Cien años de soledad* no es el narrador omnisciente pero guarda aún mucho de unas convenciones literarias que, en mi opinión, no son postmodernistas. Es un narrador que se mantiene dentro del marco de la ficción y funciona de forma parecida a la “inteligencia central observadora” de Henry James. Se trata de una voz que va dando pistas al lector para que caiga en la cuenta por sí mismo de cómo es cada personaje y qué siente:

Úrsula se preguntaba si no era preferible acostarse de una vez en la sepultura y que le echaran la tierra encima, y le preguntaba a Dios, sin miedo, si de verdad creía que la gente estaba hecha de fierro para soportar tantas penas y mortificaciones; y preguntando y preguntando iba atizando su propia ofuscación, y sentía unos irreprimibles deseos de soltarse a despotricar como un forastero, y de permitirse por fin un instante de rebeldía, el instante tantas veces anhelado y tantas veces aplazado de meterse la resignación por el fundamento, y cagarse de una vez en todo, y sacarse del corazón los infinitos montones de malas palabras que había tenido que atragantarse en todo un siglo de conformidad.

- ¡Carajo! – gritó.

Amaranta, que empezaba a meter la ropa en el baúl, creyó que la había picado un alacrán.

- ¡Dónde está! –preguntó alarmada.

-¿Qué?

-¡El animal! –aclaró Amaranta.

Úrsula se puso un dedo en el corazón.

- Aquí –dijo.

(216)

Digo que el narrador de *Cien años de soledad* se parece a la inteligencia central observadora de James porque construye el personaje desde dentro. En el fragmento que citamos, no se dice “Úrsula estaba rota por el sufrimiento” o “Úrsula estaba harta de vivir sometida a las normas”, nada por el estilo. El narrador entra en su cabeza y, desde dentro, nos da las claves para que como lectores podamos ver lo que le ocurre al personaje.

El narrador de *Midnight's Children* es una voz muy elaborada; nos habla de sí mismo en primera persona, pero su vida se construye a través de lo que le ocurre a otros personajes, no a él directamente.

Me parece que la clave para entender el tipo de narración que se usa en el postmodernismo está en el carácter juguetón del movimiento. Mary Klages dice que una de las diferencias entre el modernismo y el postmodernismo es que, mientras el primero intenta dar un orden al mundo a través del arte, el postmodernismo celebra el desorden: “Postmodernism, in contrast, doesn't lament the idea of fragmentation, provisionality, or incoherence, but rather celebrates that. The world is meaningless? Let's not pretend that art can make meaning then, let's just play with nonsense.” Si se renuncia a la pretensión de seriedad, ya no tiene ninguna importancia seguir buscando la forma de ocultar que una novela es lo que es, algo escrito por alguien utilizando unas técnicas determinadas. Pierde importancia la figura del autor como autoridad creadora y se juega

con ello. En *Midnight's Children* nos encontramos con Saleem, que es el narrador de la historia, el escritor de la misma y que, además, parece que se puede asociar directamente con Salman Rushdie, puesto que la novela ofrece la apariencia de una autobiografía –decimos apariencia, porque no es una autobiografía-. Vemos por tanto que tres figuras: autor, escritor de la ficción y narrador se reúnen en Saleem.

Por otra parte, la muerte del autor también puede entenderse en los términos en que la entiende John Barth; es decir, como una tendencia de la literatura postmoderna a minimizar la importancia del autor y, como contrapartida, incrementar la importancia del lector (21). Esto es aplicable a *Midnight's Children* puesto que se concede un peso fundamental al lector, como se estudiará detalladamente en el capítulo dos del presente trabajo. Veremos, cómo, con respecto al contenido mágico, Saleem-autor permanece obsesionado con que Padma-lector apruebe su relato. En *Midnight's Children* se presta atención por lo menos a dos tipos de lectores. Por una parte está Padma, que conoce el relato de manera oral porque no sabe leer. Este es un *lector* a nivel primario, con las características de la tradición oral propia de la primeras literaturas; a Padma hay que convencerla, mantenerla entretenida, estar pendiente de sus gestos para modificar el relato conforme a ellos, etc. Como segundo tipo de lector estaríamos nosotros, los receptores reales a los que se dirige el narrador directamente:

So now, without more ado, **I** present him to **you**, complete with the centre-parting in his hair... a six-foot Titan, this Methwold, his face the pink of roses and eternal youth. He had a head of thick black brilliantined hair, parted in the centre. **We** shall speak again of this centre-parting..

(95 negrita mía)

To all my readers, I should like to make this naked-breasted admission

(360 negrita mía)

La importancia que adquiere el lector en *Midnight's Children* es tal que llegamos a la metáfora del autor que se resquebraja y muere justo después de terminar de escribir su obra. Hay que apuntar la diferencia que existe en este sentido con *Cien años de soledad*, donde es el lector el que muere al terminar de leer y no el autor al concluir su relato. En la novela de Rushdie vemos desde el inicio que al narrador se le van abriendo finas grietas en las manos y que sólo puede verlas él. Son grietas que van creciendo según la narración va llegando a su fin. Aunque nadie las vea, Saleem sabe que terminarán con él:

Padma, alarmed by my references to cracking up, has confided covertly in this Baligga – this ju-ju man! this green-medicine wallah! and as a result, the charlatan, whom **I will not deign to glorify with a description**, came to call. I, in all innocence and **for Padma's sake**, permitted him to examine me. I should have feared the worst; the worst is what he did. Believe this if you can: the fraud has pronounced me whole! 'I see no cracks', he intoned [...] **casts doubts on my reliability as a witness**, and Godknowswhatelse: 'I see no cracks.'

In the end it was Padma who shooed him away. 'Never mind, Doctor Sahib', Padma said, '**we will look after him ourselves.**' On her face I saw a kind of recognition of her own dull guilt ...exit Baligga, never to return to these **pages**.

(65 negrita mía)

Son varias las cosas que podemos observar en este fragmento. En primer lugar veamos cómo se habla de “describir”, en la tercera línea, y de no volver a estas “páginas”, en la última. Dos referencias al acto de escribir, por una parte, y al hecho de que el doctor es

un personaje. El personaje desacredita al autor y pone en duda su fiabilidad como testigo, lo que se traduce en que todos los hechos narrados hasta el momento en que aparece el médico serían mentira, invenciones del autor. Esta desacreditación ocurre por culpa de Padma –el lector-. Saleem ya sabe que el médico es un fraude, pero “for Padma’s sake” se deja examinar. Por último, Saleem –el autor- quedará en manos del lector “we will look after him ourselves.”

Saleem, en *Midnight’s Children*, se compara muchas veces con Scheherazade: “I return to the sheets of paper which smell just a little of turmeric, ready and willing to put out of its misery a narrative which I left yesterday hanging in mid-air – just as Scheherazade, depending for her very survival on leaving Prince Shahryar eaten up by curiosity” (24). Narrar es el único motivo de vida para Saleem, cuando se le acaban las historias, muere ¡y el lector permanece! Porque Padma sobrevive a Saleem, así como su hijo, que en términos simbólicos podría considerarse el texto en sí. Podríamos llevar este símbolo un poco más lejos, porque en realidad el hijo de Saleem es hijo de Shiva y Parvati, dos personajes de la narración. Esto podría explicarse como una desaparición del autor hasta el punto de que su hijo –su obra- tiene como padre biológico no al autor, sino a un personaje. Esta paternidad putativa conectaría con el carácter lúdico del postmodernismo que apuntábamos antes; sería el juego en el que los personajes tienen vida propia y se rebelan ante el autor. Unas veces ganan y otras no:

Adam Aziz is getting in the way of the natural unfolding of my tale. Ah, well. *What can’t be cured must be endured.*

(187)

Lilith Burns is demanding that I finish her part first before concentrating on higher things.

(188)

Someone speaks anxiously, trying to force her way into my story ahead of time; but it won't work ... someone, who founded this pickle-factory and its ancillary bottling works, who has been looking after my impenetrable child, just as once ... wait on! She nearly wormed it out of me then, but fortunately I've still got my wits about me, fever or no fever! Someone will just have to step back and remain cloaked in anonymity until it's her turn; and that won't be until the very end. I turn my eyes away from her to look at Padma.

(209)

La trama misma toma la dirección que quiere, y el autor se rinde:

This is not what I had planned; but perhaps the story you finish is never the one you begin.

(426)

El autor reconoce sus limitaciones como escritor:

For the sake of their privacy, I am refusing to distinguish the voices from one another; and for other reasons. For one thing, **my narrative could not cope with five hundred and eighty-one fully-rounded personalities**

(229 negrita mía)

1.3.1.3 Desaparición de los grandes relatos: En *Cien años de soledad* José Arcadio y Úrsula fundan Macondo, y asistimos como lectores a las aventuras y desventuras de varias generaciones de la familia fundadora hasta que el último vástago muere devorado por las hormigas y la novela concluye con la desaparición no sólo de la familia, sino también de Macondo. En mi opinión, la creación y destrucción de Macondo, así como la presentación de varias generaciones que, en el fondo terminan comportándose exactamente igual que la primera porque están bajo un determinismo hereditario, es un gran relato del siglo XX. Es la idea de que los humanos somos incapaces de progresar, que caemos una y otra vez en nuestros propios errores, en los mismos que cometían nuestros abuelos y que cometieron nuestros padres, y que caminamos hacia la autodestrucción. Seríamos, según este gran relato, sociedades irremediabilmente autodestructivas. En el plano literario, esta idea genera circularidad en las obras, lo cual me lleva a recordar, como ya apuntaba en el apartado en que se discutía la clasificación de *Cien años de soledad*, a algunas obras importantes del modernismo norteamericano. Vuelvo al ejemplo de *Manhattan Transfer*, donde la ciudad devora a los inmigrantes que llegan con la ilusión de una nueva vida; esto ocurre al inicio y al final de la novela, con una circularidad que indica imposibilidad de cambio. Con este ejemplo lo que quiero apuntar es, por una parte, la similitud de *Cien años de soledad* con obras modernistas, y por otra, la idea de catástrofe colectiva como uno de los grandes relatos del siglo XX. El tiempo en *Cien años de soledad* es circular. Se repiten los nombres y los errores; el carácter y el destino de los personajes está determinado por cómo se llaman, y sólo hay tres posibilidades que se combinan entre sí: José, Arcadio y Aureliano para los hombres; Úrsula, Amaranta y Remedios para las mujeres. Macondo es un lugar que, aunque mágico, resulta claustrofóbico, porque nadie salvo los gitanos puede llegar allí, y nadie puede salir. Están rodeados de pantanos, lo

han fundado en ese lugar porque no se puede llegar al mar. “Se diría que las ideas de circularidad y determinismo reflejan una falta de fe, por parte de García Márquez, en la posibilidad de cambiar el curso de la historia mediante los esfuerzos humanos.” (Shaw 114) Desde mi punto de vista, el hecho de que García Márquez haya elegido presentar a varias generaciones haciendo cosas muy parecidas es, de alguna manera, una visión totalizadora. Algunos críticos han señalado las conexiones entre el inicio de *Cien años de soledad* y el *Génesis*; José Arcadio y Úrsula huyen y tienen que fundar un nuevo lugar donde vivir. La huída está provocada por dos motivos: por una parte José Arcadio ha matado a Prudencio Aguilar, lo cual se puede asociar con Caín y Abel, y por otra, Úrsula y José Arcadio, que son familiares y no deberían haber tenido relaciones sexuales nunca, viven con el temor de la maldición de los hijos-iguana o los hijos con cola de cochino –lo que en realidad no les pasará a estos fundadores de la familia, pero sí a los últimos miembros de la misma-. Bien, pues si por una parte el inicio de la novela es comparable con el *Génesis*, por otra el final se ha comparado con el *Apocalipsis*. Esto me parece motivo suficiente para pensar que la intención del autor fue hacer de la familia Buendía un símbolo de la humanidad en general.

¿Qué es lo que ocurre en *Midnight's Children*? Hay destrucción, pesimismo, incomunicación, pero todo esto se da a nivel individual. No es la humanidad la que se autodestruye sino sólo Saleem. Éste será el antihéroe postmodernista. Parte de la idea de que su nacimiento ha estado predestinado, dictado por las estrellas. Nace en el mismo minuto en que India adquiere su independencia, y además ha sido anunciado como profeta y como salvador. Saleem crece convencido de que tiene una misión importante y, sin embargo, según avanza la novela, vemos que su vida es simple y sencillamente insignificante y que el mundo sigue girando tranquilamente, con independencia de que

él exista o no. La diferencia con *Cien años de soledad* por tanto es muy importante, porque estaríamos ante la ruptura del gran relato que mencionábamos anteriormente. No hay intención de presentar un discurso aplicable a toda la humanidad, sino que se habla de un destino y unos problemas individuales. Por otra parte, el fracaso se vive de forma dramática en la novela colombiana, mientras que en la de Rushdie podemos ver que tampoco es tan importante lo que ocurra, como apunta Klages, en el postmodernismo ya no tiene tanto peso el fracaso. Por ejemplo, el amor no correspondido de Saleem por Jamila no se vive como un gran drama; hay sufrimiento, sí, pero éste no termina con el individuo:

that after my vengeful abandonment by Jamila Singer, who wormed me into the Army to get me out her sight, I (or he) accepted the fate which was my repayment for love, and sat uncomplaining under a chinar tree; that, emptied of history, the buddha learned the arts of submission, and did only what was required of him.

(350)

Otro ejemplo del humor con el que se toman las cosas en el postmodernismo, es la muerte del Dr Narlikar. Es un personaje que quiere modernizar India, inventa sus tetrápodos pero nadie le hace caso, no consigue que nadie lo apoye en su afán de modernización. Hasta aquí, todo sería igual que en *Cien años de soledad*, donde José Arcadio intenta llevar el progreso a Macondo, pero nadie en el pueblo cree en sus inventos y su mujer Úrsula esconde su dinero para que el marido no se lo gaste en cosas que ella considera inútiles. La diferencia viene en la forma en la que se presenta la incapacidad del pueblo para comprender el progreso:

Dr Narlikar neared the place where, with the Municipal Corporation's permission, he had arranged for a single, symbolic tetrapod to be placed upon the sea-wall, as a kind of icon pointing the way to the future; and here he noticed a thing which made him lose his reason. A group of beggar-women had clustered around the tetrapod and were performing the rite of puja. They had lighted oil-lamps at the base of the object; one of them had painted the OM-symbol on its upraised tip; they were chanting prayers as they gave the tetrapod a thorough and worshipful wash. Technological miracle had been transformed into Shiva-lingam; Doctor Narlikar, the opponent of fertility, was driven wild at this vision, in which it seemed to him that all the old dark priapic forces of ancient, procreative India had been unleashed upon the beauty of sterile twentieth-century concrete

(176)

El pueblo está tan empapado de sus propias tradiciones, que las mujeres asocian el tetrápodo con un Shiva-lingam; el falo de Shiva que se adora como representación del dios. Es un símbolo de fertilidad y regeneración. Como el lingam puede tener representaciones muy abstractas en escultura, es fácilmente creíble que las mujeres lo hayan confundido y estén realizando la Puja, o ceremonia de adoración que consiste en lavar y ungir con aceites aromáticos el lingam, poniéndole velas y flores alrededor. Me parece un detalle bastante gracioso la imagen de las mujeres adorando la escultura; la incompreensión del progreso se presenta de forma irónica, el Dr Narlikar muere aplastado por su propio invento pero la imagen de las mujeres cantando es en sí bastante graciosa; por no mencionar la ironía que hay en confundir un invento de alguien que está a favor de la esterilización de la población, con un símbolo de fertilidad.

1.3.1.4 Ruptura con la estructura lineal y experimentación narrativa: Como comentábamos anteriormente, estas dos características definen a la novela modernista, sin embargo nos parece que en el postmodernismo hay un ligero cambio tanto en experimentación como en ruptura. En cierta forma podría decirse que la narración postmoderna tiende al virtuosismo con respecto a estos dos puntos; es como si los escritores aprovecharan lo aprendido de la tradición modernista y lo aumentaran. Por otra parte nos parece que esto es posible gracias a que los lectores contemporáneos también tienen ya un entrenamiento que les permite asimilar los experimentos de los autores.

En cuanto a las dos novelas que nos ocupan, vamos a encontrar una evolución clara entre *Cien años de soledad* y *Midnight's Children*. La primera tiene algunos saltos temporales, sobre todo hacia adelante, la frase inicial de la novela puede servirnos como ejemplo: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.” (9) Esta frase adelanta el momento del fusilamiento que no llegará sino hasta la página 115. En *Midnight's Children* la estructura está totalmente fragmentada. Nos encontramos con una especie de collage; capítulos y situaciones que parecen inconexos pero que, como indica el narrador, tienen siempre algún tipo de relación, siempre hay algún hilo conductor que une los tiempos y las ideas. Muchas veces los saltos hacia adelante se unen al suspense, es decir que en lugar de anunciar completamente lo que va a ocurrir, como hemos visto en *Cien años de soledad*, el lector se queda sólo con una parte de la información: “As for me, as I grew up, I didn't quite accept my mother's explanation, either; but it lulled me into a sense of false security; so that, even though something of Mary's suspicions had leaked into me, I was still taken by surprise when...” (123). La ruptura temporal se acompaña muchas veces de una reflexión

metaliteraria explícita. Así, en el ejemplo que citaremos a continuación, veremos cómo antes de que la narración salte hacia el pasado, el escritor anuncia su intención de romper el orden lineal:

Interruptions, nothing but interruptions! The different parts of my somewhat complicated life refuse, with a wholly unreasonable obstinacy, to stay neatly in their separate compartments. Voices spill out of their clocktower to invade the circus-ring, which is supposed to be Evie's domain ...and now, at the very moment when I should be describing the fabulous children of ticktock, I'm being whisked away by Frontier Mail – spirited off to the decaying world of my grandparents, so that Aadam Aziz is getting in the way of the natural unfolding of my tale. Ah well. *What can't be cured must be endured.*

(187)

En *Cien años de soledad* hay una preocupación formal que, a mi modo de ver, podría encuadrarse en el modernismo. García Márquez busca la proporción estética creando bloques equilibrados y simétricos. Como indica Shaw, la novela tiene una estructura de espejo según la cual los veinte capítulos que la componen se dividen en dos grupos de diez, siendo el segundo grupo un reflejo invertido del primero:

Con el nacimiento de los dos hijos de José Arcadio primero, la narración se bifurca. En cada generación habrá, de ahora en adelante, dos tendencias antagónicas que se enfrentan [...] los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida; los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores [...] En cada generación uno de los Buendía muere fusilado y otro escapa; uno tiene hijos gemelos y el otro no; uno se dedica a la violencia y la crueldad y el otro sufre las consecuencias. También en cada generación los hombres de la familia sufren un cambio brusco de personalidad: el tercer José Arcadio, por

ejemplo, empieza como profesor pacífico, pero termina como un dictador local sanguinario, mientras su tío, el coronel Aureliano, después de sus campañas militares, se retira a fabricar pescaditos de oro.

(114)

En *Midnight's Children* no se calcula el equilibrio, por el contrario, se ofrece un mosaico que podría interpretarse como el deseo del autor de mostrar la variedad y riqueza de India en cuanto a su población plural; distinta en religiones y lenguas, todo lo cual se recoge en la novela.

En cuanto a la experimentación formal, Rushdie intenta dar un reflejo textual a los distintos espacios narrativos, así por ejemplo, en las páginas 170-2 juega con la puntuación cuando la narración está dentro de la cabeza de Saleem; hay comas pero ningún punto separa las distintas oraciones.

1.3.1.5 Deformación y desintegración: Son factores que se encuentran en las dos novelas que nos ocupan. En *Cien años de soledad* la deformación es una sombra que amenaza; se supone que en cualquier momento nacerá un hijo deforme, con características animales. Sin embargo esto no ocurre sino hasta el final de la novela. En *Midnight's Children* la deformación es una realidad. Saleem, el protagonista, presenta una deformidad física de nacimiento que se irá incrementando con distintos accidentes a lo largo de su vida. Se habla de su nariz desproporcionada, de las protuberancias en sus sienes, que, curiosamente encajan en los agujeros dejados por los fórceps en las sienes del chico que nació en el mismo minuto que él:

I was not a beautiful baby. Baby-snaps reveal that my large moonface was too large; too perfectly round. Something lacking in the region of the chin. Fair skin curved across my features – but birthmarks disfigured it; dark stains spread down my western hairline, a dark patch coloured my eastern ear. And my temples: too prominent: bulbous Byzantine domes. (Sonny Ibrahim and I were born to be friends – when we bumped our foreheads, Sonny’s forcep-hollows permitted my bulby temples to nestle within them, as snugly as carpenter’s joints.)

(124)

El hijo de Shiva y Parvati –hijo adoptivo de Saleem- nace con orejas que el autor no describe como de elefante, pero que sí se describen como muy grandes y que, cualquier lector indio sabrá asociar fácilmente con la cabeza de elefante del dios hindú Ganesha, hijo de los dioses Shiva y Parvati.

Por lo que respecta a la desintegración, podríamos apuntar que *Cien años de soledad* termina con la desintegración literal del pueblo: “estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres” (351). En *Midnight’s Children* la desintegración la encontramos en Saleem, que empieza a notar grietas muy finas en sus manos al inicio de la novela y, según avanza, se va resquebrajando por dentro, desintegrándose.

Se puede decir por tanto, que en cuanto a estas dos características, las novelas no presentan grandes diferencias.

1.3.1.6 Marginalidad, simultaneidad, énfasis en el sujeto desestructurado,

descentrado: Todas estas características están presentes en la novela de Rushdie y no se encuentran, o al menos no de forma muy evidente, en la de García Márquez. En *Midnight's Children* se presta mucha atención a la simultaneidad, ésta se resalta continuamente. Por ejemplo, mientras nace Saleem, el gurú que espera su nacimiento está sentado debajo de un grifo en el jardín de la casa familiar; India está obteniendo su independencia, el hijo de la vecina de Saleem nace en otro hospital, etc. Siempre hay una visión global y se hace mucho hincapié en que nada ocurre de forma aislada. La simultaneidad de los acontecimientos lleva a relacionar a los personajes entre sí hasta el absurdo. El padre de Saleem no es su padre y el hijo de Saleem no es su hijo, pero por medio de una complicada red de conexiones resulta ser el nieto biológico del abuelo de Saleem. La siguiente cita es un buen ejemplo de cómo se maneja la simultaneidad en la novela de Rushdie; la propia escritura refleja el deseo de presentar dos situaciones al mismo tiempo. Cuando Ahmed Sinai –padre de Saleem- compra la casa a un inglés, encontramos intercalados párrafos del trato entre el inglés y Ahmed Sinai, y párrafos de la madre de Saleem quejándose del estado de la casa:

Bad business, Mr Sinai,' Methwold sips his Scotch amid cacti and roses, 'Never seen the like. Hundreds of years of decent government, then suddenly, up and off. You'll admit we weren't all bad: built your roads. Schools, railway trains, parliamentary system, all worthwhile things. Taj Mahal was falling down until an Englishman bothered to see to it. And now, suddenly, independence. Seventy days to get out. I'm dead against it myself, but what's to be done?'

'... And look at the stains on the carpets, janum; for two months we must live like those Britishers? You've looked in the bathrooms? No water near the pot. I never believed, but it's true, my God, they wipe their bottoms with paper only!...'

‘Tell me, Mr Methwold?, Ahmed Sinai’s voice has changed, in the presence of an Englishman it has become a hideous mockery of an Oxford drawl, ‘why insist on the delay? Quick sale is best business, after all. Get the thing buttoned up.’

‘...And pictures of old English women everywhere, baba! No place to hang my own father’s photo on the wall!...’

(96)

Esta forma de intercalar los párrafos sigue durante dos páginas.

Por lo que respecta al sujeto desestructurado y descentrado, vamos a analizar el existencialismo de Saleem. Parte de la idea de que ha nacido para llevar a cabo una gran misión, puesto que su nacimiento fue profetizado y coincide con el nacimiento de India como país:

Newspapers celebrated me; politicians ratified my position. Jawaharlal Nehru wrote: ‘Dear Baby Saleem, My belated congratulations on the happy accident of your moment of birth! You are the newest bearer of that ancient face of India which is also eternally young. We shall be watching over your life with the closest attention; it will be, in a sense, the mirror of our own.’

(122)

Veremos cómo busca el sentido de la vida, y muy pronto esta búsqueda se convierte en una obsesión:

I became Aladdin, voyaging in a fabulous cave; watching servants dusting vases with a dedication as majestic as it was obscure, I imagined Ali Baba’s forty thieves hiding in the dusted urns; [...] I turned into the genie of the lamp, and **thus avoided, for the most**

part, the terrible notion that I, alone in the universe, had no idea what I should be, or how I should behave. Purpose: it crept up behind me when I stood staring down from my window at European girls cavorting in the map-shaped pool beside the sea. ‘Where do you get it?’ [...] I was then nearly eight [...] **It was a very early age at which to be perplexed by meaning.**

(153 negrita mía)

A pesar de que Saleem es muy joven, se da cuenta de que es diferente a los todos los demás –al contrario de lo que ocurre en *Cien años de soledad*, donde hemos dicho que se podría hablar de un destino colectivo -. Saleem es único, y no logra entender cómo lo hacen los niños de su misma edad que juegan tranquilos, sabiendo lo que van a hacer en la vida: “The kid on his hoarding, the children in the bus: one-dimensional, flattened by certitude, they knew what they were for.” (153). Cuando empieza a escuchar las voces de los niños de la medianoche, Saleem cree que ha encontrado el sentido no sólo de su vida, sino también de la vida de todos los niños mágicos. Quiere compartir su descubrimiento, pero veremos que nadie le cree, el resto de niños ni siquiera quieren escucharlo. El mundo no tiene sentido, sólo Saleem cree que sí lo tiene:

‘The thing is, we must be here for a *purpose*, don’t you think? I mean, there has to be a *reason*, you must agree? So what I thought, we should try and work out what it is, and then, you know, sort of dedicate our lives to ...’ ‘Rich kid,’ Shiva yelled, ‘you don’t know one damn thing! What *purpose*, man? What thing in the whole sister-sleeping world got *reason*, yara? For what reason you’re rich and I’m poor? Where’s the reason in starving, man? [...] I’ll tell you – you got to get what you can, do what you can with it, and then you got to die. That’s reason, rich boy. Everything else is only mother-sleeping *wind!*’

(221)

Finalmente Saleem no tiene más remedio que reconocer que la razón de su existencia es ser destruido: “And what nobody said: that the purpose of the five hundred and eighty-one lay in their destruction; that they had come, in order to come to nothing.” (304)

Todos los hijos de la medianoche nacieron para ser destruidos, salvo Shiva, que es el dios destructor por naturaleza. Para ser exactos, en la mitología hindú, Shiva es el dios creador y destructor al mismo tiempo, aunque la faceta creadora del dios no se recoge en el personaje de la novela. En cuanto a la destrucción, podríamos decir que hay un cierto paralelismo con *Cien años de soledad*, porque todos los miembros de la familia Buendía son destruidos de una forma u otra, o bien, sobre todo en el caso de las mujeres, se autodestruyen. Como Amaranta, con una amargura que se ha provocado ella sola al rechazar a todos sus pretendientes, llegando a un estado continuo de soledad y tristeza: “la impavidez de Amaranta, cuya melancolía hacía un ruido de marmita perfectamente perceptible al atardecer” (174). La diferencia es que, como casi todo, en *Cien años de soledad* las cosas ocurren a nivel colectivo y en *Midnight’s Children* a nivel individual. A los hijos de la medianoche les extirpan su magia y ya no recuerdan que tenían una misión o que podrían haber hecho algo diferente en la vida; sólo Saleem recuerda todo y, como lectores, llegamos a preguntarnos hasta qué punto recuerda o hasta qué punto se ha inventado toda la parte “mágica” de la novela.

Me gustaría apuntar la unión que hace Salman Rushdie de la deformidad con el sujeto descentrado, perdido. Saleem se pierde hasta el punto de olvidar incluso su nombre.

Tienen que inventarle uno porque pierde toda su identidad:

I lamented cucumber-nose, stain-face, bandy legs, horn-temples, monk’s tonsure, finger-loss, one-bad-ear, and the numbing, braining spittoon; I wept copiously now, but still my name eluded me, and I repeated – ‘Not fair; *not fair*; NOT FAIR!’

(370)

De cualquier manera, Saleem llega a la convicción de que tiene que aceptar su destino, que es, a la vez globalizador e individual. Globalizador como veremos en la siguiente cita, porque somos la suma total de todo lo que nos rodea:

Tonight, as I recall my rage, I remain perfectly calm; the Widow drained anger out of me along with everything else. [...] now, seated hunched over paper in a pool of Anglepoised light, I no longer want to be anything except what who I am. Who what am I? My answer: I am the sum total of everything that went before me, of everything whose being-in-the-world affected was affected by mine. I am anything that happens after I've gone which would not have happened if I had not come. Nor am I particularly [sic] exceptional in this matter; each 'I', every one of the now-six-hundred-million-plus of us, contains a similar multitude.

(383)

Esta visión de la vida es muy similar a la concepción del alma universal que está en la base tanto del budismo como del hinduismo. Por tanto me parece que estamos ante una postura diferente a la del pesimismo al que asistimos en *Cien años de soledad*, donde no hay redención: “las estirpes condenadas a cien años de soledad **no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra**” (351 negrita mía). En García Márquez estamos ante el *Apocalipsis*, se acaba el mundo. En *Midnight's Children* no se puede tener una misión personal que sobresalga de la misión del resto porque la humanidad es un todo; la visión religiosa indica que se es parte de una misma alma universal y se vuelve a ella.

Podría parecer contradictorio que se hable ahora de visión global en Rushdie cuando hemos venido defendiendo que la diferencia de su novela con la de García Márquez está en que el destino de Saleem se maneja de forma individual en contraposición al destino

colectivo de los Buendía. Sin embargo creemos que no hay contradicción porque, como se verá en el capítulo de realismo mágico, hay un componente religioso muy importante en *Midnight's Children*. De tal forma que, según lo entiende la religión, el alma universal evoluciona a través del trabajo individual de cada persona. Este sería el error de Saleem en su vida, no haber comprendido que habría sido mejor vivir su individualidad en lugar de intentar buscar un todo:

I should never have dreamed of purpose, I am coming to the conclusion that privacy, the small individual lives of men, are preferable to all this inflated macrocosmic activity. But too late. Can't be helped. What can't be cured must be endured.

(435)

1.3.1.7 Globalización: El desarraigo y el sujeto descentrado que suelen considerarse como característicos del postmodernismo tienen una relación con la globalización, que, en mi opinión, puede considerarse parte de la condición posmoderna. Características postmodernistas como el collage o el abandono de las divisiones entre los géneros literarios son elementos que tienden hacia la mezcla, el desdibujarse de las fronteras. Esto tiende a dar como resultado la fusión. Hay relación con la diáspora en cuanto a que ésta provoca mezcla y ruptura de compartimentos que antes estaban perfectamente delimitados. Así, Saleem sería un ejemplo de personaje postmodernista, por su origen híbrido –padre inglés y madre india- y porque no se sabe durante mucho tiempo quiénes son sus padres de verdad. El hecho de que vaya adquiriendo más padres y más madres a medida que avanza la novela, muestra la mezcla y expansión de un todo o, si se quiere, la ruptura de estructuras como la paternidad que en principio deberían ser compartimentos estancos. Saleem se considera un exiliado. Su abuelo, Aadam Aziz, vive el vacío interno que provoca el estar entre dos

culturas; el rechazo de su gente cachemira y el no sentirse cachemir él mismo. El resultado de estar entre culturas es que Aadam Aziz ya no acepta los condicionamientos de su religión pero tampoco puede renunciar a ella por completo: “What leaked into me from Aadam Aziz: a certain vulnerability to women, but also its cause, the hole at the centre of himself caused by his (which is also my) failure to believe or disbelieve in God.” (275) Yo creo que la religión, por lo que se refiere a este personaje, se usa como un símbolo del desarraigo y no pertenencia a ninguno de los dos mundos –India y Alemania, en este caso-. La novela explica con bastante claridad que los problemas de adaptación de Aadam Aziz se extienden a su forma de ver la política, su práctica de la medicina, a su vida privada –la relación con sus hijas, el choque con la religiosidad estricta de su mujer, la permisividad con la que Aadam trata al primer marido de Mumtaz-. Aadam Aziz es un sujeto descentrado debido a sus desplazamientos físicos entre Alemania, India y Pakistán.

A nivel de referencias culturales, vemos que en *Midnight's Children*, a pesar de ser una novela profundamente india, hay alusiones a la globalización, ya que en un par de ocasiones se reúnen iconos culturales de las más diversas procedencias:

Hatim Tai and Batman, Superman and Sinbad helped to get me through the nearly nine years.

(153)

On Mount Sinai, the prophet Musa or Moses heard disembodied commandments; on Mount Hira, the prophet Muhammad (also known as Mohammed, Mahomet, the Last-But-One, and Mahound) spoke to the Archangel. (Gabriel or Jibreel, as you please.) And on the stage of the Cathedral and John Connon Boys' High School, run 'under the

auspices' of the Anglo-Scottish Education Society, my friend Cyrus-the-great, playing a female part as usual, heard the voices of St Joan speaking the sentences of Bernard Shaw.

(163)

1.3.1.8 Metaficción historiográfica: Este punto es quizás más evidente en *Midnight's Children* porque se presentan datos dentro de la narración que deberían ser históricos. Sin embargo, no se trata de una novela histórica, porque, como dice el propio Rushdie, la novela está llena de errores en cuanto a fechas (*'Errata': or, Unreliable Narration in Midnight's Children*). Es una metaficción historiográfica clara, no hay la intención de camuflar los errores en la narración de forma que sólo los entendidos sean capaces de detectarlos. Por el contrario, algunas veces Saleem reconoce que está ajustando la historia a su conveniencia: “[I’m] Cutting up history to suit my nefarious purposes” (259). En *Cien años de soledad* la metaficción historiográfica es quizá más difícilmente reconocible puesto que hay que conocer bien la historia de Colombia para poder asociar la guerra a la que se va el coronel Aureliano Buendía y la matanza, que luego quiere cubrirse con el olvido, con hechos realmente ocurridos en Colombia.

1.3.1.9 Mezcla de géneros: Otra característica del postmodernismo es la mezcla de géneros, por ejemplo el usar términos cinematográficos dentro de la novela. Hay algunos ejemplos de esto en *Midnight's Children*:

In short: my grandfather was holding a pamphlet. It had been inserted into his hand (we cut to a long-shot – nobody from Bombay should be without a basic film vocabulary) [...] Mad revolutions in the doorway, roundandround; until chaprassi-hand demands a

close-up, too because it is pressing thumb to forefinger, the two separated only the thickness of urchin-ear.

(33)

A bag from Heidelberg is in his right hand. (No close-up is necessary.)

(35)

I permit myself to insert a Bombay-talkie-style close-up – a calendar ruffled by a breeze, its pages flying off in rapid succession to denote the passing of the years; I superimpose turbulent long-shots of street riots, medium shots of burning buses and blazing English-language libraries owned by the British Council and the United States Information Service; through the accelerated flickering of the calendar we glimpse the fall of Ayub Khan

(346)

1.3.1.10 Intertextualidad: *Cien años de soledad* menciona un personaje literario, el *Artemio Cruz* de Carlos Fuentes: “Entre ellos se llevaron a José Arcadio Segundo y a Lorenzo Gavilán, un coronel de la revolución mexicana, exiliado en Macondo, que decía haber sido testigo del heroísmo de su compadre Artemio Cruz” (254) Pero por lo demás, su mayor punto de intertextualidad lo encontramos con la Biblia, lo cual se comentará en el punto 1.3.2. y en el capítulo tres dedicado al realismo mágico. *Midnight’s Children*, por su parte, tiene una intertextualidad tan evidente con *Cien años de soledad*, que ha dado lugar al presente estudio. Creemos que los elementos compartidos entre las dos novelas son tan numerosos, que se puede hablar de reelaboración. A continuación veremos cómo se ha reelaborado *Cien años de soledad*.

1.3.2. Cómo

Hemos encontrado muchas similitudes entre *Cien años de soledad* y *Midnight's Children*. Hay situaciones paralelas y personajes parecidos. En líneas generales se puede decir que Rushdie reelabora en dos direcciones opuestas: la de la condensación y la de la multiplicación. *Cien años de soledad* está construida en torno a un número bastante elevado de personajes, es antieconómica en este sentido. La condensación de Rushdie consiste en recoger características de distintos personajes de *Cien años de soledad* y aplicarlas a un sólo personaje. Así, por ejemplo, encontramos en Jamila la pureza de Remedios la bella y la virginidad y obstinación de Amaranta. En la familia Buendía son muchas las mujeres que rechazan el amor sin motivo aparente, en *Midnight's Children* esto sólo lo hará Jamila. Esta sería pues la primera dirección. La segunda presenta el efecto contrario, se abre como un abanico. Se refiere a la vertiente mágica de García Márquez. Como se verá en el capítulo tres, el escritor colombiano maneja la magia de forma bastante más natural que Rushdie, como consecuencia vemos que los acontecimientos sobrenaturales no se limitan a un sólo tipo de personaje en *Cien años de soledad*. Para Salman Rushdie, en cambio, parece necesario dar una justificación a lo mágico y aplica las características que podríamos llamar “milagrosas” casi exclusivamente a niños, con lo que justifica en cierta medida la magia, ya que puede pasar por fantasía infantil. Los hijos de la medianoche son el único colectivo numeroso de personajes, y nos referimos a ellos como colectivo puesto que no se les dota de una personalidad individual sino que se les atribuyen distintas capacidades mágicas y poco más. Veamos un ejemplo de cómo la función que desarrolla un sólo personaje en *Cien años de soledad*, pasa a más de uno en *Midnight's Children*: Remedios la bella hace que los hombres se suiciden, desesperados por no poder

conseguir su amor. En la novela de Rushdie, serán unas gemelas las que reciben esta función de belleza maldita.

El presente trabajo no pretende recoger de manera exhaustiva todas las similitudes entre *Cien años de soledad* y *Midnight's Children*, pero sí indicaremos las que más han llamado nuestra atención:

1.3.2.1 El barquero Tai, Melquíades y el tesoro de Úrsula

Tai recoge las características físicas de Melquíades. Ha vivido muchísimos años al igual que él. Se trata de dos personajes viejos, con una sabiduría obtenida más por la experiencia que por los libros. Más bien sucios y desaliñados. Son parcos en palabras con la mayoría de la gente, pero con sus favoritos hablan abundantemente. Sólo sus favoritos los ven con buenos ojos, ya que la mayoría de la gente desconfía de ellos por su aspecto físico. De Tai, se dice que la gente del pueblo sospechaba que tenía un tesoro escondido en alguna parte; una bolsa llena de dientes de oro. Para mí esta situación recuerda al tesoro escondido de Úrsula, la vasija llena de monedas de oro del tiempo de los conquistadores. Mientras el tesoro de Tai no llega a encontrarse nunca, el de Úrsula aparece sólo después de mucha búsqueda por parte de más de una generación de la familia Buendía. Siendo así, vemos el mecanismo de condensación del que hablábamos al referirnos a la forma de reelaboración de Rushdie. Tai recoge las características físicas y algunas de carácter de Melquíades, y el tesoro de Úrsula.

1.3.2.2 La ceguera de Ghani y de Úrsula

Ghani, el padre de quien más tarde se convertirá en la *Reverend Mother*, es mayor y ciego, como ocurre con Úrsula hacia el final de su vida. Sin embargo, aunque ciegos, los dos personajes se mueven por su casa con tal soltura, que pasa algún tiempo hasta que los otros personajes se dan cuenta de la ceguera. Ninguno de los dos tropieza con nada en la casa hasta que alguien les cambia un mueble de lugar.

1.3.2.3 Reverend Mother y Fernanda

Estos dos personajes presentan muchas similitudes. Las dos son mujeres de un pueblo distinto al de sus maridos, han vivido encerradas en su casa, alejadas de las miradas de los hombres que podrían contaminar una pureza celosamente guardada por sus respectivos padres. Los padres de las dos creen que sus hijas merecen maridos por encima de la media. El padre de Fernanda se cree de la nobleza y el de Naseem – Reverend Mother- busca un marido con educación extranjera. Los que se casarán con una y otra, se enamoran perdidamente de ellas habiendo visto muy poco en realidad, puesto que Aureliano Segundo ve desde lejos a Fernanda en un carnaval y enloquece por ella, y Aadam se enamora “por trozos” de Naseem, a la que visita en calidad de médico y va conociendo a través de un agujero pequeño en una sábana. Así, tanto Aureliano Segundo como Aadam harán de todo para poder casarse con ellas: “Aureliano Segundo sólo pensaba entonces en encontrar un oficio que le permitiera sostener una casa para Fernanda, y morirse con ella, sobre ella y debajo de ella, en una noche de desafuero febril” (*Cien años de soledad* 166). Pronto su matrimonio se convierte en una pesadilla, porque las mujeres se agrían y se convierten en figuras matriarcales que

pretenden dominar la casa con un mando casi militar. Las dos tienen una religiosidad llevada al extremo, están llenas de prejuicios y superstición y les parece que se han casado con hombres sin principios. Son pues, figuras análogas. Veamos cómo la similitud llega hasta el plano narrativo, ya que las dos explotan en un monólogo enfadado, descargando su furia contra sus respectivos maridos, mientras fuera llueve desde hace días. Han recibido una educación muy tradicional y por tanto se mantienen al margen de los tejemanejes de los maridos, no opinan ni contradicen al hombre de la casa, hasta el momento decisivo del monólogo:

Three years of words poured out of her (but her body, stretched by the exigencies of storing them, did not diminish). My grandfather stood very still by the Telefonken as the storm broke over him. Whose idea had it been? Whose crazy fool scheme, whatsitsname, to let this coward who wasn't even a man into the house? To stay here, whatsitsname, free as a bird, food and shelter for three years, what did you care about meatless days, whatsitsname, what did you know about the cost of rice? Who was the weakling, whatsitsname, yes, the white-haired weakling who had permitted this iniquitous marriage? Who had put his daughter into that scoundrel's, whatsitsname, *bed*? [...] she spoke against my grandfather for an hour and nineteen minutes and by the time she had finished the clouds had run out of water and the house was full of puddles

(Midnight's Children 60-1)

Aureliano Segundo no tuvo conciencia de la cantaleta hasta el día siguiente, después del desayuno, cuando se sintió aturdido por un abejorreo que era entonces más fluido y alto que el rumor de la lluvia, y era Fernanda que se paseaba por toda la casa doliéndose de que la hubieran educado como una reina para terminar de sirvienta en una casa de locos, con un marido holgazán, idólatra, libertino, que se acostaba bocarriba a esperar que le llovieran panes del cielo, mientras ella se destroncaba los riñones tratando de mantener

a flote un hogar emparapetado con alfileres, donde había tanto que hacer, tanto que soportar y corregir desde que amanecía Dios hasta la hora de acostarse, que llegaba a la cama con los ojos llenos de polvo de vidrio y, sin embargo, nadie le había dicho nunca buenos días, Fernanda, qué tal noche pasaste, Fernanda, ni le habían preguntado aunque fuera por cortesía por qué estaba tan pálida ni por qué despertaba con esas ojeras de violeta, a pesar de que ella no esperaba, por supuesto, que aquello saliera del resto de una familia que al fin y al cabo la había tenido siempre como un estorbo, como el trapito de bajar la olla, como un monigote pintado en la pared, y que siempre andaban desbarrando contra ella por los rincones, llamándola santurrona, llamándola farisea, llamándola lagarta [...] Había tenido [Aureliano Segundo] la paciencia de escucharla un día entero [...] Esa noche, durante la cena, el exasperante zumbido de la cantaleta había derrotado al rumor de la lluvia. [...] Desde entonces no volvieron a faltar las cosas de comer. Amaranta Úrsula y el pequeño Aureliano habían de recordar el diluvio como una época feliz.

(Cien años de soledad 274-7)

Hay varias coincidencias en estos fragmentos. En primer lugar el estilo indirecto para reflejar las palabras de las dos mujeres; la tranquilidad con la que los maridos aguantan el chaparrón, la lluvia incesante de fondo que termina cuando las mujeres terminan de hablar. La queja por cuestiones de comida y la queja de las dos porque piensan que sus maridos son inútiles.

1.3.2.4 Conflicto entre hermanas por un hombre. Amargura y virginidad de Alia y Amaranta

En *Cien años de soledad* Amaranta y Rebeca se enamoran de Pietro Crespi. Rebeca se casa con él y por ese motivo Amaranta la odia hasta la muerte. Esta situación se repite dos veces en *Midnight's Children*, por una parte entre la madre de Saleem y Alia, y por otra entre Mary Pereira y su hermana Alice por Joseph D'Costa. En el caso de la madre de Saleem y Alia, Alia recoge varias características de la Amaranta de García Márquez. Se amarga en el momento en que su hermana se casa, deja de hablarle y jura vengarse. Amaranta lleva una venda negra en la mano como símbolo de su virginidad y amargura; su nostalgia es tan fuerte que hace ruido; Alia transmite estos tres sentimientos – nostalgia, virginidad y amargura- a través de la comida. Las dos tomarán venganza a través del hijo de la hermana.

1.3.2.5 Ahmed Sinai y José Arcadio encerrados en su estudio y concentrados en papeles

Los dos hombres intentan, en un momento de su vida, llevar el progreso al lugar en el que viven; José Arcadio con los inventos que compra a los gitanos y Ahmed Sinai con los tetrápodos que van a ganar terreno al mar. Los dos fracasan en su intento y dejan de comunicarse con la gente que los rodea, se encierran en su estudio y se dedican durante un tiempo al estudio obsesivo de unos papeles. En el caso de José Arcadio se trata del deseo de descifrar los documentos de Melquíades, y en el de Ahmed, su intención es recolocar *El Corán*, que, según él, no sigue el orden correcto.

1.3.2.6 Amenaza del nacimiento de niños deformes y el bebé que no parpadea

La amenaza de que los hijos nacerán como iguanas o con cola de cochino es constante en *Cien años de soledad*. En *Midnight's Children* Amina Sinai oye una profecía cuando está embarazada y tiene miedo de que su hijo nazca con dos cabezas. En el caso de la primera novela, sólo el último niño que nace en la familia, nace deforme. Lo mismo ocurrirá con el último niño de la novela de Rushdie; el hijo de Shiva y Parvati. La diferencia importante está en la base de lo que discutiremos en el capítulo tres: el realismo mágico de García Márquez es literal y el de Rushdie es simbólico. El último niño de *Cien años de soledad* tiene realmente una cola de cerdo, mientras que el hijo de Shiva y Parvati nace con unas orejas muy grandes, que han de ser interpretadas por el lector como las orejas de elefante del dios Ganesha. De igual manera, la madre de Saleem queda aliviada cuando ve que su hijo tiene una sola cabeza, el lector comprende entonces que las dos cabezas a las que aludía la profecía debían entenderse de manera simbólica puesto que se trata de los dos niños que nacieron exactamente a la misma hora: Shiva y Saleem –las dos facetas del dios Shiva hindú- Shiva será la faceta destructora con una destrucción literal y Saleem la creadora, con la escritura como símbolo de creación.

Encontramos otra coincidencia curiosa con respecto a Saleem cuando es bebé. Nace, y durante varias semanas el niño no cierra los párpados. Observemos que en *Cien años de soledad* hay un niño al que le ocurre exactamente lo mismo:

Pocos meses después [...] se presentó en la casa una mujer exuberante, perfumada de jazmines, con un niño de unos cinco años. Afirmó que era hijo del coronel Aureliano Buendía y lo llevaba para que Úrsula lo bautizara. [...] La mujer contó que había nacido con los ojos abiertos mirando a la gente con criterio de persona mayor, y que le asustaba su manera de fijar la mirada en las cosas sin parpadear.

(133)

1.3.2.7 Amnesia colectiva

Después de los dos momentos de más crueldad en las dos novelas, viene la amnesia. En *Cien años de soledad* sólo el coronel Aureliano Buendía recuerda la matanza y cómo llevaron todos los cadáveres en un tren. En *Midnight's Children* todos los hijos de la medianoche son “vaciados”: esterilizados por una parte y por otra se les quitan sus poderes mágicos. Sólo Saleem recuerda cómo eran antes. Las dos situaciones vienen de la mano de gobiernos autoritarios que trabajan a la sombra porque hacen las cosas de manera que el pueblo crea que no han ocurrido. En los dos casos el único personaje que recuerda todo se queda triste y solo.

1.3.2.8 Jamila y las mujeres de la familia Buendía: rechazo inexplicable hacia el amor

Comentábamos al inicio de este apartado que Jamila, la hermana de Saleem, recoge de varios personajes femeninos de *Cien años de soledad* el odio inexplicable hacia todo aquel que la quiere. Jamila, al igual que Amaranta, rechazará a varios pretendientes. Estos dos personajes tendrán situaciones parecidas en las que huyen de un familiar;

Amaranta de su sobrino y Jamila de su hermano –que en realidad no es su hermano porque ha habido un cambio de bebés en el hospital-. Tenemos por tanto una similitud también en cuanto al tema del incesto en la base de las relaciones que no llegan a consumarse. Veamos ahora situaciones similares:

Una madrugada, casi dos meses después del regreso, lo sintió entrar en el dormitorio. Entonces, en vez de huir, en vez de gritar como lo había previsto, se dejó saturar por una suave sensación de descanso. Lo sintió deslizarse en el mosquitero, como lo había hecho cuando era niño, como lo había hecho desde siempre, y no pudo reprimir el sudor helado y el crotaloteo de los dientes cuando se dio cuenta de que él estaba completamente desnudo. [...] “Eres un bruto”, le decía Amaranta, acosada por sus perros de presa. “No es cierto que se le pueda hacer esto a una pobre tía, como no sea con dispensa especial del Papa.” Aureliano José prometía ir a Roma, prometía recorrer a Europa de rodillas, y besar las sandalias del Sumo Pontífice sólo para que ella bajara sus puentes levadizos.

(Cien años de soledad 131-2)

Saleem approached his sister’s bed; his hand sought hers; and parchment was pressed against skin. Only now did Saleem, his tongue loosened by the moon and the lust-drenched breeze, abandon all notions of purity and confess his own love to his open-mouthed sister.

There was a silence; then she cried, ‘Oh, no, how can you-’, but the magic of the parchment was doing battle with the strength of her hatred of love; so although her body grew stiff and jerky as a wrestler’s, she listened to him explaining that there was no sin, he had worked it all out, and after all, they were not truly brother and sister

(Midnight’s Children 325)

Más allá de lo evidente –dos encuentros nocturnos-, veamos las similitudes: las dos chicas pensaban gritar pero se quedan calladas, no se resisten completamente, se habla de si es pecado o no lo que están haciendo. Como veremos a continuación, hay también una relación entre elementos sórdidos como la guerra y las prostitutas, y el intento de los dos personajes masculinos por olvidar a las chicas:

No había dejado de desearla un solo instante. La encontraba en los oscuros dormitorios de los pueblos vencidos, sobre todo en los más abyectos, y la materializaba en el tufo de la sangre seca en las vendas de los heridos, en el pavor instantáneo del peligro de muerte, a toda hora y en todas partes. Había huido de ella tratando de aniquilar su recuerdo no sólo con la distancia, sino con un encarnizamiento aturdido que sus compañeros de armas calificaban de temeridad, pero mientras más revolcaba su imagen en el muladar de la guerra, más la guerra se parecía a Amaranta.

(*Cien años de soledad* 132)

En *Midnight's Children* Jamila se venga del amor de Saleem reclutándolo para el ejército. El capítulo *In the Sundarbans* describe situaciones sórdidas. Saleem se ha convertido en un ser sin memoria, las atrocidades de la guerra han hecho que no recuerde a Jamila, no puede recordar ni siquiera quién es él, ni su nombre, por eso le llaman el Buda, porque ha entrado en un estado de contemplación en el que no siente nada, ni dolor ni placer. Mientras Aureliano José se somete voluntariamente a la sordidez de la guerra, Saleem lo hace empujado por Jamila. En el fragmento de *Cien años de soledad* que acabamos de citar, vemos que hay olores desagradables, como “el tufo de la sangre seca” y vemos también cómo Aureliano José recordaba a Amaranta “en los oscuros dormitorios de los pueblos vencidos, sobre todo en los más abyectos”. Saleem, después de ser rechazado por Jamila, descubre la prostitución, y queda

hechizado por una prostituta que puede cambiar su olor corporal a voluntad. El encanto está en que la mujer consigue reproducir el olor de Jamila y así Saleem puede recordar a su hermana. Una vez más, nos encontramos con descripciones sórdidas:

And eventually I nosed out the whore of whores, whose gifts were a mirror for my own. Her name was Tai Bibi, and she claimed to be five hundred and twelve. [...] But her smell! [...] 'I don't care about your age; the smell's the thing.' [...] I spent one hot, humid afternoon in a tenement-room containing a flea-ridden mattress and a naked lightbulb and the oldest whore in the world.

(319)

1.3.2.9 La base religiosa

Como veremos más detalladamente en el capítulo tres, los dos escritores explotan la base religiosa de sus respectivas culturas. La reelaboración de Rushdie en cuanto a este punto está perfectamente adaptada al contexto indio. India es un país mayoritariamente hinduista, a esta religión le siguen en número de fieles el Islam, el budismo, el catolicismo, y por último el jainismo. Pues bien, si García Márquez impregna su novela de cristianismo –creencia mayoritaria en su propia cultura-, Rushdie dedica a las distintas religiones una proporción de la novela equivalente a la importancia de cada una en India. La mayor parte de las referencias religiosas son a dioses y rituales del hinduismo; a continuación hay referencias a costumbres musulmanas; tenemos el capítulo *The Buddha*, donde se presta atención al budismo; y por último, siendo el jainismo y catolicismo religiones más minoritarias, se les dedica referencias más aisladas. Será jaina el instructor de la madre de Saleem, y Mary Pereira, niñera de Saleem, será católica. Rushdie ha prestado atención también a cómo se relacionan las

religiones en India. Así, por ejemplo, encontramos una referencia muy graciosa a Krishna y Cristo en el capítulo *Methwold*; Mary Pereira le pregunta a un sacerdote de qué color era Cristo, y éste le contesta que azul claro, para que lo asocie con el color de Krishna y no tenga problemas de asimilación religiosa puesto que Mary es una hinduista que se ha convertido al catolicismo.

1.3.2.10 El final: la alusión al proceso de escritura y lectura

until the thousand and first generation, until a thousand and one midnights have bestowed their terrible gifts and a thousand and one children have died, **because it is the privilege and the curse** of midnight's children to be **both masters and victims** of their times, to forsake privacy and be sucked into the annihilating whirlpool of the multitudes, and **to be unable to live or die in peace.**

(*Midnight's Children* 463)

antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, **porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.**

(*Cien años de soledad* 351)

Como ya apuntábamos brevemente a la hora de hablar de la muerte del autor, en las dos novelas que nos ocupan hay una inversión de roles: *Cien años de soledad* tiene la escritura como proceso central de composición, y *Midnight's Children* tiene la lectura. Expliquemos este punto: en el texto colombiano se parte de la idea de que todo está

escrito, lo que falta por hacer es leer. Por tanto la base de la composición de la novela es la escritura; que todo esté escrito previamente es la armazón sobre la que puede montarse la trama de lectura “misteriosa” que nos lleva hasta la maldición final. En *Midnight’s Children* vemos que el proceso es exactamente el contrario; se parte de la idea de que los lectores lo han leído ya todo y esto condiciona la escritura. Un lector de este tipo no “traga” fácilmente cualquier historia, hay que explicarle racionalmente los hechos mágicos y hay que convencerlo de la necesidad de ciertas digresiones, del por qué de una descripción, etc. *Cien años de soledad* plantea el desarrollo de una lectura – distintos personajes intentando descifrar los pergaminos de Melquíades-, y la novela de Rushdie plantea el desarrollo de una escritura –la de la propia novela-. De esta forma, el final de cada uno de los procesos lleva al final de la novela.

Por otra parte, observemos los elementos que he destacado en negrita en cada una de las citas. Hay algunas similitudes, por ejemplo la idea de condena y la de aniquilación por remolino. Sin embargo el enfoque es completamente distinto: mientras en *Cien años de soledad* tenemos la visión irremediabilmente catastrófica –que para mí es modernista-, en *Midnight’s Children* el catastrofismo se ve mitigado por el juego de contrarios “privilege/curse”, “masters/victims”, “live/die”.

Capítulo 2.

PADMA O EL LECTOR OMNISCIENTE: Punto de separación entre Gabriel García Márquez y Salman Rushdie

2.1. Padma como lector tradicional

al narrador omnisciente le sustituyen los propios personajes o el propio autor que habla en el texto/del texto. Las expectativas del lector se ven siempre sorprendidas, cuando no frustradas, pues no encuentra en el texto que está ante sus ojos la lógica racionalista y aristotélica a la que está acostumbrado. Ello es la causa de que sean numerosos los detractores de práctica tan extraña e incomprensible, aunque numerosos son también los partidarios de tener que trabajar en la lectura de un texto que ven cómo se va formando ante ellos.

(Barth 13)

Padma, uno de los personajes de *Midnight's Children*, me ha resultado tan enigmática, que he creído que merecía capítulo aparte en el presente trabajo. He querido abrir este capítulo con una cita de John Barth referida a la literatura postmoderna. Como se ha expuesto en el capítulo uno, el tipo de narrador que usa Salman Rushdie entra de lleno en las convenciones postmodernas. El narrador de García Márquez, en cambio, está en el umbral entre el modernismo y el postmodernismo. La cita de Barth hace referencia a las expectativas del lector. Pues bien, lo que he encontrado muy enigmático en *Padma* es que, a mi modo de ver, representa el tipo de lector cuyas expectativas se frustran; el lector-detractor de los experimentos. Por cuestiones de comodidad, vamos a llamar a este tipo *lector tradicional*, mientras que al segundo, a ese que, como indica Barth, no le

importa trabajar en la lectura, es decir, coopera con la ficción literaria, le llamaremos *lector modelo*, siguiendo en este caso la terminología de Umberto Eco, que hace referencia a ese lector idóneo para el tipo de obra que un autor determinado está escribiendo.

Hemos visto que Saleem cumple varias funciones:

- narrador
- autor dentro de la novela; pues supuestamente es él quien escribe lo que se está contando
- autor fuera de la novela, ya que cabe asociar a Saleem con la voz de Rushdie debido a la apariencia autobiográfica del texto

Como toda la novela está escrita siguiendo este formato, no parece que a Rushdie le preocupe en lo más mínimo el *lector tradicional* ya que, de ser así, no habría elegido este tipo de narrador. La estructura de la novela, eminentemente postmodernista, llena de saltos temporales, acontecimientos que se hacen esperar durante páginas y páginas, el que el narrador preste más atención a un detalle que a un *dato importante*; todo esto, son elementos que molestan al *lector tradicional* y constituyen las casi quinientas páginas de *Midnight's Children*. Pues bien, si la novela ha sido escrita de esta manera, ¿por qué se toma la molestia el autor de incluir un personaje como Padma?

Padma aparece en el segundo capítulo: *Mercurochrome*: “Padma –our plump Padma- [...] She can’t read [...] dislikes other people knowing anything she doesn’t” (24). Sabemos que es la pareja de Saleem, el narrador. Al llegar al tercer capítulo del primer libro, este narrador-escritor nos ha ido contando la historia de una forma que da lugar a

dudas: ¿Adam Azis es el narrador? ¿Es el padre del narrador? No sabemos muy bien dónde estamos. La intervención de Padma en el tercer capítulo aclara un poco las cosas, por lo menos sabemos que Adam Azis y su pareja son los abuelos del narrador:

But here is Padma at my elbow, **bullying me back into the world of linear narrative, the universe of what-happened-next**: ‘At this rate’, Padma complains, ‘you’ll be two hundred years old before you manage to tell about your birth.’ [...] ‘You better get a move on or you’ll die before you get yourself born.’ **Fighting down the proper pride of the successful storyteller, I attempt to educate her**. ‘Things –even people– have a way of leaking into each other,’ I explain, ‘like flavours when you cook. [...] Likewise,’ I intone earnestly, ‘the past has dripped into me ...so we can’t ignore it...’ Her shrug, which does pleasantly wavy things to her chest, cuts me off. ‘To me it’s a crazy way of telling your life story,’ she cries, ‘if you can’t even get to where your father met your mother.’

... And certainly Padma is leaking into me.

(38 negrita mía)

Lo interesante de la intervención de Padma no es el hecho de que nos aclare de qué generación estamos hablando, lo cual es de agradecer, pero no era realmente necesario para el desarrollo de la novela. Padma introduce una figura de peso que estará presente hasta la última página de *Midnight’s Children*. Es uno de los tipos de lector posible. A nivel de trama, ya hemos dicho que es la pareja de Saleem, a quien este cuenta la historia en algunos momentos, pero no siempre, puesto que, como se verá, hay partes de la novela donde Padma ha desaparecido. A nivel simbólico, Padma será el lector que no tiene la capacidad de comprender una narración postmodernista. Me parece que el hecho de que Rushdie haya decidido hacer de ella un personaje analfabeto es una forma

elegante de criticar al *lector tradicional*. En el fragmento que acabamos de citar podemos ver que por una parte está la forma de narrar que prefiere Saleem-autor, y por otra está el *lector tradicional*, representado por Padma. En un primer momento el narrador intenta “educar” a su *lector tradicional*, pero a éste no parece que le interese ser educado, así que nos quedamos con la impresión de que finalmente el que va a cambiar es el narrador, porque le importa lo que ella piensa “certainly Padma is leaking into me” (38), y quiere obtener su aprobación: “Bowling to the ineluctable Padma-pressures of what-happened-nextism, and remembering the finite quantity of time at my disposal, I leap forwards from Mercurochrome and land in 1942.” (39). Sin embargo, dentro del mismo capítulo tres vemos que la historia no se va a contar como le gustaría al *lector tradicional*, sino a la manera postmodernista. Sencillamente, Saleem termina por aceptar a Padma como es y renuncia a su intención de educarla. En varias ocasiones se incluyen comentarios en la narración que nos indican que Padma, en la visión de Rushdie, es definitivamente un tipo de lector incapaz de seguir la novela sin perderse: “Meanwhile, in the old house on Cornwallis Road, the days were full of potential mothers and possible fathers. **You see, Padma: you’re going to find out now.**” (51 negrita mía) o “And now we’re here. Padma: this is it.” (60). Son explicaciones innecesarias para el lector, sin embargo Saleem (Rushdie) le va indicando a Padma por dónde tiene que ir. Igualmente, le indica cuál es la información importante que conviene retener para recuperarla después, por ejemplo cuando aparece la profecía. Saleem dice: “listen carefully, Padma” (87); es un momento en el que, por la naturaleza misma de la información, ya se sabe que se está anunciando algo que se verificará –o no– más adelante y que por tanto se trata de un pasaje que hay que leer con atención y hay que recordar.

Saleem sigue narrando y de vez en cuando introduce los comentarios de Padma allí donde al autor le parece que el *lector tradicional* puede sentirse frustrado. Por ejemplo, la narración se toma su tiempo hasta que Saleem presenta a sus padres. Esto, para un lector tipo Padma, con su “what-happened-nextism” (39), puede hacerle perder la paciencia, llevándolo a querer adivinar lo que ocurrirá después:

‘Is that him?’ Padma asks, in some confusion. ‘That fat soft cowardly plumpie? Is he going to be your father?’”

(51)

‘Her?’ Padma guesses. ‘That hussy is your mother?’ But there are other mothers-to-be, other future fathers, wafting in and out through the silence.

(54)

‘She’ll wait forever,’ Padma guesses: correctly.

(63)

El *lector tradicional* parece que no se da cuenta de que está ante una obra de ficción con sus propias leyes estéticas. Vive la narración, en cierta medida, como si fuera una realidad, y por tanto emite juicios morales:

Ahmed Sinai and Alia communed without speech; but although everyone expected him to propose, the silence seemed to have got through to him, too, and the question remained unasked. Alia’s face acquired a weightiness at this time, a jowly pessimistic

quality which she was never entirely to lose. (**'Now then,' Padma reproves me, 'that's no way to describe your respected motherji.'**)

(55 negrita mía)

did Amina, pure-as-pure, actually ... because of her weakness for men who resembled Nadir Khan, could she have ... in her odd frame of mind, and moved by the seer's illness, might she not ... **'No!' Padma shouts, furiously. 'How dare you suggest? About that good woman – your own mother? That she would? You do not know one thing and still you say it?**

(88 negrita mía)

Ahora bien, ¿cómo podemos estar seguros de que Padma no es el *lector modelo*? ¿Cómo sabemos que Salman Rushdie desea otro tipo de lector? Aunque la estructura de la novela ya es una señal suficiente, hay momentos en que Saleem se queja de la forma de ser de Padma:

...While I, at my desk, feel the sting of Padma's impatience. (I wish, at times, for a more discerning audience, someone who would understand the need for rhythm, pacing, the subtle introduction of minor chords which will later rise, swell, seize the melody [...])
Padma says: 'I don't want to know about this Winkie now; days and nights I've waited and still you won't get to being born!' But I counsel patience; everything in its proper place, I admonish my dung-lotus, because Winkie, too, has his purpose and his place

(102)

Veamos ahora cómo es la relación entre Salem y Padma:

... And Padma is a generous woman, because she stays by me in these last days, although I can't do much for her. That's right – and once again, it's a fitting thing to mention before I launch into the tale of Nadir Khan – I am unmanned. Despite Padma's many and varied gifts and ministrations, I can't leap into her, not even when she puts her left foot on my right, winds her right leg around my waist, inclines her head up toward mine and makes cooing noises; not even when she whispers in my ear, 'So now that the writery is done, let's see if we can make your other pencil work!'; despite everything she tries, I cannot hit her spittoon.

(39)

Padma intentará muchas veces y de maneras distintas tener relaciones sexuales con Saleem, pero no lo conseguirá nunca, ni siquiera cuando se casan. Para mí, esto es un símbolo de la imposibilidad de comunión entre un texto postmodernista y un *lector tradicional*. La contradicción se resuelve porque Salman Rushdie ha contado la historia como quería, a pesar de sus aparentes concesiones al *lector tradicional*. Por otra parte, deja bien claro que la relación entre Padma -*lector tradicional*- y Saleem -escritor postmodernista- es imposible. Pueden estar juntos pero nunca se conocerán íntimamente. Evidentemente la novela no puede llegar a un lector que no esté dispuesto a realizar un esfuerzo extra. El *lector modelo* tiene que hacer esfuerzos de comprensión –la inclusión de términos en tamil e hindi, sin ningún tipo de glosario, es ya de por sí un obstáculo para la lectura-. Ese lector tiene que estar dispuesto a esperar, a leer sin prisa y a permitir que pasen muchas páginas sin que “ocurra” nada. El *lector modelo* de Rushdie en *Midnight's Children* tiene que ser capaz de apreciar el hecho literario en sí mismo y, como citábamos al principio de este capítulo con las palabras de Barth,

disfrutar viendo cómo se va escribiendo la novela delante de sus ojos. Una vez más, encontramos un ejemplo de que Padma representa al *lector tradicional*:

I must interrupt myself. I wasn't going to today, because Padma has started getting irritated whenever my narration becomes self-conscious, whenever, like an incompetent puppeteer, I reveal the hands holding the strings; but I simply must register a protest. So, breaking into a chapter which, by a happy chance, I have named 'A Public Announcement', I issue [...]

(65)

Como podemos observar, el escritor nos indica claramente cómo está construyendo la narración, dónde va a incluir algo que no debería ir dentro de ese capítulo, etc. Así mismo, es consciente de que ese tipo de saltos y el “dejar ver las cuerdas” son cosas que rompen el encanto porque cortan la ilusión de realidad y molestan al *lector tradicional*. Éste no quiere saber cómo está construida la historia, lo que le interesa es la anécdota, se podría decir en términos coloquiales que quiere el cotilleo: “ ‘What happened to the plumpie?’ Padma asks, crossly. ‘You don't mean you aren't going to *tell*?’” (64). En este sentido hay una gran diferencia con *Cien años de soledad*, donde nos da la impresión de que el autor tiene, al igual que Rushdie, una conciencia clara del lector potencial pero, a diferencia de Rushdie, le da a este lector potencial lo que busca. *Cien años de soledad*, en mi opinión, se convierte muchas veces en una lista de anécdotas sexuales pintorescas, lo cual creo que era muy llamativo para el lector latinoamericano de los años 60. Por otra parte, por lo que respecta al realismo mágico, hay momentos de verdadero inventario de sucesos mágicos, que es lo que seguramente va buscando el lector potencial del colombiano. Muchas veces parece que *Cien años de soledad* está escrita para dar gusto al lector. *Midnight's Children* obliga a la lectura atenta, ya que es

necesario recordar lo que ocurrió muchas páginas antes para poder hacer la conexión pertinente muchas páginas después. Sin embargo, con esto no queremos decir que Salman Rushdie busque deliberadamente la dificultad –lo cual, si pensamos en autores como Umberto Eco, sería en sí mismo otra forma de dar gusto al lector potencial, sabiendo en este caso que el lector espera una lectura difícil-. En varias ocasiones Rushdie es consciente de que un hecho determinado puede haber sido olvidado por el lector, sobre todo porque se trata de una novela llena de pequeños detalles. En estas ocasiones se ofrece una especie de resúmenes antes de seguir adelante. Dos de estos resúmenes pueden encontrarse al inicio de los capítulos *Tick, tock* y *The Kolynos Kyd*. En *Tick, tock*, las 106 páginas que hemos leído hasta el momento se resumen en tres, concluyendo el resumen con el comentario gracioso de Padma: “ ‘At last,’ Padma says with satisfaction, ‘you’ve learned how to tell things really fast.’” (109)

Notemos que, el ofrecer un resumen no es una forma de claudicar en el proyecto postmodernista ya que, si hay alguna tesis en la novela, es aquella de que todo tiene una relación y no puede considerarse absolutamente nada por separado. Por tanto es imprescindible que el lector no se pierda y haga las conexiones necesarias. Esto, como idea de globalidad, es postmodernista.

Por otra parte, Padma también puede ser la autoreflexión literaria llevada al extremo máximo; es decir que estaríamos ante una literatura que es consciente de sí misma hasta el punto de pensar en los dos tipos de lector que puede tener, y expresa esta reflexión dentro de la novela.

“I must return (Padma is frowning) to the banal chain of cause-and-effect” (295) Como podemos observar, la narración ha ido haciéndose al estilo postmodernista a pesar de

Padma, esta cita aparece cuando falta ya solo una tercera parte para que la novela concluya. Se hace una pequeña concesión a Padma, pero nos da la impresión de que es más bien una vuelta a una cierta linearidad por necesidades narrativas. Como se ha demostrado hasta ahora, a Rushdie no le interesa dar gusto al *lector tradicional* en este sentido. Muy diferente será en lo que se refiere al realismo mágico.

2.2. Padma o el lector incrédulo

Abríamos el apartado anterior con una cita de John Barth, y nos ha parecido apropiado empezar este con otra: “The ideal Postmodernist novel will somehow rise above the quarrel between realism and irrationalism, formalism and ‘contentism’, pure and committed literature, coterie fiction and junk fiction.” (54) En esta cita, coincidimos con Barth en cuanto a la idea de lo que debería ser una novela postmodernista ideal. Si hemos subtitulado el presente capítulo *punto de separación entre Gabriel García Márquez y Salman Rushdie* es porque nos parece cuanto menos curioso que, en todo lo que se ha venido comentando hasta ahora, *Midnight’s Children* muestra un postmodernismo claro, y sin embargo, por lo que se refiere al realismo mágico encuentra algunas dificultades de expresión. Mientras el realismo mágico es una opción narrativa perfectamente natural en García Márquez, para Rushdie plantea problemas ya que le preocupa la verosimilitud. Esto nos ha parecido llamativo puesto que esperábamos, como dice Barth, que la novela postmodernista se elevara por encima de cuestiones de realismo o irrealismo.

Igualmente parece como si en el fondo Rushdie tuviera prejuicios literarios; como si dividiera en literatura “alta” y “baja”. Veremos en este apartado, que una vez más Padma es la figura que permite apreciar las ideas del autor con respecto a las elecciones estéticas; en este caso, el realismo mágico.

Still and all, whatever anyone may think, lying doesn't come easily to Saleem, and I'm hanging my head in shame as I confess

(Midnight's Children 443)

Hemos visto que Padma representa al tipo de lector poco cultivado. Dentro de la ficción se dice que *Padma* es el nombre de la diosa del estiércol. En la mitología india esto no es así; Padma significa loto, pero no tiene ninguna relación con el estiércol. Lo que cabría preguntarse es por qué el autor elige asignar a Padma las funciones de una diosa que no existe. En mi opinión, Rushdie tiene una concepción de la literatura “seria” que se deja ver a través de la relación entre Padma y Saleem. Por una parte Saleem se queja de la incapacidad de ésta para apreciar la narración postmodernista pero por otra, Padma modera, pone freno a casi todo el contenido mágico. Es una lectora incómoda pero a fin de cuentas impide que la narración se desborde. Como dice Saleem en una ocasión: “I have Padma, after all, squashing all my attempts to put the cart before the bullock.” (338) De esta forma creemos haber encontrado el por qué de Padma como diosa del estiércol. El estiércol es desagradable y apesta, pero hace que la tierra dé buenos frutos. Parece que, al menos por lo que al contenido mágico se refiere, Padma tiene esta función, la de mantener la narración dentro de los límites que Rushdie considera literariamente adecuados. Los únicos capítulos en los que hay realismo mágico al estilo de García Márquez, son aquellos en los que Padma se enfada con Saleem y lo deja solo. Si Padma está presente, los acontecimientos mágicos siempre se acompañan de algún

tipo de justificación. Los dos primeros capítulos del libro dos: *The fisherman's pointing finger* y *Snakes and ladders* tienen algunos hechos mágicos no simbólicos. Son dos capítulos en los que Padma se ha ido. Pues bien, al empezar el tercer capítulo, nos encontramos con una indicación de que para Saleem, su narración se ha desequilibrado desde que Padma no está:

How to dispense with Padma? How to give up her ignorance and superstition, **necessary counterweights to my miracle-laden omniscience?** How to do without her paradoxical earthiness of spirit, which keeps – kept? my feet on the ground?"

(150 negrita mía)

La omnisciencia propia del autor-narrador tiene que templarse, eso es lo que parece querer decir Rushdie, quien no termina de sentirse cómodo con la magia situada al mismo nivel que la realidad. Creo que el problema radica en la conciencia postmodernista de que existe un lector, que éste no acepte la narración es lo que parece preocupar a Rushdie: “He, young-Saleem-then, was afraid of an idea – the idea that his parents [...] even if they began to believe him, **they would see his gift as a kind of shameful deformity** ...while I, now, Padma-less, send these words into the darkness and **am afraid of being disbelieved.** (167 negrita mía) Tal vez para Rushdie el contenido mágico de *Cien años de soledad* resulta excesivo –para mi gusto, hay momentos de exceso-, entenderíamos entonces que tenga la preocupación de que, aunque sus lectores “traguen” con lo mágico, lo consideren una deformidad. Así mismo, tiene también el miedo siempre presente de no ser creído.

Es por tanto en los capítulos sin Padma cuando encontramos realismo mágico de verdad. Por ejemplo, Saleem cuenta cómo de niño podía entrar en la cabeza de la gente

para escuchar sus pensamientos, cómo a su padre el Estado le congeló todos sus bienes y desde entonces se le congeló el sexo. Este episodio sí se narra como lo haría García Márquez, sin divisiones entre realismo y magia: “ ‘The bastards are showing my balls in an ice-bucket!’”, and Amina had taken them in her hands to warm them so that her fingers got glued to them by the cold, his sex had lain dormant, a woolly elephant in an iceberg, like the one they found in Russia in ‘56” (175). Así también, el Dr. Narlikar muere aplastado por un tetrápodo y lo encuentran porque su cuerpo brilla con un color fosforescente. Sin embargo, aún cuando el tipo de narración se acerca a la que podemos encontrar en *Cien años de soledad*, con la vuelta de Padma se le ofrece al lector la posibilidad de interpretar todo lo que acaba de leer como el fruto de las alucinaciones y la fiebre. Padma vuelve en el capítulo *My tenth birthday*, allí descubrimos que hace algunos días que Saleem ha estado alucinando porque ella le ha dado una infusión de hierbas con la que pensaba que podría despertarle el apetito sexual. Depende del lector dar una interpretación mágica a la narración sobrenatural o justificarla como parte de la fiebre de Saleem.

Otro capítulo donde encontramos muchos hechos mágicos, es *In the Sundarbans*, donde Saleem se pierde en la selva con sus compañeros del ejército. Pero todo tiene una justificación, desde el inicio del capítulo. Para empezar se habla de que los horrores de la guerra propician la fantasía como vía de escape: “an overdose of reality gave birth to a miasmatic longing for flight into the safety of dreams” (360), luego, los personajes se enferman, tienen fiebre y diarrea. Uno de ellos ve una aparición una noche, y después de eso empiezan a ocurrir todos los hechos mágicos. Pero al contrario de lo que encontraríamos en una novela de García Márquez, en *Midnight’s Children* se explica que el estado de la mente de los personajes había sufrido una alteración: “After this first

apparition, they fell into a state of mind in which they would have believed the forest capable of anything” (363).

Por otra parte, la selva tiene un componente simbólico, atravesar la jungla es la prueba que hace madurar tanto a Saleem como a sus compañeros: “it seemed that the magical jungle, having tormented them with their misdeeds, was leading them by the hand towards a new adulthood.” (364)

Todo esto, bajo mi punto de vista, es indicación de una resistencia a la magia pura.

Padma cuida a Saleem cuando está enfermo: “Padma, who along with the yaksa genii, who represent the sacred treasure of the earth, and the sacred rivers, Ganga Yamuna Sarasvati, and the tree goddesses, is one of the Guardians of Life, **beguiling and comforting mortal men while they pass through the dream-web of Maya**” (194 negrita mía) “Maya” es la ilusión en la filosofía hindú, todo aquello que parece realidad pero que no es más que un espejismo. De esta forma vemos que, si por lo que se refería al estilo postmoderno de escritura Padma era un freno molesto, por lo que se refiere al realismo mágico el autor acepta de buena gana el mantenerse dentro de unos ciertos límites, y el hecho de que exista una figura como Padma que le impide romper las barreras de lo literariamente equilibrado, le da seguridad:

I’m racing the cracks, but I remain conscious that errors have already been made, and that my decay accelerates (my writing speed is having trouble keeping up), the risk of unreliability grows ... in this condition, I am learning to use Padma’s muscles as my guides. When she’s bored, I can detect in her fibres the ripples of uninterest; when she’s unconvinced there is a tic which gets going in her cheek. The dance of her musculature helps to keep me on the rails; because in autobiography, as in all literature, what

actually happened is less important than what the author can manage to persuade his audience to believe

(270-1)

El narrador tiene que darse prisa para terminar de contar todo antes de que llegue el final de la novela. La prisa hace que aumente el riesgo de perder el control sobre la credibilidad. Porque a fin de cuentas, como se dice al final de la cita, lo que más importa, por encima de que lo que se cuenta sea verdad o no, es la verosimilitud, que los lectores crean. Esta es una idea estrechamente ligada a la mimesis aristotélica. Tal vez en el fondo, a pesar de que *Midnight's Children* es una novela que pretende ser vanguardista en su estructura, el autor sigue cargando con la figura de Aristóteles como autoridad de la “buena” literatura.

Capítulo 3.

REALISMO MÁGICO: niveles de interacción entre magia y realidad

3.1. La magia de García Márquez vs. el simbolismo de Rushdie

Tal vez la diferencia más llamativa entre el realismo mágico de Salman Rushdie y el de García Márquez es que el de este último se desarrolla con total naturalidad. El autor colombiano no muestra ninguna preocupación ni por la credibilidad de lo que está contando ni por separar los planos de realismo y fantasía; todo ocurre exactamente al mismo nivel. De tal suerte que el componente mágico de *Cien años de soledad* es, en mi opinión, realmente mágico, mientras que el de *Midnight's Children* tiende más a lo simbólico. Durix recoge la opinión de Todorov respecto a la literatura fantástica, que, si bien no es lo mismo que el realismo mágico, sí tiene una cierta aplicación en el tema que nos ocupa:

the fantastic requires the fulfilment of three conditions. First the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural and a supernatural explanation of the events described. [...] Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as 'poetic' interpretations.

(79)

Parece claro que la cuestión de ver a los personajes como personas vivas es algo superado en la literatura postmodernista, tal como se ha visto en el apartado donde

discutíamos la diferencia entre el lector entrenado para la novela postmodernista y el lector más tradicional. Lo que nos interesa con respecto a esta cita, son dos cosas: por una parte la necesidad de que el lector adopte una actitud determinada con respecto al texto, y por otra el que tenga que descartar la interpretación alegórica de los hechos sobrenaturales. Con relación a lo primero, veremos que la actitud de *suspension of disbelief* es, efectivamente, un requisito indispensable y el escritor tiene que encontrar herramientas que le permitan inducir dicho estado en el lector. Por otra parte, para que la magia del relato sea interpretada como tal, me parece que es necesario presentarla de la forma que lo hace García Márquez, sin ninguna explicación, sin disculpas al lector ni introducciones que la alejen de lo cotidiano. Así mismo creo que no deben usarse imágenes elaboradas que se presten a la interpretación simbólica ya que, si nos encontramos con símbolos, estamos ante un pasaje literario alegórico y no mágico-realista.

Se trata pues de dos fórmulas distintas, la del simbolismo – mucho más aceptado por el lector “serio” que busca la verosimilitud- y la del realismo mágico.

En *Midnight's Children* da la impresión de que el autor no termina de encontrarse cómodo con las convenciones del realismo mágico. La mayor parte de los acontecimientos sobrenaturales de la novela se presentan bajo uno de los siguientes tres supuestos:

1. Resultan no ser sobrenaturales puesto que tenían una explicación racional. Por ejemplo, Ramram Seth aparece sentado flotando en la página 86, pero en la 93 se explica que se trataba de un efecto óptico, puesto que la oscuridad y la forma en la que estaba sentado impedían ver dónde se apoyaba.

2. Es un pasaje simbólico y se dan a lector las pistas necesarias para que lo interprete como tal.

3. Se intenta convencer al lector de que, aunque parezca increíble, las cosas ocurrieron así. Este recurso va a ser el más usado en la novela. Padma juega un papel fundamental en este sentido, según se ha explicado en el capítulo anterior.

Midnight's Children suele encuadrarse dentro del realismo mágico, sin embargo este recurso literario se presenta en la novela como fruto de la inmadurez del protagonista. Cuando Saleem –que, recordemos, podría representar la voz o el pensamiento del autor– adquiere la madurez intelectual, cuando puede por fin considerarse un adulto, desaparece su “capacidad” de escuchar las voces de los hijos de la medianoche y se pasa de lo puramente mágico a lo simbólico.

Empecemos por ver dos citas que nos permiten ver la diferencia entre lo simbólico de Rushdie y lo mágico de García Márquez:

One Kashmiri morning in the early spring of 1915, my grandfather Aadam Aziz hit his nose against a frost-hardened tussock of earth while attempting to pray. Three drops of blood plopped out of his left nostril, hardened instantly in the brittle air and lay before his eyes on the prayer-mat, **transformed into rubies**. Lurching back until he knelt with his head once more upright, he found that the tears which had sprung to his eyes had solidified, too; and at that moment, **as he brushed diamonds contemptuously from his lashes, he resolved never again to kiss earth for any god or man.**

(*Midnight's Children* 10 negrita mía)

El hecho de que los rubíes y los diamantes tengan una conexión directa con el momento de pérdida de fe de Aadam Aziz, hace que la metamorfosis no se interprete literalmente. Se tiende -por lo menos eso me ocurrió a mí- a interpretarlo en el plano de lo simbólico. Sabemos que de alguna forma Aadam Aziz comprendió que prefería tener sus propios valores por encima de los valores de la religión. A partir de ese momento siente un agujero en el pecho, que sólo se llenará temporalmente con el amor de las mujeres. Saleem heredará el mismo agujero, con las mismas características. Sin embargo en todo momento el lector sabe que se trata, no de un agujero real, sino de una metáfora para hablar del descontento o desazón que siente quien se ha movido entre dos culturas y ya no pertenece plenamente a ninguna de las dos. La pérdida de la fe religiosa no es completa porque Aadam Aziz, aunque piense como un europeo, nunca podrá serlo: “There were rubies and diamonds. And my grandfather, lurching upright, made a resolve. [...] knocked forever into that middle place, unable to worship a God in whose existence he could not wholly disbelieve. Permanent alteration: a hole” (12). Rushdie sigue dando pistas en su narración para que no quede lugar a dudas de que los diamantes y los rubíes deben interpretarse de manera simbólica: “He became –what?- a stupid thing, neither this nor that, a half-and-halfer [...] Doctor Aziz in 1915, whom rubies and diamonds have turned into a half-and-halfer [...] dusty echoes of his half-faded German life.” (18-9).

Veamos ahora, por ejemplo, cómo presenta García Márquez el rastro de sangre que lleva a Úrsula hasta su hijo muerto:

-¡ Ave María Purísima! –gritó Úrsula.

Siguió el hilo de sangre en sentido contrario, y en busca de su origen atravesó el granero, pasó por el corredor de las begonias donde **Aureliano José cantaba que tres y tres son seis y seis y tres son nueve**, y atravesó el comedor y las salas y siguió en línea recta por la calle, y dobló luego a la derecha y después a la izquierda hasta la Calle de

los Turcos, sin recordar que todavía **llevaba puestos el delantal de hornear y las babuchas caseras**, y salió a la plaza y se metió por la puerta de una casa donde no había estado nunca, y empujó la puerta del dormitorio y casi se ahogó con el olor a pólvora quemada, y encontró a José Arcadio tirado boca abajo en el suelo **sobre las polainas que se acababa de quitar**, y vio el cabo original del hilo de sangre

(118 negrita mía)

Como se puede observar, los elementos en negrita sirven de anclaje en lo cotidiano. Aureliano José no deja de estudiar ni Úrsula le dice nada; el autor se preocupa por describir lo que llevaba puesto Úrsula y el tipo de ropa que José Arcadio acababa de quitarse. Todo esto hace que lo exagerado o mágico de un chorro de sangre que corre por calles y calles se sitúe al mismo nivel de lo cotidiano. Además, cuando Úrsula finalmente encuentra el cadáver, no expresa ninguna sorpresa, no hay ningún tipo de comentario por parte del narrador. Al contrario, se pasa a describir con total naturalidad el proceso por el cual, como si fuera una más de las labores de la casa, intentaron quitarle el olor a pólvora a un cadáver que no tenía ningún rastro de disparo: “Primero lo lavaron tres veces con jabón y estropajo, después lo frotaron con sal y vinagre, luego con ceniza y limón, y por último lo metieron en un tonel de lejía y lo dejaron reposar seis horas.” (118)

Como decíamos al empezar este capítulo, con García Márquez estamos ante magia y realismo presentados en un mismo plano, pero con Rushdie la interpretación más correcta parece ser la simbólica. Decíamos también que el autor encuentra problemática la cuestión de la credibilidad. Su postura es bastante coherente con su elección estética puesto que, como hemos indicado en el capítulo dedicado al postmodernismo, *Midnight's Children* es una novela con plena conciencia del lector. Es por tanto normal

que se note la preocupación del autor por si su narración resulta creíble o no. Veamos un ejemplo de estos indicios de preocupación por la credibilidad:

It is well known that this is true. Everyone in town saw it, except those who were asleep. [...] ‘At some point’, **they say**, Nadir dived out of the window and ran. The dogs and assassins were too busy to follow him.’

Dogs? Assassins? ... **If you don’t believe me, check.**

(48 negrita mía)

Este fragmento corresponde al momento en que los perros asesinos se comen a Abdullah. Como se puede ver, no sólo encontramos expresiones como “it is well known that this is true” o “If you don’t believe me, check.”, que muestran la desconfianza del narrador en cuanto a que sus lectores creen lo que está contando, sino que tenemos también una descarga de responsabilidad con “they say”. El narrador no se responsabiliza de la veracidad, sólo trasmite lo que le han contado otros. En este sentido nos encontramos con una fórmula muy similar a la del cuento oral, donde la magia es posible porque quien lo cuenta nunca es quien ha vivido los acontecimientos. Cuando una historia es de segunda mano, se deja abierta la posibilidad de que algo en ella no sea verdad.

3.2. Interpretaciones de la crítica Postcolonial al realismo mágico

La crítica Postcolonial es la escuela que ha dedicado más atención en los últimos tiempos al realismo mágico. Encuentran interesantes conexiones entre esta forma discursiva como expresión típica de los países del tercer mundo y el fenómeno de la postcolonización. De forma muy resumida, se puede decir que tienden a interpretar el realismo mágico como una forma de resistencia ante el colonizador y, más concretamente, ante los modelos culturales impuestos por la colonización.

Yo veo básicamente dos problemas en estas interpretaciones. Por una parte, me parece muy discutible que, como afirma Durix (80), las imágenes de realidad hayan sido impuestas por el colonizador. Según esta postura, el realismo mágico rompería los límites entre realidad y ficción para rebelarse contra una realidad colonizadora. Me parece presuntuosa la idea de que la realidad pertenezca al colonizador y la fantasía al ex-colonizado. Pero es que aceptar esta idea equivaldría además a ignorar la existencia de tradiciones literarias previas a la colonización. En el caso de India, por ejemplo, la epopeya nacional *Mahabharata* –que suele datarse en torno al VI a.C. (Gallud 33)- o el texto sagrado del hinduismo *Ramayana* –del IV o III a.C. (Gallud 30)- son muy anteriores a la llegada de los ingleses y contienen ya una mezcla de realidad y ficción que nada tiene que envidiar al realismo mágico contemporáneo.

El otro problema que veo es que, aunque la intención de esta crítica es buena, hay una ignorancia de fondo con respecto a las culturas del *margen*. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento, en el que se demuestra que Durix establece los límites entre ficción y realidad desde su perspectiva europea, ignorando que la idiosincrasia latinoamericana sitúa estos límites de forma diferente:

If we believe what he [García Márquez] says when he answers questions, in his native country, there is no dividing line between what appears real and what more positivist thinkers would call the supernatural. [...] Should we then jump to the conclusion that this represents García Márquez's own personal conception and say that what the *West* calls his magic realism is just a *realistic* representation of his compatriots' mental vision of their surroundings? In an increasingly urban society where the Western logos, the cult of progress and efficiency have permeated most layers of society, it seems difficult to admit such a presupposition unreservedly. We may even wonder whether García Márquez's remarks do not reflect the author's own natural adoption of the myth of the Noble Savage, a representation with clearly paternalistic implications.

(115)

Como mexicana puedo decir que en Latinoamérica mucha gente tiende a interpretar como verdaderas algunas cosas que en Europa se clasificarían directamente como fantásticas. Esto, obviamente, no quiere decir que los latinoamericanos creen todo lo que leen en las novelas de García Márquez; se toman como hechos fantásticos pero la recepción quizás sea ligeramente diferente en el sentido de que sí existe una tradición oral, como afirma García Márquez, que toma como verdaderos los acontecimientos mágicos y que está generacionalmente muy cercana al lector contemporáneo. Si el escritor colombiano afirma que se ha limitado a reproducir la forma de contar de su madre, yo puedo decir que en la generación de mi abuela seguían contándose cosas mágicas como verdaderas o al menos como pertenecientes a un terreno intermedio, el de la duda.

Por otra parte, tampoco me parece adecuada la afirmación de Durix en cuanto a que en los países del margen deberíamos estar permeados de la racionalidad "occidental" – "Western logos"-. Una de las características de muchos países ex-colonizados es que en

ellos conviven tradiciones muy antiguas con el desarrollo tecnológico propio del siglo XXI:

[es] inapropiado el hecho de compartimentar las sociedades entre tradicionales y modernas: esa compartimentación es particularmente insostenible en América Latina, donde se realiza con énfasis uno de los rasgos más destacados del postmodernismo en la cultura actual: ser la patria del pastiche y el bricolage, donde se dan cita irónicamente todas las épocas y las estéticas.

(López 90)

Mucho más adecuada me parece la interpretación que Galván hace del realismo mágico:

están haciendo uso de un modo discursivo, el del realismo mágico, que tiene sus orígenes en las propias civilizaciones en las que se desarrollan sus historias. Es un hecho fácil de constatar que si el escritor colombiano no hace más que agrandar y relatar lo que es común en el Caribe, lo hiperbólico, lo fantástico, producto de la natural fertilidad americana (algo que asombró a los conquistadores españoles a su llegada), Rushdie –por su parte- usa igualmente leyendas y acontecimientos maravillosos transmitidos desde siglos por vía oral, integrándolos en su narración; las ascensiones celestiales, las conversiones insólitas, los exterminios colectivos de animales en extrañas circunstancias, etc. se encuentran en ambas culturas y son aprovechados de modo similar por los escritores en sus narraciones.

(39)

Mi tesis con respecto al realismo mágico coincide con la de Galván en cuanto a que se usa la tradición oral. Difiero con él en la idea de que Rushdie y García Márquez usen los elementos de manera parecida, puesto que, como se ha venido explicando en el presente

trabajo, creo que Rushdie aplica el contenido mágico con más reticencia que García Márquez, quizás debido a su formación europea, que puede darle una visión más alejada de la fusión natural entre realismo y magia. Lo que está claro de cualquier manera, es que en las dos novelas que estamos estudiando el realismo mágico como fórmula literaria funciona. Para mí, esto se debe a que el contenido mágico apela a dos fuentes imaginativas muy arraigadas en el ser humano. Por una parte los cuentos de tradición oral que ya apuntaba Galván, y por otra el sustrato de la religión. Tanto el cristianismo como el hinduismo o el budismo, tienen unas escrituras sagradas plagadas de acontecimientos imposibles desde el punto de vista estrictamente racional. Sin embargo se insta a los fieles a creer ciegamente el contenido de dichas historias. Siendo así, no se cuestiona la verosimilitud de una multiplicación de peces o de una ascensión en cuerpo y alma. Los animales hablan, Buda tuvo varias reencarnaciones en distintos animales antes de reencarnar como Gautama. El *Ramayana* presenta luchas entre hombres y demonios, serpientes que hablan –coincidiendo con la serpiente del cristianismo-, etc. Yo creo que la religión se arraiga profundamente en el subconsciente. De esta forma, el uso de situaciones que recuerdan a pasajes sagrados facilita de manera más o menos inconsciente que el lector se coloque en lo que Coleridge llamaba *suspension of disbelief*.

Un mecanismo muy parecido es el que se pone en funcionamiento cuando se recurre a situaciones o fórmulas de la cuentística. Rushdie, por ejemplo, echa mano con bastante frecuencia de *Las mil y una noches* y de convenciones tales como “once upon a time”, con las que se provoca en el lector una predisposición a creer.

A continuación estudiaremos de qué forma se usan la religión y la tradición cuentística en las novelas que nos ocupan.

3.3. Estrategias de credibilidad

3.3.1. La religión

Las dos novelas recrean situaciones unidas a la religión, de tal forma que éstas serán reconocidas por los lectores a los que en principio, una y otra novela va dirigida.

En *Cien años de soledad* se usan alusiones a pasajes bíblicos. Como indica Gullón, hay

una simbología mítica [...] sus lectores, educados en la tradición judeo-cristiana, reconocerán las historias sagradas de su infancia y se adaptarán sin esfuerzo a un contexto narrativo jalonado de referencias familiares. La mitología del Antiguo Testamento proporciona marco sugestivo y soterrada iluminación al relato novelesco. Renunciando a la modernidad (en cuanto ésta implique utilización de símbolos exclusivos del autor), García Márquez se beneficia de una comunicación rápida con el lector y esta facilidad le permite desplazar los enigmas a otros componentes de la novela.

(46)

La ascensión de Remedios la bella en cuerpo y alma es fácilmente asimilable desde el punto de vista literario por su similitud con la ascensión de Cristo. La lluvia de pájaros muertos no es muy diferente de las plagas bíblicas. Muchos críticos han encontrado paralelismos entre distintas partes de *Cien años de soledad* y *La Biblia*. Se ha dicho que cuando José Arcadio y Úrsula rompen la prohibición y, además, José Arcadio mata a Prudencio Aguilar, hay una expulsión y se produce el *Éxodo* (Shaw 113); “El *Éxodo* es sucesión de sufrimientos y penalidades ‘hacia la tierra que nadie les había prometido’” (Montaner 16). Tras el *Éxodo*, algunos críticos han visto un *Génesis* en la fundación de

Macondo, donde las cosas son tan antiguas que ni siquiera tienen nombre y José Arcadio tiene que ir dándoles existencia a través de nombrarlas (Gullón 33, Shaw 114). Gullón apunta también “las pestes (insomnio y olvido) que afligen a Macondo, la resurrección de Melquíades, el Diluvio (cuatro años, once meses y dos días) impuesto como castigo a los pecados de los hombres” (34). Por último, todos están de acuerdo en que el final de *Cien años de soledad* tiene ecos del *Apocalipsis* (Gullón 41, Montaner 16, Shaw 114). En consecuencia, podemos ver que la novela tiene un sustrato cristiano bastante rico que permite hacer las conexiones de las que hemos venido hablando. Si, por una parte el lector latinoamericano –al que, en mi opinión, iban dirigidas en un principio las novelas de García Márquez- ya leía la novela esperando encontrar magia, por otra el hecho de reconocer pasajes que le son familiares, facilita el *suspension of disbelief*.

Salman Rushdie también recurre a la religión, pero de manera más razonada, explicando a sus lectores de dónde ha sacado las referencias y por qué deben creer. Les pide explícitamente que crean en su narración al igual que lo hacen en la religión. A continuación veremos un ejemplo de cómo Saleem usa referencias religiosas para convencer a Padma de que lo que ha contado acerca de los hijos de la medianoche es verdad:

‘Even **Muhammad**’, I said, ‘at first believed himself insane: do you think the notion never crossed my mind? But the Prophet had his Khadija, his Abu-Bakr, to reassure him of the genuineness of his Calling; nobody betrayed him into the hands of asylum-doctors’ [...] ‘What is truth?’ I waxed rhetorical, ‘What is sanity? Did **Jesus** rise up from the grave? Do Hindus not accept – Padma – that the world is a kind of dream; that **Brahma** dreamed, is dreaming the universe; that we only see dimly through that dream-

web, which is Maya. Maya', I adopted a haughty, lecturing tone, 'may be defined as all that is illusory; as trickery, artifice and deceit. Apparitions, phantasms, mirages, sleight-of-hand, the seeming form of things: all these are parts of Maya. If I say that certain things took place which you, lost in Brahma's dream, find hard to believe, then which of us is right?

(211 negrita mía)

Otro ejemplo es la fuerza sobrenatural de Shiva, que se asocia en su descripción a la de Rama: "to Shiva, the hour had given the gifts of war (of Rama, who could draw the undrawable bow; of Arjuna and Bhima; the ancient prowess of Kurus and Pandavas united, unstoppably, in him!" (200). Vemos que, al contrario de lo que hace García Márquez, Rushdie pide abiertamente a sus lectores que hagan la asociación. No se trata pues de un proceso más o menos inconsciente como podría ocurrir en *Cien años de soledad*, sino de un recurso razonado con el lector. Cabría preguntarse por qué el autor siente la necesidad de explicar la fuerza de Shiva, explicación por otra parte del todo innecesaria para un público hindú puesto que se trata de uno de los dioses con más culto. Tal vez la elección esté motivada por el lector potencial al que va dirigida la novela. Si, en los años 60' García Márquez escribía pensando en un público latinoamericano, supongo que la experiencia vital de Rushdie lo ha hecho pensar tanto en lectores indios como europeos –y ¿porqué no?, también norteamericanos- desde un primer momento. En este caso, se hace necesario elaborar las referencias religiosas más allá de la mera mención para ayudar a que los lectores las identifiquen.

De cualquier manera, un pasaje como el que acabamos de citar, deja a la vista la armazón literaria; podemos ver claramente de qué forma pretende convencernos el autor y esta es una de las causas por las que el efecto de lectura, al menos en mi opinión, es de división marcada entre realidad y fantasía. Veamos ahora dos citas en las que Saleem se

queja del abandono por parte de Padma y recurre a la religión como arma de verosimilitud:

It has been two whole days since Padma stormed out of my life. [...] my own dung-lotus has vanished into I don't know where. A balance has been upset; I feel cracks widening down the length of my body; because suddenly I am alone, without my necessary ear, and it isn't enough. I am seized by a sudden fist of anger: why should I be so unreasonably treated by my one disciple? Other men have recited stories before me; other men were not so impetuously abandoned. When Valmiki, the author of the *Ramayana*, dictated his masterpiece to elephant-headed Ganesh, did the god walk out on him halfway? He certainly not. (Note that, despite my Muslim background, I'm enough of a Bombayite to be well up in Hindu stories, and actually I'm very fond of the image of trunk-nose, flap-eared Ganesh solemnly taking dictation!)

(149-50)

I repeat: I don't blame Padma. At the feet of the Western Ghats, she searched for the herbs of virility, [...] Who knows what, mashed with milk and mingled with my food, flung my innards into that state of 'churning' from which, as all students of Hindu cosmology will know, Indra created matter, by stirring the primal soup in his own great milk-churn?

(193)

Durante dos capítulos, Saleem ha ido contando asuntos mágicos que, si Padma hubiera estado presente, no habría podido contar, al menos habría tenido que contarlos de otra manera. Dentro de las quejas de Saleem vemos que no entiende por qué si se acepta la imagen del dios Ganesh tomando dictado, no se puede aceptar lo que él cuenta como verdadero. Es verdad que en el fragmento que acabamos de citar hay un "error" en cuanto a que Valmiki no es el autor del *Ramayana*, pero esto, como explica Rushdie en

Imaginary Homelands, es un juego del autor para poner en evidencia a un personaje – Saleem- que presume de sus conocimientos. Aún así, vemos el recurso de la religión para justificar lo sobrenatural.

3.3.2 La tradición literaria

Hemos visto que Gabriel García Márquez aborda los hechos mágicos con mucha naturalidad, de tal manera que lo mágico y lo realista se funden en un mismo plano. El recurso de la religión como forma de despertar el estado de *suspension of disbelief* se usa en igual medida en las dos novelas que nos ocupan, sin embargo, por lo que respecta a la tradición literaria será Salman Rushdie quien más eche mano de ella. Ya desde los inicios de *Midnight's Children* nos encontramos con una mezcla de realismo, magia y preocupación por la verosimilitud:

I was born in the city of Bombay ... **once upon a time. No, that won't do, there's no getting away from the date** [...] I have no hope of saving my life, nor can I count on having even **a thousand nights and a night**. I must work fast, faster than **Scheherazade**, if I am to end up meaning – yes, meaning – something. I admit it: above all things, **I fear absurdity**.

(9 negrita mía)

Podemos observar la convivencia de fórmulas de la cuentística como “once upon a time” y la necesidad de aportar una hora exacta de nacimiento, lo que sería típico de la novela realista, y más concretamente, de la novela histórica. Rushdie recurre a *Las mil y una noches*; a la figura de Scheherazade, siendo esta colección de cuentos quizás la más

conocida o canónica dentro de la cultura árabe a la que el escritor pertenece. Apela así a un conocimiento compartido con sus lectores. Sin embargo veamos que al final de la cita el narrador anuncia su miedo al absurdo, que, como se descubrirá a lo largo de la novela, es también miedo a no ser creído. La preocupación por la verosimilitud ocupa un lugar central en *Midnight's Children*. El autor intentará provocar el estado de *suspension of disbelief* mediante la repetición de fórmulas de la cuentística: “Once upon a time there was a mother” (213) “Once upon a time there was an underground husband” (216), y alusiones a *Las mil y una noches*. De esta forma, nos encontramos con un uso –para mi gusto desmedido- del número mil uno:

Understand what I'm saying: during the first hour of August 15th, 1947 – between midnight and one a.m. – no less than **one thousand and one** children were born within the frontiers of the infant sovereign state of India. In itself, that is not an unusual fact **(although the resonances of the number are strangely literary)**

(195 negrita mía)

En esta cita aparece “one thousand and one” por primera vez en la novela, y ya se indica al lector que debe conectarlo con los cuentos de *Las mil y una noches*. A partir de aquí, prácticamente todo lo que aparece en número mayor a uno, será mil uno. Por citar algunos ejemplos, veamos los siguientes: “1001, the number of night, of magic, of alternative realities” (217), “jugglers managed to keep one thousand and one balls in the air at a time” (387) “Shiva [...] was invited to a thousand and one different gatherings” (407). Otras referencias a *Las mil y una noches* son las siguientes: “Yes, it was an open-sesame” (450);

believe, don't believe, but even a sceptic will have to provide another explanation for my presence here. Did not the Caliph Haroun al-Rashid (in an earlier set of fabulous tales) also wander, unseen invisible anonymous, cloaked through the streets of Baghdad?

(380)

Vamos a cerrar este capítulo con una cita que muestra que la tradición literaria india es bastante rica en cuanto a materia mágica y que por tanto Rushdie puede respaldarse en ella para pedir a sus lectores que crean. Esto nos lleva a recordar nuestro desacuerdo con las opiniones de la crítica postcolonial en cuanto a que la magia se usa como elemento de resistencia. Los elementos mágicos no son ninguna novedad postcolonial en la tradición india:

To anyone whose personal cast of mind is too inflexible to accept these facts, I have this to say: That's how it was; there can be no retreat from the truth. I shall just have to shoulder the burden of the doubter's disbelief. But no literate person in this India of ours can be wholly immune from the type of information I am in process of unveiling

(197)

CONCLUSIÓN

En el presente trabajo de investigación hemos analizado *Midnight's Children* de Salman Rushdie en cuanto a su relación con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. La comparación es pertinente por tres motivos; en primer lugar ambas novelas hacen uso del realismo mágico como forma discursiva. En segundo lugar existe consenso en cuanto a que el realismo mágico literario tiene su origen en América Latina y que Gabriel García Márquez es uno de sus mayores exponentes, siendo *Cien años de soledad* una de las obras canónicas de la citada forma discursiva. Nos parece que este motivo sería suficiente para justificar el estudio de la novela de Rushdie con relación a la de García Márquez, sin embargo hemos encontrado un tercer factor que hace pertinente la comparación: Salman Rushdie conoce y admira la obra de García Márquez, por lo que iniciamos la investigación con la sospecha de que podía existir una influencia. Partiendo de esta hipótesis, hemos observado la presencia de situaciones paralelas y similitudes entre los personajes de una y otra novela. Dichas semejanzas son tan numerosas que hemos llegado a la conclusión de que *Midnight's Children* puede estudiarse como una reelaboración de la novela colombiana si bien no hemos encontrado ningún testimonio que documente la voluntad de Salman Rushdie en este sentido.

En cuanto a los puntos comunes, no hemos hecho un seguimiento exhaustivo puesto que la extensión del presente trabajo no lo habría permitido pero, sobre todo, porque creemos que la presentación de un catálogo de similitudes, además de resultar tedioso para el lector, se aleja de las tendencias actuales en crítica literaria y habría sido de poca utilidad. Las dos novelas que hemos analizado se caracterizan entre otras cosas por tener un número muy elevado de personajes y, consecuentemente, la lectura atenta deja a la

vista una larga serie de pequeñas coincidencias. Hemos optado por presentar aquellas que nos han parecido más llamativas y por prestar especial atención al componente religioso, que tiene mucho peso en ambas novelas. Los dos textos, independientemente de su adscripción a una forma que se aleja del realismo en sentido estricto, pueden considerarse buenos retratos de las sociedades a las que pertenecen. Así, creemos que *Cien años de soledad* refleja en buena medida la idiosincrasia colombiana y *Midnight's Children* recoge la pluralidad de la India contemporánea. En ambos países la religión se sigue con mucho fervor y esto se recoge en las novelas. Es en este sentido en el que nos ha parecido más interesante la reelaboración que vemos en *Midnight's Children*, pues en la misma medida en que García Márquez recurre al cristianismo, Rushdie lo hace a las distintas religiones que se practican en India, incluyendo el catolicismo.

Dentro de la metodología utilizada, hemos recurrido a la crítica postcolonial para el capítulo que concierne al realismo mágico porque es esta escuela la que ha prestado más atención a este tipo discursivo en los últimos diez años. Sin embargo discrepamos en varios puntos con los críticos postcoloniales consultados. En primer lugar nos parece inadecuado medir con el mismo rasero culturas tan diferentes como la colombiana y la india. Se usa como elemento unificador en las denominadas *literaturas postcoloniales* el hecho de que los países a los que pertenecen los autores englobados en este grupo fueron colonia en algún momento de su historia. Pues bien, creemos que la generalización con la que se ha tendido a tratar esta literatura, obvia asuntos tan importantes como el nivel de arraigo de los escritores dentro de su cultura y el sentimiento de identidad nacional que pueda tener uno y otro país. Con esto quiero decir que no creo que se pueda considerar por igual a Salman Rushdie, que ha pasado la mayor parte de su vida en países del *centro*, que a Gabriel García Márquez, quien, salvo

por un breve período en París, ha vivido toda su vida en Colombia. Por otra parte, presuponer un deseo de crítica anticolonialista en todos los países del *margen* por igual, significa pasar por alto que Colombia lleva casi doscientos años de independencia mientras India va camino de cumplir sólo sesenta. Este punto nos parece que guarda relación con la identidad nacional que acabamos de mencionar; la necesidad de crear identidad será, según nuestro punto de vista, distinta en uno y otro caso ya que el recuerdo de la época colonial se vivirá también de forma diferente. Sin embargo, el punto que encontramos más criticable, puesto que concierne directamente a las motivaciones del realismo mágico como forma literaria, es el que considera que los autores construyen una realidad alternativa que pueden considerar propia; el texto mágico realista sería una especie de espacio libre de colonización donde se transgreden las normas de la realidad “objetiva” que, según estas teorías, pertenece a las culturas colonizadoras. Una vez más deseamos volver a la cuestión del tiempo transcurrido desde que cada país adquirió su autonomía pues, ¿en qué medida un autor latinoamericano puede sentir, a doscientos años de distancia, que su realidad objetiva no es suya? Es verdad que muchos críticos defienden la idea de resistencia a la realidad desde el punto de vista estrictamente literario, argumentando que los esquemas realistas se han heredado de la tradición europea y las *literaturas postcoloniales* buscan alternativas formales propias. Independientemente de que la teoría nos parece bastante atractiva puesto que dotaría a las culturas del margen de un deseo de reivindicación, creemos, y así lo hemos expuesto en el capítulo correspondiente del presente trabajo, que la crítica postcolonial ignora las tradiciones literarias pre-coloniales que, en muchísimos casos, son ejemplos de realismo mágico aunque no se hayan etiquetado bajo este término. Por otra parte, si bien existía un rechazo al modelo español en los escritores latinoamericanos de los años '50 y '60, éstos basaban su resistencia

“anticolonialista” en el seguimiento de las vanguardias francesas, con lo cual la oposición *centro-margen* que propone la crítica postcolonial quedaría neutralizada.

Nuestra hipótesis con respecto al realismo mágico como discurso literario de éxito es que éste se hace fácilmente asimilable desde la perspectiva del lector porque recurre al imaginario religioso por una parte y al de la cuentística por otra. Hemos podido observar que muchos de los elementos mágicos de *Cien años de soledad* tienen relación directa con la religión cristiana – sirvan como ejemplo la ascensión en cuerpo y alma de Remedios la bella o la lluvia que dura tres años-, y que a su vez Salman Rushdie, valiéndose del mismo elemento adaptado a la realidad india, insta a los lectores a que crean en su narración como creen en la religión.

Una vez que concluimos que las similitudes entre las dos novelas eran suficientes como para considerar la idea de reelaboración temática, dirigimos nuestra atención hacia la forma en la que Salman Rushdie habría procedido a dicha reelaboración. En primer lugar se ha observado que hay un cambio de estilo que obedece a cuestiones temporales; mientras que *Cien años de soledad* responde a características mayoritariamente modernistas, *Midnight's Children* se inserta en el postmodernismo. Con relación a este punto encontramos grandes dificultades en la clasificación de *Cien años de soledad* y descubrimos que existen dos formas diferentes de entender y estudiar el modernismo en los ámbitos académicos de las letras hispánicas y anglosajonas. De manera resumida puede decirse que en las letras hispánicas el término modernismo suele aplicarse sobre todo a la poesía de finales del XIX y que, por lo que respecta a la narrativa, el criterio que suele emplearse es puramente temporal, de manera que se incluyen como modernistas las narraciones que van de la última década del XIX hasta los años '30 del XX, sin prestar mucha atención a las características temáticas o formales que dichas

obras puedan tener. Evidentemente, dentro de las letras anglosajonas el criterio no es el mismo ya que, si bien hay un parámetro temporal, se presta más atención al criterio artístico con el que trabajaban los escritores modernistas tanto ingleses como norteamericanos. Ante esta diferencia, tuvimos que optar por uno sólo de los criterios para poder llevar a cabo el análisis. Se siguió la concepción de *modernismo* que se usa en la filología inglesa, tanto porque el presente trabajo de investigación pertenece a ese ámbito académico, como porque a título personal, nos parece un criterio más coherente. De esta forma, se rastrearon dentro de las dos novelas las características que las asocian a uno y otro movimiento y se observó que muchos de los puntos comunes difieren tan sólo en la óptica bajo la que se presentan. De manera que el fracaso, por ejemplo, es una cuestión aplicable a toda la humanidad en *Cien años de soledad*, con lo que se da un tono pesimista a la novela, y se hace un discurso totalizador –ambas cosas propias del modernismo–, mientras que en *Midnight's Children* es aplicable a un solo personaje, y éste es capaz muchas veces de reírse de sí mismo. Esto último nos mostraría por una parte la tendencia postmodernista a no hacer discursos totalizadores, y por otra la presentación de las problemáticas bajo una visión triste pero no destructora del individuo.

En el capítulo dos quisimos hablar de la figura del lector en *Midnight's Children*. Para el análisis de este punto nos basamos metodológicamente en la teoría de la recepción según la entiende Umberto Eco en su libro *Sei passeggiare nei boschi narrativi*. De acuerdo con esta teoría, los autores cuentan con varios tipos de lector a la hora de escribir sus obras. Uno de ellos sería el *lector modelo*; aquel que tiene el bagaje necesario para entender todo lo que el autor quiere decir y que coopera con el texto a partir de señales que éste le envía, así por ejemplo ante fórmulas como “érase una vez”,

el *lector modelo* sabrá que debe esperar la inclusión de elementos fantásticos. A este término de Eco, hemos querido añadir nuestro *lector tradicional*. De esta manera, hemos colocado por un lado al lector dispuesto a colaborar con el texto posmodernista - que sería el *lector modelo* para *Midnight's Children*- y por otra al lector que espera una narración realista y lineal. Hemos observado que Padma, personaje que aparece como pareja del protagonista de la novela, cumple las funciones de *lector tradicional*, expresando sus quejas ante los saltos temporales y otras elecciones del autor. Creemos que la inclusión del lector dentro del texto contribuye a romper la ilusión de realidad propia de la novela realista, puesto que recuerda constantemente al *lector real* – nosotros-, que nos encontramos ante una creación literaria.

Hemos titulado este capítulo dos *PADMA o el lector omnisciente: Punto de separación entre Gabriel García Márquez y Salman Rushdie*, y nos gustaría explicar el por qué del título. Por una parte hemos querido jugar con la figura del narrador omnisciente para indicar el cambio de roles que, según nuestro punto de vista, se efectúa en la literatura posmodernista y más concretamente en *Midnight's Children*. En el capítulo uno hablamos de las diferencias entre el modernismo de *Cien años de soledad* y el postmodernismo de *Midnight's Children*. Entre estas diferencias hicimos alusión a *la muerte del autor* entendida como la forma en la que el lector cobra protagonismo en la novela posmodernista mientras que el autor “muere” porque pasa a un segundo plano. En este sentido, concluimos que en *Cien años de soledad* el autor sigue teniendo un papel protagonista que se refleja en el tipo de narrador elegido. Si bien no se trata del narrador omnisciente de la novela realista, sí es una figura que guarda las convenciones de “seriedad” o convencionalismo literario donde autor, texto y lector tienen espacios separados. En *Midnight's Children* nos encontramos con Saleem, el protagonista, que cumple las funciones de narrador y supuesto escritor de la novela, con lo que la figura

del autor real, es decir, Rushdie queda casi totalmente excluida. Saleem es un narrador que no sólo no es omnisciente, sino que se encuentra con Padma, lector *omnisciente* en cuanto a que parece que ella supiera mejor que Saleem cómo hay que contar las cosas. En numerosas ocasiones le dice que no está narrando correctamente, que se detiene demasiado en una descripción o que está saltándose información importante. Hasta aquí por lo que se refiere a la primera parte de nuestro título. Ahora bien, también hemos concluido que Padma es el punto de separación entre Gabriel García Márquez y Salman Rushdie porque si por una parte determina el postmodernismo de una novela con respecto al modernismo de la otra, por otra pone al descubierto la reticencia de Rushdie a la hora de enfrentarse con el realismo mágico. Hemos concluido que la mayor diferencia entre el realismo mágico de uno y otro autor, es que en *Cien años de soledad* los planos de lo fantástico y lo realista se presentan a un mismo nivel; lo mágico se cuenta como si fuera materia cotidiana, consiguiendo así una auténtica fusión. Para Salman Rushdie en cambio, lo mágico no es natural, hay que justificarlo frente al lector, y aquí entra en juego también el *lector real*, puesto que se usan argumentos racionalizados para convencer a un *you* y, por supuesto, a Padma. Hemos visto que algunas veces lo mágico en *Midnight's Children* requiere una interpretación simbólica; el texto da los elementos necesarios para que quede claro que es esa y no otra la interpretación que se debe dar. Otras veces se desengaña al lector ofreciéndole explicaciones lógicas de manera que aquello que parecía mágico, en realidad no lo es. Por último, la mayoría de las veces se recurre tanto a *Las mil y una noches* como a la religión para instar al lector a que crea la narración de Saleem; es una petición abierta al *suspension of disbelief*.

Aunque consideramos que esta forma de desenmascarar el contenido mágico es coherente con la *self-consciousness* postmodernista, nos parece llamativo el hecho de

que Salman Rushdie presente en esta novela una preocupación tan marcada por la verosimilitud. Hemos concluido que, en los dos autores que nos ocupan, la forma de usar el realismo mágico quizás está motivada por un deseo de hacer “buena literatura”. En los años ’60 la fusión de realidad y fantasía dentro de la novela latinoamericana –y en esta ocasión nos referimos a la novela ya constituida como género y no a otras tradiciones literarias autóctonas- era una novedad. Al margen de si con ello se perseguía la resistencia ante la metrópoli o no, el hecho es que su utilización situaba a García Márquez dentro de una literatura “seria” por cuanto comprometida con la búsqueda de una renovación. Personalmente creemos que dentro de la literatura anglosajona siempre ha habido una tendencia a considerar los subgéneros que incluyen fantasía –gótico y ciencia ficción- como de menor calidad; en cualquier caso no se les ha incluido dentro del canon de literatura “seria y respetable”. Este factor, unido al hecho de que en los años ’80 Rushdie ya no estaba haciendo nada nuevo al utilizar realismo mágico, pueden ser los motivos por los que el autor parece incómodo a la hora de adoptar esta forma discursiva por completo. La última pregunta a la que habría que contestar es por qué, si no se identificaba con el realismo mágico, ha decidido utilizarlo. En nuestra opinión puede que el escenario y la historia hayan determinado la elección; tal vez a Rushdie le ha parecido correcto seguir dentro de la idea de que India es *mágica*; idea que por otra parte, a nivel de ventas, siempre ha dado muy buen resultado.

BIBLIOGRAFÍA

I. FUENTES PRIMARIAS

García Márquez, Gabriel (1972) *Cien años de soledad*. Editorial Sudamericana: Buenos Aires. 1967

Rushdie, Salman (1995) *Midnight's Children*. Vintage: London. 1981

II. FUENTES SECUNDARIAS

a. Realismo Mágico y Poscolonialismo

Aldama, Frederick Luis (2003) *Magicorealism in Oscar "Zeta" Acosta, Ana Castillo, Julie Dash, Hanif Kureishi, and Salman Rushdie*. Postethnic Narrative Criticism, University of Texas Press: Austin.

De Toro, Fernando (2002) *Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial*. Galerna: Buenos Aires.

Durix, Jean-Pierre (1998) *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse. Deconstructing Magic Realism*. MacMillan Press: London.

Galván, Fernández, Elices (2001) *El realismo mágico en lengua inglesa: tres ensayos*. Universidad de Alcalá: Alcalá.

Lazarus, Neil (ed.) (2004) *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. (en especial el Capítulo 12: Fernando Coronil, *Latin American postcolonial studies and global decolonization*.) Cambridge University Press: Cambridge.

Mignolo, Walter D. (1993) "Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism?", en *Latin American Literary Review*, 28, 3: 120-134.

Rushdie, Salman (1983) " 'Commonwealth Literature' does not exist", en *Imaginary Homelands*. Granta Books: London. 1991

b. Modernismo y Posmodernismo

Barth, John (2000) *Textos sobre el postmodernismo*. Taller de Estudios Norteamericanos. Universidad de León: León.

D'Haen, Theo and Bertens, Hans (1988) *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Postmodern Studies 1. Editions Rodopi B.V.: Amsterdam.

Levenson, Michael (ed.) (2003) *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge University Press: Cambridge. 1999.

c. Historia y crítica de la literatura inglesa

Martínez Bernardo, Rafael (1991) *Salman Rushdie, Recreador de la historia mágica y mítica*. Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos 241. Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca.

Rushdie, Salman (1983) “ ‘Errata’: or, Unreliable Narration in *Midnight’s Children*”, en *Imaginary Homelands*. Granta Books: London. 1991

Villalba, Estefanía (1999) *Claves para interpretar la literatura inglesa*. Alianza: Madrid.

d. Historia y crítica de la literatura latinoamericana

Franco, Jean (1993) *Historia de la literatura hispanoamericana*. Ariel: Barcelona. 1973

Gullón, Ricardo (1970) *García Márquez o el arte de contar*. Taurus: Madrid.

López, Óscar R. (2001) *La narrativa latinoamericana: entre bordes seculares*. Fondo Editorial Universidad EAFIT: Medellín.

Montaner, M^a Eulalia (1987) *Guía para la lectura de “Cien años de soledad”*. Editorial Castalia: Madrid.

Pedraza Jiménez, Felipe B. (coord.) (2002) *Manual de literatura hispanoamericana. IV, Las Vanguardias*. Cénlit Ediciones: Pamplona.

Rushdie, Salman (1982) “Gabriel García Márquez”, en *Imaginary Homelands*. Granta Books: London. 1991

Shaw, Donald L. (1992) *Nueva narrativa hispanoamericana*. Cátedra: Madrid.

e. Historia y cultura de India

Frédéric, Louis (1989) *L'Inde de L'Islâm*. Éditions Arthaud : Paris.

Gallud Jardiel, Enrique (2003) *Cuentos mitológicos de la India*. Oberón : Madrid.

García-Ormaechea, Carmen (1998) *Arte y cultura de India*. Ediciones del Serbal: Barcelona.

Zimmer, Heinrich (1997) *Mitos y símbolos de la India*. Siruela : Madrid. (1945)

f. Teoría de la Recepción

Eco, Umberto (1994) *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993. Bompiani: Milano.

III. FUENTES ELECTRÓNICAS

Guneratne, Anthony R. (1997) "Virtual Spaces of Postcoloniality: Rushdie and Ondaatje" <<www.postcolonialweb.org/canada/literatura/ondaatje/guneratne5.html>>

Klages, Mary: "Postmodernism"
<<www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/pomo.html>>

Pérez Venzalá, Valentín: "Notas sobre el realismo mágico" en Minotauro Digital.
<<www.minotaurodigital.net/textos.asp?art=51&seccion=Literatura&subseccion=articulos>>

Stewart, Nicholas (1999): "Magic realism as post-colonialist device in *Midnight's Children*" in The Imperial Archive Project
<<www.qub.ac.uk/en/imperial/india/rushdie.htm>>

Yepes, Enrique "El 'Boom' de la novela y el latinoamericanismo de los sesenta"
<<www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/boom.htm>>

Nombre de archivo: García Márquez vs RushdieTESINAversiónfinal.doc
Directorio: C:\DOCUME~1\AGENDA\CONFIG~1\Temp
Plantilla: C:\Documents and Settings\AGENDA\Datos de
programa\Microsoft\Plantillas\Normal.dot
Título: Gabriel García Márquez vs
Asunto:
Autor: .
Palabras clave:
Comentarios:
Fecha de creación: 06/05/2006 18:41
Cambio número: 21
Guardado el: 25/01/2008 11:47
Guardado por: Martha Rincon
Tiempo de edición: 39 minutos
Impreso el: 04/02/2008 8:48
Última impresión completa
Número de páginas: 99
Número de palabras: 24.260 (aprox.)
Número de caracteres: 138.282 (aprox.)