

UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Facultad de Humanidades

Trabajo Final de Grado

You call us devils?

La imagen del maligno a través de Saladin

Chamcha en *The Satanic Verses* de Salman

Rushdie

Sergi Saranga Reguera

NIA: 165069

Tutor: Domingo Ródenas de Moya

Curso 2016-2017

ÍNDICE

1.Introducción.....	4
2. <i>The Satanic Verses</i>.....	11
2.1.Postmodernismo e Islam.....	15
3. Hibridación y dualidad: los protagonistas de la historia.....	19
4. Antes de la caída: un viaje a los orígenes.....	25
5. Después de la caída: la mutación.....	34
6. Conclusión.....	44
7. Bibliografía.....	48

1. Introducción

Satan, being thus confined to a vagabond, wandering, unsettled condition, is without any certain abode; for though he has, in consequence of his angelic nature, a kind of empire in the liquid waste or air, yet this is certainly part of his punishment, that he is... without any fixed place, or space, allowed him to rest the sole of his foot upon.

Daniel Defoe, *The History of the Devil*

Con esta cita comienza uno de los libros más polémicos del siglo XX: *The Satanic Verses*, publicado en 1988. Se ha hablado mucho al respecto de las controversias que desencadenó, más que de la propia novela se podría decir. Muchas son las opiniones, debates e incluso libros que han profundizado en este tema desde diferentes perspectivas. Por eso, mi intención aquí no es profundizar en los efectos que la obra literaria ha causado en la sociedad, ni en los discursos de poder que la envuelven, ni en la relación entre literatura y sus repercusiones políticas. Mi intención en este trabajo, que es de base literaria, consiste en analizar el reflejo en esa novela de la desfiguración del inmigrante en Occidente, en estudiar cómo se demoniza al extranjero a través del personaje (y co-protagonista de la historia) Saladin Chamcha, quien lleva a sus espaldas esa imagen del extranjero “peligroso”, y cómo esta misma imagen es utilizada por los inmigrantes para reclamar sus derechos como personas. A pesar de esto, y como se verá argumentado posteriormente, ya no se puede hablar del libro sin aludir a la gran e inesperada repercusión que supuso. Por este motivo es necesario hacer una introducción de quién es el autor, cuál fue la polémica, cuáles son las consecuencias de su publicación y por qué esta visión tan radical del libro es desmedida y sesgada, pues no deja ver las verdaderas intenciones del escritor.

El autor británico nacido en Bombay, Salman Rushdie, ya estaba considerado como un referente de la literatura contemporánea antes de la publicación de *The Satanic Verses*. Nació en 1947, dentro de una familia musulmana (su nombre original es Ahmed Salman Rushdie) y viajó a Reino Unido para formarse en la Rugby School, en el King's College y finalmente en la universidad de Cambridge, donde se doctoró en Historia. Posteriormente, trabajó en la televisión de Pakistán, como actor en Londres y después como redactor publicitario. Aprovechando su nacionalidad británica y el dominio del idioma, sus escritos han sido publicados por editoriales inglesas, que han favorecido una mayor capacidad de difusión. Su primera obra es *Grimus* (1975), una novela basada en un poema medieval sufí. Pero es *Midnight's Children*, de 1981, la que le otorgó la fama dentro del panorama literario, además de ganar el Premio Booker y el James Tait Black. En 1993, esta historia inspirada en el proceso de independencia de la India fue nuevamente premiada con el Bookers of Bookers y en 2008 con el Best of Booker, es decir, la mejor novela entre las ganadoras del

Premio Booker durante los últimos cuarenta años. En 1983, *Vergüenza*, en la cual el autor plasma principalmente el conflicto político en Pakistán, recibió el premio al Mejor Libro Extranjero.

En otras palabras, *The Satanic Verses*, que ganó el premio Whitbread, es su quinto libro y es un producto de una trayectoria en las letras consagrada a nivel internacional. Una prueba de su reputación es que en 2007 obtuvo el título de “sir”, un acto que fue muy polémico para gran parte del mundo musulmán. Debido a su particular uso de alegorías y fábulas que hacen referencia a hechos históricos y enlazan la tradición occidental con la oriental, su estilo está categorizado dentro del realismo mágico y de la metaficción historiográfica, siendo uno de los escritores más representativos de la corriente hoy en día. Pese a las polémicas, *The Satanic Verses* no ha sido la última obra del escritor, le siguen muchas más, entre ellas novelas como *Fury* (2001), *Shalimar the Clown* (2005) o *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights* (2015); colecciones de relatos como *East, West* (1994); libros para niños como *Haroun and the Sea of Stories* (1990); o ensayos como *Imaginary Homelands* (1991).

La trama principal de *The Satanic Verses* gira en torno a dos personajes, ambos de origen indio, que trabajan como actores pero en distintos ámbitos de la profesión: Gibreel Farishta, uno de los actores más famosos de Bollywood por sus interpretaciones en películas fundamentalmente religiosas, y Saladin Chamcha, el llamado “Hombre de las Mil y una Voces”, un actor de voz de anuncios de televisión. Los dos coinciden en la India, en el avión Bostan 706, que se disponía a hacer un viaje con destino a Londres. Durante este viaje un grupo de terroristas asalta el avión y cincuenta de los pasajeros son retenidos como rehenes durante ciento once días, los otros son liberados. En el último día, viendo que se quedaban sin combustible y que no lograrían su objetivo, una de los terroristas decide volar el avión. Los protagonistas sobreviven a la explosión y son despedidos hacia el vacío, pero milagrosamente Gibreel Farishta adquiere la capacidad de volar y aterrizan sanos y salvos en la costa inglesa.

Poco después de este inexplicable suceso se encuentran a pocos metros con la anciana Rosa Diamond, quien los acoge en su casa de la playa durante unos días. De repente, alguien llama a comisaría diciendo que se ha encontrado una persona sospechosa cerca del mar y las autoridades acuden a la dirección señalada, la casa de Rosa Diamond. Justo en el instante en que llega la policía, al famoso actor Gibreel Farishta le crece una aureola, se convierte en la figura del arcángel Gibreel, mientras que a Saladin Chamcha le crecen unos cuernos: es la representación de Shaitan, Satán, el demonio. La policía no encuentra ningún signo de maldad en “el ángel” y dejan de interesarse por él al momento, pero a Chamcha lo identifican como la persona sospechosa, un inmigrante ilegal. Es una

posible amenaza, así que lo arrestan y lo llevan a su furgón mientras su compañero apenas contempla la escena, no lo defiende, se ha quedado mirando fijamente a la anciana. Esto lo entenderá como un acto de traición y, cuando consigue liberarse de sus opresores, lo buscará por toda la ciudad londinense para su venganza al mismo tiempo que intentará pasar desapercibido por la sociedad y escapar de las autoridades.

Pero los controvertidos sueños de Gibreel Farishta son los que han ocasionado la polémica en la obra. Estos actúan como relatos interpolados en la trama principal, como hipodígesis. En el primer sueño el actor indio sigue siendo el ángel Gibreel, pero en la época de Mahoma, aquí llamado “Mahound”¹, en Jahilia. Es entonces cuando se reproduce el anécdota de los “versos satánicos”: Mahound en un principio decide en una reunión con Abu Simbel, el “Grande de Jahilia” (Rushdie, 2014: 132), es decir, quien lidera la hegemonía en el territorio y atemoriza a los primeros fieles musulmanes, que aceptaría y respetaría la presencia de sus diosas, Lat, Uzza y Manat, pero como “ángeles” subordinadas a Alá. A cambio de esto, la presencia del profeta y de sus creyentes se toleraría y sería oficialmente reconocida. Además, Mahound tendría la oportunidad de ser miembro del consejo. Para sus fieles seguidores dicho pacto no transmite ninguna seguridad, no confían en Abu Simbel, pero también empiezan a dudar del propio Mahound, quien parece que ha aceptado a estos dioses por conveniencia.

Mahound, acto seguido, vuelve al monte Cone, donde tiene sus revelaciones y se comunica con el arcángel. Gibreel no sabe qué decirle y en el momento de hablar para resolver sus preguntas alguien le toma la voz, una fuerza desconocida que lo manipula como un títere para transmitir el Mensaje: “él (Mahound) tira de algo con todas sus fuerzas, obligando a algo, y Gibreel empieza a sentir ese poder, esa fuerza, aquí están, en *mi propia mandíbula*, moviéndose” (2014: 147). Al volver, Mahound difunde que anteriormente había sido engañado: era el demonio quien le hablaba. Solamente puede haber una religión, solamente puede haber un dios y un profeta. Esta es la polémica: que el portador de la palabra de Dios se vea planteado como alguien que manipula el Mensaje según su conveniencia, aparte de que el arcángel es un actor de Bollywood, una de las industrias cinematográficas más comerciales que existen y de que algunos interpretaron que se trataba a las esposas de Mahound como prostitutas. La historia del Profeta prosigue hasta su muerte, pero los sueños no acaban aquí. Después está el sueño sobre Ayesha, una niña de una zona campesina de la India que es capaz de ver al arcángel Gibreel y que convence a su pueblo de que pueden llegar a la Mecca cruzando el mar arábigo, y la aparición del Imán, un ser demoníaco (curiosamente muy parecido a Ruhollah Jomeini, el ayatolá de

¹ “Mahound” era un término que utilizaban los cristianos medievales para mofarse del profeta, que también era sinónimo de diablo para asustar a los niños. Rushdie lo adopta de la misma manera que se hizo con los *whigs*, *toes* y *blacks*, “insultos convertidos en blasón (...), todos optaron con orgullo por el nombre que se les daba con desdén” (Rushdie, 2014: 124).

Irán) que “se ha hecho monstruoso, está tendido en el patio del palacio con la boca abierta ante las puertas, y a medida que el pueblo va entrando, él se lo va tragando” (2014: 276).

Los hechos sucedidos posteriormente a su publicación forman parte del llamado “Rushdie affair”. La reacción de la comunidad musulmana fue instantánea: manifestaciones en Canadá y Gran Bretaña, donde (concretamente en Bradford) en el 14 de enero de 1989 se quemó públicamente el libro, hecho que gracias a la prensa ayudó a enfatizar la errónea idea de que la naturaleza de los musulmanes es “incivilizada” e “intolerante” (Vertovec, 2002: .23); peticiones de prohibición del libro en diversos países islámicos (Pakistán, Bangladesh, Arabia Saudita...); asesinatos en Islamabad y en India (pese a que en el 5 de octubre de 1988 el ministro de finanzas del gobierno de Rajiv Gandhi declaró la censura del libro)... Pero el hecho más destacable es el que protagonizó Jomeini, quien un mes más tarde de la quema en Bradford, es decir, en San Valentín, emitió una fetua o *fatwa* (un edicto creado por un líder o clérigo islámico) contra la novela y el autor, acusándolo de apostasía y blasfemia. La fetua pedía su muerte y la de todos los que tuvieran que ver con la edición del libro. La cabeza del autor valía 3 millones de dólares.

Las consecuencias fueron numerosas: si bien gracias a esto el libro “has become the most heavily publicized novel ever written about Muslims” (Fischer y Abedi, 1990: 388), todos los miembros de la Unión Europea retiraron sus embajadores del país durante meses; dos imanes murieron a tiros en Bruselas por su oposición a la censura del libro; en 1991 se asesinó al traductor japonés Hitoshi Igarashi; en abril de ese mismo año Ettore Capriolo, el traductor al italiano, fue gravemente apuñalado en su apartamento de Milán; el editor noruego William Nygaard recibió tres disparos, pero sobrevivió; se prendió fuego a un hotel en Turquía, donde murieron treinta y siete personas (lo que posteriormente se llamará la “Masacre de Sivas”) y Salman Rushdie estuvo obligado a permanecer bajo la protección de la policía metropolitana de Londres, la Scotland Yard, con una nueva identidad durante más de 11 años, cuando el presidente de Irán Mohammad Jatamí dijo que la fetua había “concluido”, aunque no oficialmente. Durante ese tiempo y debido a las amenazas, el autor hizo pública su conversión al Islam en el diciembre de 1990. Respecto a esto último, en una entrevista con David Cronenberg dijo: “I was approached by a number of British Muslims here who sort of seduced me into making some statement of support for the faith, and said that if I were to do this then in return there would be a rapid amelioration of the situation. I said very stupid things for a couple of weeks”².

² Cronenberg, David (1995). Entrevista con Salman Rushdie. “Cronenberg meets Rushdie”. *Shift* junio-julio. 7 de abril de 2017. http://www.davidcronenberg.de/cr_rushd.htm

Pocas semanas después de que saliera el libro a la venta, era impensable que su repercusión fuera de tal magnitud, o al menos eso pensaba Rushdie³. El caso es que se leyó lo que era una ficción narrativa, un juego literario creado por el escritor con fines eminentemente estéticos, como si fueran hechos reales, hechos que contradicen el Corán o que han sido elaborados con la finalidad de agraviar el texto sagrado. Es decir, que para muchos musulmanes “*The Satanic Verses* is not just offensive, it was *designed* to offend” (Hanne, 1994: 193), cuando la obra, según su autor, “ni siquiera trata del Islam, y la parte que trata del Islam yo creo que es bastante inofensiva”⁴. Existe una gran diferencia entre cómo el mundo musulmán entendió el libro y la voluntad del escritor cuando hace referencia a la cultura islámica. Los hechos del “Rushdie affair” han provocado la difusión de una lectura superficial de *The Satanic Verses*, tanto como para no ver su contenido puramente literario. Pero una de las peores consecuencias es que todavía se la ve como un instrumento para la difamación y la polémica: “the Muslims have made, and are making, the same mistake as the British press, that of concentrating on Rushdie rather than the issues raised by this book” (Parekh, 1990: 14). Como dijo el propio autor en su artículo “In Good Faith”, un artículo en defensa de su obra y de él mismo:

The Satanic Verses has been described, and treated, as a work of bad history, as antireligious pamphlet, as the product of an international capitalist-Jewish conspiracy, as an act of murder ('he has murdered our hearts') as the product of a person comparable to Hitler and Attila the Hun. It felt impossible, amid such a hubbub, to insist on the fictionality of fiction (Rushdie, 1990: 393).

Como se ha dicho antes, la fetua “concluyó” durante el gobierno de Mohammad Jatamí, pero el sucesor de Jomeini, Alí Jameini, declaró en 2005 que la fetua seguía en pie. En el 22 de febrero de 2016 *The Guardian* anunció que cuarenta medios de comunicación iraníes se reunieron para subir el precio de su cabeza a \$600.000 más⁵. No obstante, desde una perspectiva general, a lo largo de los años su lectura se ha ido acercando más al punto de vista deseado; como dijo el propio Rushdie en otra entrevista: “finally people are able to appreciate it simply as a work of literature instead of thinking about it as some kind of

³ En el diario *Sunday* se publicó una entrevista realizada con la periodista Shrabani Basu en la que dijo: “it would be absurd to think that a book can cause riots”. Basu, Shrabani (1988). Entrevista con Salman Rushdie. “Of Satan, archangels and prophets”. *Sunday* 18-24 de septiembre. Dentro de *The Rushdie File*. Ed. Lisa Appignanesi y Sara Maitland. 1990. Syracuse University Press. Londres. Pp. 32-33. 7 de abril de 2017. https://books.google.es/books?id=9jK9LnwmaAgC&pg=PA32&lpg=PA32&dq=shrabani+basu+it+would+be+absurd+to+think+that+a+book+can+cause+riots&source=bl&ots=2UokzoGogq&sig=a3AkX_yNGpkWlqwSYPyNI_l3iHs&hl=ca&sa=X&ved=0ahUKEwj2yvulppXTAhXCchQKHTO3BxYQ6AEIIDAB#v=onepage&q=shrabani%20basu%20it%20would%20be%20absurd%20to%20think%20that%20a%20book%20can%20cause%20riots&f=false

⁴ Astorga, Antonio (2012). Entrevista con Salman Rushdie. “Así fue el infierno de Salman Rushdie”. *ABC* 8 de octubre. 7 de abril de 2017. <http://www.abc.es/20121004/cultura-libros/abci-calvario-salman-rushdie-201210031949.html>

⁵ Cain, Sian (2016). Entrevista con Salman Rushdie. “Salman Rushdie Iranian media raise more money for fatwa”. *The Guardian* 22 de febrero de 2016. 17 de febrero de 2017. <https://www.theguardian.com/books/2016/feb/22/salman-rushdie-iranian-media-raise-more-money-for-fatwa>

political scandal”⁶. Sin embargo, pese a la considerable cantidad de literatura crítica sobre los diferentes aspectos que componen la novela, el conocimiento popular al respecto de ésta no pasa más allá de los episodios correspondientes a la historia de Mahoma (es decir, Mahound). De este hecho se puede sustraer que no mucha gente se ha leído el libro. En referencia a esto y a la manera en cómo la historia del libro se conecta con la historia contemporánea, Tzevan Todorov dijo:

The passions unleashed by Salman Rushdie’s *The Satanic Verses* seem at first glance to be a perfect example of what the novel itself identifies as postmodern sensibility, that of a society capable only of pastiche, which cultivates “the image instead of the reality”. Millions of Muslims condemned the book without having read it, and hundreds of writers defended it, I believe, under these same conditions. Today, in the countries where the book appears in translation, the situation is a little different, but still peculiar: it is impossible to read it without the recent controversy in mind. Having finished the book, I find consolation in the fact that “affairs” such as the one it provoked are one of the book’s principal themes. More than postmodern distortion, the affair is an illustration and a test of what the book itself tell us; the fact that the two, the book and the affair, have become inseparable is not necessarily a bad thing (1990: 97).

Pero tampoco se puede olvidar la sátira que se manifiesta en otras de sus obras, en concreto con las mencionadas *Midnight’s Children* y *Shame*, las cuales fueron consideradas como una provocación por parte de los líderes políticos de India y Pakistán. En ellas aparecen ridiculizadas figuras como L. N. Mishra, Indira Gandhi, Ayub Kahn y Mujibur Rahman, entre otros. En el caso de *The Satanic Verses* aparecen “Maggie Torture” (Margaret Thatcher) y Jomeini, el Imán. Lo que se ha de tener en cuenta entonces es que, como dice Michel Hanne, no solamente causó la ofensa por parte de algunos políticos y líderes religiosos, sino que se percibió por gran parte de las comunidades musulmanas como un insulto a ellos y a sus creencias y que “some leaders have subsequently been able to exploit this mass anger” (1994: 211).

La mayoría de textos críticos apuntan a una falta de estudio de la obra a partir de la perspectiva postcolonialista. *The Satanic Verses* es una obra profunda y complicada si tenemos en cuenta la condición social del autor, que se sitúa entre la cultura oriental y occidental, entre Bombay y Londres, es decir, “between the culture of origin and the host culture, which affords the migrant a stereoscopic view that encompasses both” (Kortenaar, 2016: 339). Por ese motivo, el concepto del inmigrante es el tema central que estructura las tramas de la obra, no la religión: “If *The Satanic Verses* is anything, it is a migrant’s-eye view of the world. It is written from the very experience of uprooting, disjuncture and metamorphosis (...) that is the migrant condition” (Rushdie, 1990: 394). La religión ocupa un papel relevante en la narración, no el principal, y como el autor pertenece a la generación que configuró lo que llamamos hoy postmodernismo y ha seguido la estética postmoderna literaria, “Rushdie deliberately mixes up the sacred and the profane, fact and fiction, the holy

⁶ Campos, Alfredo (2015). Entrevista con Salman Rushdie. “Entrevista a Salman Rushdie”. 8 de diciembre de 2015. Milenio.17 de febrero de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=hY1dSnFRZng>.

and the obscene” (Bhikhu, 1990: 2). Con lo cual, nos encontramos ante una red de ideas opuestas que van chocando repetidamente, un conflicto constante en cada historia que se nos presenta. Nos encontramos entonces ante algo mucho más complejo que lo que su “publicidad” ha sugerido. En palabras del escritor:

What is being expressed is a discomfort with a plural identity. And what I am saying to you – and saying in the novel– is that we have got to come to terms with this. We are increasingly becoming a world of migrants, made up of bits and fragments from here, there. We are here. And we have never really left anywhere we have been (Marzorati, Gerald, 1989).

Por estos motivos, quiero realizar mi estudio dando a entender que *The Satanic Verses* es mucho más que todas esas polémicas, que *The Satanic Verses* tiene un alto valor literario incuestionable y que además aporta ideas realmente profundas sobre las condiciones y la noción propia del inmigrante contemporáneo en el país extranjero. Actualmente hay muchas fuentes académicas que siguen una lectura postcolonialista de la novela, lo que hace que este trabajo pueda ser factible desde un punto de vista totalmente literario. Los estudios realizados por Gayatri C. Spivack y Homi K. Bhabha ayudan a confeccionar una visión más clara del “subalterno” y del “estereotipo”, dos conceptos muy importantes para la crítica postcolonialista y vitales para entender la situación de Saladin Chamcha. La investigación de Franz Fanon sobre el “negro” también nos ayudarán a entender el comportamiento del protagonista y el punto de vista al que es sometido, el de los “blancos”.

En consecuencia, para estructurar la información coherentemente, en el siguiente apartado expondré de forma más desarrollada los principales temas que se presentan en *The Satanic Verses* en relación con el personaje a analizar. Acto seguido, me encargaré de plantear la configuración del ámbito de los “actantes”, destacando la hibridación, el contraste de antagonismos y la demonización. Esa será la primera parte, que pondrá un marco de referencia lo suficientemente sólido como para poder enfocarme posteriormente en el tema a tratar en cuestión. Esta segunda parte se dividirá en dos: el primer apartado consistirá en la caracterización de Saladin Chamcha antes del detonante de la historia, el accidente de avión, y en el segundo me concentraré en los hechos posteriores al accidente, la transformación, hasta cuando recobra su cuerpo humano.

2. *The Satanic Verses*

The novel is the privileged arena where languages in conflict can meet, bringing together in tensions and dialogue, not only opposing characters, but also different historical ages, social levels, civilization and other dawning realities of human life.

Carlos Fuentes, *The Guardian*, 24 de febrero de 1989

The Satanic Verses es uno de los libros más influyentes de Salman Rushdie y sin duda el más controvertido. Para poder establecer un buen enfoque del personaje a estudiar, el actor de voz Saladin Chamcha, tenemos que profundizar en los temas que se entrelazan en la novela y en su particular lenguaje. Según una entrevista con Madhu Jain en *India Today*, Salman Rushdie considera el libro como la última parte de una trilogía junto con *Midnight's Children* y *Shame*, entendiéndose como “a body of work”⁷. La novela está dividida en distintas historias que se van alternando dentro de los nueve capítulos que componen la obra: “El Ángel Gibreel”, “Mahound”, “Eleone Deerreeese”, “Ayesha”, “Una ciudad visible aunque no vista”, “Regreso a Jahilia”, “El Ángel Azrael”, “La retirada del mar de Arabia” y “Una lámpara maravillosa”. Se trata de un libro con una base de estudio muy profunda sobre la tradición musulmana y la literatura india; el propio autor constata que para poder escribirlo ha hecho uso del Corán, del *Penguin Book of Modern Urdu Poetry* de Mahmood Jamal, de *El libro de los seres imaginarios* de Borges, de *Far away and Long Ago* escrito por W. H. Hudson, del *Jejuri* de Arun Kolatkar, de la canción “Living Doll” de Lionel Bart y de *Tynan Right and Left* de Kenneth Tynan. Al mismo tiempo, hace referencia tanto a la industria cinematográfica de Bollywood como del monte Everest, de Argentina y de la Gran Bretaña. Es un libro que pertenece plenamente a la postmodernidad, con rasgos postcolonialistas.

¿Pero cuál es el eje central que lo une todo? La respuesta es la inmigración. En este sentido, sin embargo, no solo se refiere al desplazamiento de la humanidad a lo largo de la historia, sino “to a state of displacement that befalls humankind in general” (Sharma, 2001: 597). No se trata de una definición vulgar del término, se dirige más bien a una definición más amplia de lo que es un inmigrante, el cual se ve sucumbido y transformado por la visión superior del territorio que lo “acoge”. El exiliado, que ocupa un papel de contraste, se concibe de una forma distinta, de aquí la originalidad de la obra: “exilio es visión de revolución: Elba, no Santa Elena. Es una paradoja interminable: mirar hacia delante de tanto mirar atrás” (Rushdie, Salman, 2014: 264). Por eso, vemos un gran abanico de matices que hay que tener en cuenta:

⁷ Jain, Madhu (1988). Entrevista con Salman Rushdie. “My theme is fanaticism”. *India Today* 15 de septiembre de 1988. 10 de abril de 2017. <http://indiatoday.intoday.in/story/i-have-talked-about-islamic-religion-because-that-is-what-i-know-most-about-salman-rushdie/1/329761.html>

Seen as collectivities (and that is not the only way to see them) they all want an access to generality *and* difference through the mediation of access to national agency. The migrant wants to redefine the nation, the postcolonial wants to identify the nation, the exile wants to explain and restore and be an agent in terms of its normative and privative discourse. Rushdie's novel is not only a novel of migrancy, but also a novel of return (Spivack, 1993: 235-236).

Como inmigrante indio en Gran Bretaña, el autor hace uso de su experiencia para vislumbrar las complejidades a las que el extranjero se ha de enfrentar en el mundo contemporáneo, en concreto en el mundo anglosajón; en la cita que hemos mencionado antes, sería tanto un inmigrante como un postcolonialista. Los musulmanes en el Reino Unido han sido víctimas de la discriminación y a veces de la violencia, ya que "British Muslims were portrayed generally as somehow linked to a worldwide antiwestern" (Vertovec, 2002: 23). Este punto de vista se difundió de una manera inesperada entre finales de los 80 y los 90, cuando surgió el llamado fundamentalismo islámico, un concepto que concretamente no tiene una categoría propia dentro del ámbito teológico del islam, ya que es una creación europea derivada del fundamentalismo cristiano, pero que se caracteriza por el uso de la violencia armada (terrorismo) y el odio hacia la cultura de Occidente. Las noticias al respecto condicionaron el miedo, junto con los discursos de Margaret Thatcher, y una gran entrada de inmigrantes indios y paquistaníes a las costas británicas desde finales de los años 60 generaron una visión muy negativa del islam. Como dice Steven Vertovec:

Certain "closed" view of Islam that generally support a "clash of civilizations" perspective pittings "us/the West" versus "them/Muslims" are widespread in Britain. These include false assumptions that Islam is monolithic and static, has little in common with values and practices of other (especially western) cultures and thus is inferior to western culture, is violent, aggressive, undemocratic, and supportive of terrorism, and therefore represents an enemy (2002, 24).

Sin embargo, por otro lado, algunos musulmanes han conseguido puestos de reputación dentro del panorama político y con muy buena imagen. Algunos incluso han accedido a la Cámara de los Lores. Estas paradojas también se ven en el libro; por ese motivo no tiene una pretensión de mostrar solamente una cara de la moneda, y eso se ve en la interacción de los dos protagonistas de la trama y de su "mutación". La hibridación que aquí se plantea es un elemento clave del postmodernismo y de la obra del escritor. El juego de contrastes permite demostrar las ambigüedades de ciertos conceptos y uno de estos juegos más constante es la relación entre historia y religión o, mejor dicho, lo sagrado. El pasado del autor en la India, educado dentro de una familia musulmana, han hecho que estos temas se confronten dentro del ámbito del islam. Un aspecto vital importancia en el libro es, por tanto, la tradición, la de Gran Bretaña y la India, la cual está muy influenciada por la religión. Este tema lo podemos comprobar principalmente en los sueños de Gibreel.

Por un lado, el motivo de la obra es una referencia al accidente de "los versos satánicos", que proviene de la tradición religiosa preislámica de Arabia de la literatura hadiz y, concretamente, del período de revelación del Corán a Mahoma. Aparece en la biografía de Muhammad realizada por Ibn Is-haq (a.C. 85-152), en *Historia* de Tabari y otros escritos.

En una revelación, Mahoma difunde la aceptación de las tres diosas mencionadas antes, Lat, Uzza y Manat, “que constituían el núcleo principal del panteón preislámico de los mecenos y las que éstos llamaban ‘hijas de Dios’” (Cortés, 2009: 591). Posteriormente, el ángel Gabriel se desdice de lo que antes había declarado y afirma que había sido influido por el demonio. Es una historia que pone en duda la palabra de Mahoma y la del propio Corán. Aunque algunos musulmanes rechazan rotundamente esta tradición, existe un verdadero debate al respecto, pues hay versos en el Corán que la respaldan. En otras palabras, Rushdie no se inventa nada nuevo, se trata de una cuestión propia de los exegetas del islam:

Y ¿qué os parecen al-Lat, al-Uzza
y la otra, Manat, la tercera?
¿Para vosotros los varones y para Él las hembras?
Sería un reparto injusto
No son sino nombres que habéis puesto, vosotros y vuestros padres, a los que Dios no ha conferido ninguna autoridad. No siguen sino conjeturas y la concupiscencia de sus almas, siendo así que ya les ha venido de su Señor la Dirección (Q: 53:19-23).

Por otro lado, tenemos la figura del Imán. “El Imán es una masiva quietud, una inmovilidad” (Rushdie, 2014: 269), por ese motivo la historia no debe formar parte de su entorno, porque supone dudas y el cambio: la historia demuestra lo contingente de las cosas. Por lo tanto, han de desaparecer los libros, no puede haber otra educación que la que él promueve, pues no puede haber interrogantes ni uso de la razón, es decir, sentido crítico, lo único que puede haber es “sumisión”, *Islām* en árabe. El Imán busca lo sagrado, busca liberar a su pueblo por medio de la eternidad: “Nosotros rasgaremos el velo de la Historia (...) y, cuando desaparezca, veremos el Paraíso allí, con toda su gloria y luz” (2014: 270). Por eso, en contra de los dogmatismos, Salman Rushdie dice:

Between religion and literature, as between politics and literature, there is a linguistically based dispute. But it is not a dispute of simple opposites. Because whereas religion seeks to privilege one language above all others, one set of values above others, one text above all others, the novel has always been about the way in which different languages, values and narratives quarrel, and about the shifting relations between them, which are relations of power. The novel does not seek to establish a privileged language, but it insists upon the freedom to portray and analyse the struggle between the different contestants for such privileges (1991: 420).

De esta manera, el autor juega también con el lenguaje según la situación. En estos casos se vuelve épico, como si fuera otro libro sagrado, “it juxtaposes the language of the novel against the language of revelation” (1999: 255), a la vez que satírico: “mimicry had been a staple of postcolonial satire, the mark of the failure of the colonized to produce anything genuinely new” (Kortenaar, 2008: 343). A través de esta sustitución se configura una versión diferente, “una lectura diferente, una lectura poética recreativa, de lo que aparece en el Corán” (Eco, 1992: 152). Por si fuera poco, como Gibreel tiene una concepción cinematográfica de lo que está pasando, dado que está especializado en hacer películas religiosas, se le añade un punto de vista cineasta de los sueños. Por ese motivo *The Satanic Verses* es considerado un libro de difícil lectura, no solamente por el número de

páginas, sino por los recursos retóricos, el uso libre de la puntuación para buscar esa aura espiritual propia de la religión, la intercalación del indio en algunas líneas, del *Hobson-Jobson*⁸ y la consecuente manipulación intencionada del inglés, además de una estructura narrativa a veces caótica, con muchos *flashbacks*. La tesis que se viene a formular aquí es que “if the epic gave us tradition, the novel gives us history” (Sawhney, 1999: 256), pero esta tradición se ve trasbalsada por la propia novela, que busca ser una renovación de esta. Entonces, simultáneamente podemos ver, según Michael M. J. Fischer y Mehdi Abedi:

(1) National and global cultural class warfare; (2) the struggles over restricted literacy versus hermeneutical critical skills that have used the Qur’an as a battlefield for thirteen centuries; (3) anxiety-laden ambiguities of an increasingly pluralist world in which selves, cultures, and language itself are undergoing reassembly through mass population migrations (...); (4) new communication forms and media which constitute the crucibles in which these new conditions of life are being worked (1990: 386).

Esta base es de gran importancia para el relato, pues los protagonistas de la obra “están anclados al mismo tiempo en la historia antigua y la historia moderna, con sus emigraciones y mezclas regeneradoras” (Eco, 1992: 155). En consecuencia, “it also confronts and unravels the mythic constructions of home and community, of England and India, of rational modernity and the triumph of secular thought” (Sawhney, 1999: 256). Es decir, que hace referencia a uno de los temas más recurrentes del postcolonialismo: la identidad, concretamente la del inmigrante dentro del país colonizador. La mezcla de géneros literarios y materias como la historia es una característica muy propia del postmodernismo, de esta manera Umberto Eco dice: “*Los Versos Satánicos* es también una historia palimpsesto” (1992: 151), y eso es debido a su eclecticismo.

¿Entonces los “versos satánicos” se refieren solamente a esta tradición musulmana? No, es algo que aparece constantemente en la obra. Eso se puede ver en los versos de despedida que compone el poeta Baal para mofarse de Mahound cuando éste es condenado al exilio, o cuando Gibreel lee *El casamiento del cielo y el infierno* de Blake, o los versos a Gibreel por parte del espejismo de la difunta Rekha Merchant, quien antes era su amante. Muchos de ellos están relacionados o dirigidos al actor de Bollywood, ya que escucha voces; la más destacable entre todas es la “voz aterciopelada y vibrante de un poeta” (Rushdie, 2014: 556), una figura que aquí representa el poder de la literatura, el sentido crítico frente a lo establecido, a lo sagrado. Siguiendo esta argumentación, lo contrario a lo sagrado, lo que no es ley, lo contrario al Imán es lo satánico, lo diferente, lo extranjero, de aquí que la figura de Satán, o como aparece en el libro, Shaitan, el inmigrante eterno, el exiliado, ocupe el centro de la trama. En consecuencia, Salman Rushdie es un escritor con una visión de exiliado:

⁸ Se trata de un diccionario de inglés-indio publicado durante el Raj británico que produjo la asimilación. Para Rushdie es una marca personal y una manera de evitar el sometimiento ante la hegemonía de la cultura inglesa.

Si consideras el exilio un estado permanente, sin embargo, tanto en el sentido literal como en el intelectual, entonces es algo mucho más prometedor, aunque difícil. Entonces hablas realmente del movimiento, de “despatriamiento” en el sentido en que habla Lukács en *La teoría de la novela* –“despatriamiento trascendente”–, que puede adquirir una misión intelectual concreta que yo asocio con la crítica (Said, 2012: 76).

Pero el demonio adopta una concepción postcolonialista añadida, “in the sense that immigrants are often demonized by their new countries” (Gorra, 1997: 154). Si nos fijamos de nuevo en el epígrafe de Daniel Defoe, se dice que Satanás ha sido “relegado a una condición errante” a pesar de “su naturaleza angélica”. Esa es la misma situación que vive Saladin Chamcha, quien antes era considerado como un “buen” musulmán, alguien con educación anglosajona, es decir, educado pese a ser indio. El libro tiene el pretexto de lanzar críticas ante la discriminación musulmana en el Reino Unido⁹, una discriminación que todavía permanece, pues los musulmanes “do not constitute such a group and therefore are not protected by the act, since their regional and linguistic origins are more diverse” (Vertovec, 2002: 25).

¿Es entonces la inmigración parte del castigo por los pecados cometidos, o es una oportunidad para ser mejores y más libres, como el mito americano mantiene y Saladín, “El hombre de las Mil Voces”, cree? (Sharma, 2001: 607). Este libro no es solamente una crítica, también busca un nuevo futuro, de aquí la importancia del pasado. Como hemos podido mencionar, el exiliado es una paradoja, mira hacia delante de tanto mirar hacia atrás, y eso también deriva de una visión progresista del islam que está muy presente en las sociedades occidentales. Siguiendo la famosa cita de Malcom X, la educación y el estudio que reflexiona sobre el pasado, la historia, puede servir de base para el cambio del presente, para un futuro mejor. Saladín ha de cambiar su forma de pensar y reconciliarse con su pasado, con su padre, y la sociedad musulmana ha de progresar en muchas medidas. Una de ellas es la promoción de la igualdad de género, que se puede ver reflejada en algunos de los personajes femeninos de *The Satanic Verses*, sobre todo en la historia de la niña paquistaní Ayesha, algo que en el fondo no es muy inusual o innovador¹⁰. Todo esto para poder conseguir así “a progressive, irreverent, sceptical, argumentative culture which is what I’ve always understood as *freedom*” (Rushdie, 1991: 437).

2.1. Postmodernismo e Islam

El postmodernismo se suele estudiar dentro de los límites geográficos de la cultura occidental, donde pertenecen los fundadores y mayores representantes del movimiento,

⁹ (2012). Entrevista con Salman Rushdie. “Salman Rushdie: ‘Versos satánicos fuer un pretexto paralanzar ideas antioccidentales’”. 3 de octubre de 2012. Cadena Ser. 11 de abril de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=nsDAS7dqW0c>

¹⁰ “New interpretations of Islam, however, are providing for increasing opportunities (sometimes with the insistence that women take advantage of those opportunities) for women” (Smith, 2002: 11).

como Lyotard, Vattimo, Derrida o Foucault. Sin embargo, no se suele hacer referencia a las influencias postmodernas que se produjeron en Oriente. La globalización ha permitido que el intercambio cultural expanda sus horizontes y sea más instantáneo. Las nuevas tecnologías se han extendido por el continente euroasiático, y esto incluye a la península arábiga, donde los medios de comunicación ocupan el rol esencial para la difusión del postmodernismo. ¿Pero por qué se habla tan poco al respecto?

Tras la victoria en la Guerra Fría, los lazos culturales entre Europa y América del Norte están más unidos que antes, mantienen un vínculo cultural. En consecuencia, en los medios de comunicación occidentales nos encontramos diferentes perspectivas que se retroalimentan. Por eso, la visión que se ofrece de Oriente es muy parecida: rígida, plana, con pocos matices. Con ello se corrompe la imagen del musulmán, se desdibuja según sus prejuicios. A mediados del siglo XX los americanos indicaron que los enemigos eran los rusos y más tarde los políticos del mundo musulmán, como Jomeini o Saddam Hussein. Después de la caída de la URSS, muchos investigadores consideran que el “siguiente” enemigo después del comunismo eran los musulmanes (Akbar, 1992: 37); lo mismo se podría decir del odio antisemita, que se ha traspasado a la figura del árabe porque “era más o menos la misma” (Said, 1990: 337).

La crítica al fundamentalismo islámico está más que difundida en los medios, pero está plasmada de tal manera que da a entender que los musulmanes son violentos por su propia condición de serlo. Existe una gran ausencia de voces que enseñen la diversidad de formas de ser musulmán, pero las acciones horripilantes de los fundamentalistas islámicos son las únicas que aparecen en la pantalla. La quema del libro de Salman Rushdie en Bradford probablemente sea el mejor ejemplo para describir la situación: la prensa buscó solamente captar la imagen de la ira. En consecuencia, “this is a media image, one which has almost become a self-fulfilling prophecy, and the Islamic injunctions for balance, compassion and tolerance are blotted out by it” (Akbar, 1992: 36). No obstante, del otro lado también existen los prejuicios, y son parecidos. La retórica anti-occidental islámica sostiene que los occidentales son consumidores autómatas sin alma ni moral y se dejan llevar por sentimientos inferiores, los cuales pueden influenciar muy fácilmente a los musulmanes y hacerlos caer como víctimas en su red de subordinaciones (Fischer y Abedi, 1990: XXV).

Existen amplias diferencias en lo que responde al postmodernismo occidental y al islámico, ya que no se han extendido de la misma manera, no han producido las mismas repercusiones políticas y sociales ni se han difundido de forma equitativa en los distintos territorios. Por eso, “in spite of the flood of literature in the West —on art, architecture, literature— postmodernism has not made much of an impression on Muslims” (Akbar, 1992: 28). Oriente tiene su propia historia: la tradición musulmana, como es obvio, ya existía

durante el creciente poder de la Europa imperial. El pasado de las antiguas colonias no fue suprimido, su propia cultura perduró con su particular autonomía, aunque con influencias occidentales. La modernidad europea fue un foco de influencia para la oleada del islamismo en los años 70, de modo que la modernidad, basada en la identidad social del musulmán, se edificó cuando en Occidente se comenzaba a fundamentar las bases del postmodernismo. Además, tampoco conectan algunos preceptos religiosos con los rasgos característicos del postmodernismo: la paciencia, la paz y el equilibrio son condiciones indispensables para el musulmán, "haste is the devil's work, the Prophet warned. But the postmodern age is based on speed" (1992: 28).

Pese a la Guerra de los Seis Días o, mejor dicho, como consecuencia, en los años 70 se produjo un enaltecimiento del islam como identidad propia. La guerra del Yom Kippur en 1973, la crisis del petróleo del mismo año creada por el embargo de la Organización de Países Árabes Exportadores de Petróleo, la llegada de Muhammad Zia-ul-Haq como presidente de Pakistán en 1977 o la Revolución iraní de 1979, además de la llegada de un nuevo período de intelectuales, son claros ejemplos de la reivindicación de esta iniciativa. La evidencia del postmodernismo empezó a vislumbrarse en la confrontación de opiniones respecto a Saddam Hussein: para Bush y Thatcher era Hitler, para muchos árabes era Nasser o Saladín y para algunos iraquíes era Nabucodonosor II. Las crisis internacionales de este tipo favorecieron a que los medios de comunicación, elemento característico de la postmodernidad en la época de la globalización, se acercaran al mundo de los musulmanes y viceversa.

En el postmodernismo la tradición dialoga con el presente, y en el Corán ya se reclama de por sí un diálogo, una dialéctica y una dialógica, "in the sense of juxtaposition of points of view in a political struggle for hegemonic control of interpretation of how the world should be seen" (Fischer y Abedi, 1990: 97). Esto se puede comprobar en la relaciones entre fundamentalismo islámico y liberalismo islámico, o entre el nacionalismo derivado de la modernidad del siglo XX con el coetáneo cosmopolitismo secular. El uso de la hermenéutica es central para entender las paradojas y los solapamientos de ideologías que se produjeron porque demuestra que no es una inventiva que proviene directamente de la cultura occidental, es algo latente en su religión. Pero a partir de esta serie de hechos ser musulmán se ha convertido en algo más que una religión, se ha convertido también en una manera de vivir, y eso significa "a general awareness of being Muslim, whether in politics, clothes or customs, not necessarily in terms of religious orthodoxy" (Akbar, 1992: 150).

Un gran ejemplo de eso es Irán, con su polarización entre el retorno al pasado, que deriva de la modernidad, y la mirada hacia el futuro, que cuestiona el pasado. Pero probablemente lo más remarcable sea el uso de la imagen y, por tanto, de la propaganda.

La televisión iraní producida por los Ángeles se postuló en contra de las políticas de Jomeini y a favor del secularismo y la monarquía. Por otro lado, la Revolución Iraní supuso también la revolución en los pósters, donde se demostraba la relación entre la modernidad de Irán con la tradición gráfica de Persia o con la simbología marxista, siguiendo la tendencia producida por la propaganda de la Revolución Cubana. Además, se rescataron del olvido los hechos de la Revolución Francesa, considerada como algo nuevo, y las cruzadas, sobre todo la figura de Saladín. Otro ejemplo es la India y Bollywood, donde se aprovechan los mitos tradicionales del país para la producción de nuevas películas.

Otro ejemplo de la huella del posmodernismo es el movimiento musulmán por la independencia de Cachemira. Este movimiento se opone ante la idea de una autoridad central y de la noción de estado-nación a cambio del reconocimiento de la identidad del colectivo. “The ethnographic voice itself has become pluralized” (1990: 337), a la vez que se ensancha las dimensiones de la consciencia colectiva y se cuestiona a sí misma, de forma que cada vez quede más individualizada. La estructura política de estos territorios, pese a la integración globalizadora que reciben directamente, no comparte esta hibridación cultural, no respalda el postmodernismo porque “they do not comprehend the new universal spirit, they cannot concede its cultural and political implications” (Akbar, 1992: 152).

La multiplicidad de puntos de vista, el mundo visto como un complejo de múltiples idiomas y de múltiples culturas que se influyen entre sí, la estructura de una política económica global que condiciona la estructura local, los estereotipos, la ironía, la irreverencia, el poder de los medios de comunicación, la relación de influencias entre Este y Oeste, la internacionalización y muchas más cosas también aparecen en el mundo musulmán. Los estados evolucionan tecnológicamente y con ello aparecen nuevas ironías: después de Mahatma Gandhi, la India tiene la cuarta fuerza aérea más grande del mundo. En lo que respecta a la cultura, “perspectival truth becomes ever more necessary to recognize, and thoroughly antiquates the debates over ‘relativism’ versus ‘universal reason’” (Fischer y Abedi, 1990: XXIII). La postmodernidad aparece en este sector, en la literatura, como Salman Rushdie, y en la arquitectura, como el hotel Serena en Quetta, fundado el mismo año que *The Satanic Verses*. De este modo:

While what Nietzsche called “weightless” cultural choice, and what now is being called “postmodernist play”, affects cultural choice, and while belatedness in all its virulent anxieties and political economic inequities affects the proletarianized masses —think for instance of the global recruitment of labor forces in the Persian Gulf— in both cases, there is an increasing cultural interference, or cross-cultural reading, or play between hegemonic cultural forces and counter discourses of resistance, subversion, and alternative realities. The conflicting moral grounds of globally extended social strata are nowhere more dramatically evident (1990: XXXI-XXXII).

3. Hibridación y dualidad: los protagonistas de la historia

A primera vista, los protagonistas de *The Satanic Verses*, Gibreel Farishta y Saladin Chamcha, simbolizan la imagen positiva y negativa del inmigrante percibido desde la posición del autóctono. Se trata de una formulación maniquea sobre la realidad que no busca matices ni un sentido crítico que suponga un auto-cuestionamiento sobre sus prejuicios. Sin embargo, en el libro podemos aproximarnos a las complejidades de los conceptos de bien y mal a través de sus historias. Si bien se plasma el pasado de cada uno de ellos, a el que están enfrentados, los conflictos a los que se ven obligados a oponerse corresponden a los del mundo contemporáneo. El ambiente en el que transcurre la trama está definida por las condiciones de los años 80 en Gran Bretaña, sin perder por eso una pretensión de universalidad. Su mala o buena acogida por el nuevo territorio depende de muchos factores, desde el país de procedencia hasta la clase social a la que pertenecen. Gibreel y Chamcha¹¹ nacieron en la India y recibieron una educación influenciada por el islam, como Rushdie, quien sufrió las consecuencias de la discriminación racial ya en la infancia; es por eso que se ha supuesto que la historia de *The Satanic Verses* proviene de la experiencia vital del autor cuando éste vivía en Londres. De hecho, esta historia ya la tenía en mente desde que empezó a estudiar historia del mundo islámico en el King's College¹².

El momento en que se produce la polarización de los conceptos es justo en el principio de la obra, cuando caen del avión. Mientras están en el aire Gibreel canta una vieja canción de una película india, *Shri Chawsawbees (MR. 420)*, pero en inglés, en la que se mezclan un seguido de tópicos folclóricos de distintos países: zapatos japoneses, pantalón inglés, gorro rojo ruso, “mas el corazón sigue siendo indio, a pesar de todo” (Rushdie, 2014: 15). En cambio, Chamcha reacciona cantando la famosa “Rule, Britannia!”, de James Thompson, poniéndose sus labios de color azul, blanco y rojo, los colores de la bandera británica. Para él su patria es Gran Bretaña, no la India, mientras que Gibreel es fiel a su pasado excepto por el islam (es ateo). Aquí aparece el primer contraste entre los dos, que los define ideológicamente. La canción de Saladin Chamcha es una canción antigua, escrita en 1740 y convertida en música en 1745 por la mascarada *Alfred*, cuando Inglaterra sufría el levantamiento jacobita impulsado por Luis XV y el Príncipe Carlos Estuardo Estuardo, conocido como “El joven pretendiente”. La canción tiene la finalidad de provocar el fervor patriótico por Inglaterra y eso es lo que hace Chamcha, de procedencia India, indirectamente e involuntariamente enaltezca la expansión colonial de la

¹¹ En la novela normalmente se refieren a él por su apellido.

¹² Jain, Madhu (1988). Entrevista con Salman Rushdie. “My theme is fanaticism”. *India Today* 15 de septiembre de 1988. 10 de abril de 2017. <http://indiatoday.intoday.in/story/i-have-talked-about-islamic-religion-because-that-is-what-i-know-most-about-salman-rushdie/1/329761.html>

nación inglesa. En cambio, la de Gibreel es más actual:

An ideologically sensitive reader might interpret the song as expressing a “late capitalist” conjuncture, in which current worldwide contradictions between aggressive nationalism (“my heart’s Indian for all that”) and the unified global market (with Japanese, English, and even Russian goods) render an individual’s clothing into multi-ethnic postmodern pastiche (Aravamudan, 1989: 7).

No obstante, en ese momento “los dos hombres, Gibreel y Saladin Farishtachamcha, condenados a esta angelicodemoníaca caída sin fin pero efímera” (Rushdie, 2014: 26), permanecen como un ser único, híbrido, con las mismas cualidades de Shaitan, un ángel y demonio que cayó del cielo. Cuando se abrazan en el aire se remarca aún más esta unión entre antagonismos, pero al separarse se convierten en opuestos, o en las dos partes antitéticas de una misma cosa, porque algo ha cambiado en ellos, aunque aún no es palpable. Durante el abrazo adquieren un “contorno vago y difuso” (2014: 19), los límites entre ellos se difuminan. Lo que se ve aquí es lo que la frase de Daniel Defoe sugiere, la dualidad en uno, lo diabólico y lo infernal actuando como conjunto. Esta idea también se asocia con la tradición suní, concretamente con la cultivada por el místico Ibn Arabi, quien afirmaba que el bien y el mal son relativos¹³.

En la obra el concepto de hibridación, que es una consecuencia de la multiplicidad de rasgos culturales heredados en un mismo territorio y una característica propia del postmodernismo, juega el papel de poner en cuestión dichos bandos opuestos, es decir, la dualidad, con lo cual la capacidad de identificarse mediante éste sistema binario de “bueno” y “malo”, “nosotros” y los “otros”, que según la crítica postcolonial es propia del colonizador, queda en evidencia, completamente desvalorizada. Lo que se promulga entonces es la pluralidad, una identidad “impura” pero multicultural, que tiene la función de mitigar la tendencia absolutista que se entrevé en la ortodoxia y en el sistema de represión por parte de los colonizadores al oponerse a las diferencias culturales. “Hybridity is the newness that comes into the world and challenges the purity of an origin that is no more consistent” (Ben-Deggoun, 2003: 3). Saladin Chamcha y Gibreel Farishta son lo “nuevo”, su historia está fragmentada por sueños, represión, elementos fantásticos propios del realismo mágico y la cruda realidad que se opone a sus objetivos. La mutación es el punto de partida de todos estos hechos, pero esta mutación también es una herencia de la tradición con la que se criaron. La tradición se ve cuestionada en el presente, Chamcha queda entre el Este y el Oeste, Farishta entre la religión y lo profano (Rushdie, 1990: 397) y así se ven sometidos al cambio, a un nuevo nacimiento.

Las primeras palabras de *The Satanic Verses* son “para nacer (...) primero tienes que morir” (Rushdie, 2014: 13), y las primeras palabras de Gibreel al sobrevivir al accidente

¹³ Para más información al respecto ver Mary, (2009). *Sympathy for the devil: A character analysis of Gibreel Farishta in Salman Rushdie’s “The Satanic Verses”*. University of South of Florida. Pp. 59-60. <http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3052&context=etd>.

son “Hemos vuelto a nacer, bobito, tú y yo. Feliz cumpleaños, señor, feliz cumpleaños” (2014: 22). Esta idea proviene de Lucrecio, que se contrapone a la postura de Ovidio. Lucrecio en *De rerum natura* afirma que todo cambio proviene de una especie de muerte y de un posterior nacimiento, mientras que Ovidio en las *Metamorfosis* sostiene que nuestra esencia nunca cambia, pese a ser parcialmente contingentes¹⁴. La dialéctica que se expone aquí se hará explícita en más de una ocasión, ya que determina la diferente naturaleza de las dos mutaciones. Como dice Chamcha: “o bien acepto a Lucrecio y deduzco que en lo más hondo de mí se opera una mutación demoníaca e irreversible, o me quedo con Ovidio y asumo que todo lo que ahora emerge de mí no es sino una manifestación de lo que ya había antes” (2014: 352).

“Entre Lucrecio y Ovidio, Chamcha optó por el primero” (2014: 366); en cambio, Gibreel Farishta de por sí corresponde al segundo, pues se llama Gibreel, como aparece en el Corán, y Farishta significa “ángel”, es decir, que viene determinado por esta condición desde su nacimiento, pero no es exactamente un ángel, un símbolo de lo bueno, como tampoco Chamcha es todo lo demoníaco. “The uniformity of immigrant experience, in other words, has been called into question” (Sharma, 2001: 615), pero desde diferentes capas de profundidad; pese a tratarse de un juego de contrastes entre dos conceptos existe una gran escala de grises que se va comprobando de distintas maneras a lo largo de la obra. No obstante, esta visión zoroástrica del bien y el mal no se ha quedado encastrada en el pasado, más bien se retoma en el presente, en el Londres de Thatcher. ¿La lucha entre bien y mal es la lucha entre Gibreel Farishta y Saladin Chamcha? Los dos parecen adoptar esa imagen, son figuras que al separarse se vuelven maniqueas y con ello se ve motivada la previsión (o profecía) de una batalla a muerte entre ellos. La separación entre luz y tinieblas, el mal contra el bien, está presente en el islam, “pero no tienes más que remontarte un poco para ver que se trata de una invención muy reciente” (Rushdie, 2014: 410). Los opuestos se complementan, conviven juntos en un mismo espacio, “fantasmas, nazis, santos, todos viven al mismo tiempo” (2014: 376), y sus límites a veces llegan a ser difíciles de percibir o son inexistentes.

La mutación que aquí se especifica constata las diferencias internas en lo externo, se exteriorizan en lo material; por eso, los protagonistas no dejan de ser “psychological studies of the South Asian Muslim immigrant, and obviously as both Salman Rushdie” (Fischer y Abedi, 1990: 420). Es decir, son metáforas aparentemente contrapuestas de una misma realidad y con una experiencia parecida. Gibreel pasó quince años en la industria del cine de Bombay, justo los mismos años que Chamcha pasó en Gran Bretaña; esos lugares han dado motivo a la pérdida de la fe de cada uno de ellos, además

¹⁴ Hay que tener en cuenta que estas obras están escritas en verso y que su título hace referencia directa a sus mutaciones.

de haber acabado en el hospital al borde de la muerte: el actor de Bollywood casi muere antes de la transformación, el “Hombre de las Mil Voces” después de ésta, cuando la policía lo deja inconsciente. Pero lo que más les une es su profesión, los dos son actores, han pasado años interpretando otros personajes, se han hecho pasar por otras personas, uno por dioses hindúes, el otro por distintas voces en productos comerciales, incluso de los propios productos. Viven en un mundo postmoderno y forman parte del poder de los medios, donde se difunde la publicidad y comercialización de los valores de su sociedad:

If Farishta's largely visual impact concerns the technological modernization and commercialization of ancient religion and myth, Chamcha's contribution is auditory, as the dubbed voice that produces a postindustrial mythical imaginary, peopled with space-age mutants combining bodies with machines and extraterrestrials with nonwhites, hastening the inevitable “Coca-Colonization of the planet” (SV 406) (Aravamudan, 1989: 9).

Además de eso, viven una situación comprometida con sus parejas. Los personajes femeninos también tienen un pasado imborrable y comparten una tensa relación con los protagonistas; solamente una de las relaciones (porque los protagonistas tienen más de una) consigue mantenerse al final de la obra. Tanto Gibreel como Chamcha “are tortured by obsession with women, go through them, even destroy them, within a gender code that is never opened up, never questioned” (Suleri, 1991: 209), aunque sí que se contrasta (se cuestiona) el estereotipo de la mujer propiamente musulmana, india e inglesa. Existen ciertos matices que despiertan el interés en estos personajes, no son planos, al desvelar su pasado se humanizan. Es el caso por ejemplo de la londinense Pamela Lovelace, con quien Chamcha contrajo matrimonio. Pese a su condición de inglesa, es una persona con grandes inseguridades y eso al actor de voz le parece inverosímil. Su relación es muy complicada debido a que ella aún tiene en mente el suicidio de sus padres y a que Chamcha no puede tener hijos.

¿Cuáles son las diferencias entonces? La parte de demonio de Shaitán es trasladada al cuerpo de Chamcha, mientras que la angelical a Gibreel. Esto repercute directamente en la población, ya que Chamcha es asimilado como la representación directa de la represión de los extranjeros y, por tanto, como un héroe para las víctimas del racismo, “es una imagen que la sociedad blanca ha rechazado tanto tiempo, que nosotros podemos adoptarla” (Rushdie, 2014: 264). En cuanto a Gibreel, además de sus sueños, podemos ver una pretensión de convertir a los ciudadanos londinenses al islam gracias a su don divino. Es su nueva misión, más allá de su trabajo y de su vida personal: “tu viejo yo se está muriendo y ese ángel de tus sueños trata de encarnarse en ti” (2014: 114). Aquí radica la gran diferencia, “Gibreel, instead of fitting in, decides to ‘fix’ London to suit himself” (Sharma, 2000: 611), mientras que Chamcha hace todo lo contrario. Son diferentes respuestas a la pregunta a la que también se ve obligado a contestar Mahound, Ayesha y el Imán, la pregunta que hace el poeta Baal cuando habla con Gibreel como si se dirigiera al profeta:

¿QUÉ CLASE DE IDEA ERES TÚ? ¿Eres de la clase que transige, pacta, se amolda a la sociedad, busca una buena posición y procura sobrevivir; o eres el tipo de recondenada y bestia noción atravesada, intratable y rígida que prefiere partirse antes que doblarse al viento? ¿La clase de idea que casi indefectiblemente, noventa y nueve veces de cada cien, queda triturada; pero, a la que hace cien, te cambia el mundo? (Rushdie, 2014: 424)

La clave está en que, como hemos dicho antes, el cambio al que Gibreel Farishta se ve sometido no es una simple mutación radical, es una exageración de algo que ya estaba de por sí en su esencia. En otras palabras, no se puede deshacer de él, no tiene otra opción que continuar con ella de por sí, mientras que Chamcha aún tiene una oportunidad de cambiar, pese a haber perdido su identidad “inglesa”, por la cual había dedicado su construcción toda su vida. Además, también hay algo de lo que no puede escapar desde su nacimiento: su nombre y su apellido. “Saladin” corresponde al nombre de uno de los grandes sultanes de la historia, fue el fundador de la dinastía ayubí, luchó contra los cristianos en la tercera cruzada, concretamente contra el rey de Inglaterra, Ricardo I, “the Lionheart of England”, y unificó el Oriente Próximo. De por sí debería ser rival de los ingleses y representante de la cultura oriental. “Chamchawala”, que es su apellido original, significa “vendedor de cucharas”, y “Chamcha” significa “spoon”, “in order to better serve English palates” (Aravamudan, 1989: 14). La imagen del perfecto inglés, esa es la imagen que persigue, su sueño. Pero no podrá escapar de su pasado, porque está marcado por su nombre: su identidad está predeterminada desde su nacimiento.

Gibreel, en cambio, persigue el pasado dentro del presente, quiere convertirlo en una nueva época dorada de su religión, de la que antes había completamente renegado, para ser el nuevo ángel y profeta, todo en uno. Parece que ha adoptado uno de los personajes que antes interpretaba pero que ha salido de la industria del cine para dirigirse al mundo. Esta visión es más próxima a la de Mahoma, quien acaba convirtiéndose en un exiliado y, como hemos dicho antes, en un revolucionario¹⁵, en un reformador de la tradición, quien aporta algo nuevo al mundo pero que aún no tiene una idea clara sobre su identidad, no es fija, todo lo contrario de lo que es el Corán, que es un libro más exhortativo que narrativo. Como no tiene una visión sólida está entre la blasfemia y la profecía, entre lo que le dice el demonio y el ángel. El sentido utópico que se podría destacar no está tanto en su punto de vista postcolonialista de la identidad híbrida del extranjero, sino “in its looking back to a time when religious or national affiliation had not yet assumed paramount importance in terms of selfidentification” (Sawhney y Sawhney, 2001: 439).

Pero Chamcha no quiere una revolución, simplemente desea volver a su cuerpo humano. La descripción completa de su mutación se produce cuando está en el furgón de los policías que lo torturan. Allí es tratado como un “paki”, con todas sus connotaciones

¹⁵ No hemos de olvidar que un año antes de *The Satanic Verses* Salman Rushdie publicó un reportaje sobre la Revolución Sandinista: *The Jaguar Smile: A Nicaraguan Journey*.

negativas, no como un inglés reconocido. Lo animalizan, se burlan de él desde su superioridad. El racismo que se desprende de esta escena conlleva a la pérdida de la identidad del personaje. Aquí la policía puede hacer uso de ese discurso de poder y Chamcha no quiere hablar por miedo a que se de cuenta de que le ha cambiado la voz, por miedo a darse cuenta de que es diferente, de que es un monstruo. Como dice Simona Sawhney, "he had already lost a refuge or home that a more stable sense of identity would have provided" (1999: 260), y por eso él piensa que esto no es Inglaterra, que es una pesadilla. Esto supone una derrota fulminante a su lucha interior por ser un británico más. La vía del inmigrante repudiado, sin embargo, lo lleva a buscar otro refugio y, en consecuencia, a aproximarse a su pasado (no sin luchar antes), que se ve representado en la figura de su padre, con quien hacía tiempo que no hablaba. En su viaje de vuelta deberá tomar una decisión, seguir como antes o cambiar, reconciliarse con su padre y llevar a cabo un cambio de mentalidad, o seguir negando el pasado para vivir en una ficción reconfortante que la realidad desmiente.

Saladin Chamcha acaba aceptando su pasado, modificando así su idea mitificada del gran inglés. No obstante, Gibreel Farishta se verá sobrepasado por la ambición de sus objetivos, de sus sueños, y eso le llevará a perderlo todo, hasta llegar al suicidio, a la muerte del dios: "the discontinuous self is destroyed by its religious megalomania that overwhelms it" (Fischer y Abedi, 1990: 422). Para volver a nacer se ha de morir antes y en consecuencia el carácter cosmopolita de Chamcha adquiere una consistencia postmoderna al aceptar tanto su pasado como la asimilación del presente de una manera pasiva, en contra de la tendencia reivindicativa e intención hegemónica de la modernidad pero también de la tradición ortodoxa. El presente requiere un nivel de adaptabilidad a los cambios, o bien uno se puede revelar a estos o acabar sometido a ellos, aceptándolos pero también aceptándose a uno mismo. Las antiguas ideas de reconquistar y acabar con la ideología cosmopolita occidental no tienen futuro, ya que estas ideas también están sometidas al mundo del cine, de la publicidad, de los medios, del espectáculo. Lo mismo se puede decir de las ideologías retrógradas de la política racista, que se han de adaptar a la globalización inminente e inevitable, que ya antes existía. La historia da un giro de 180 grados, el demonio es finalmente quien consigue sobrevivir en este mundo. Por eso, "it is no surprise that in Rushdie's book the devil wins, but precisely by losing all signs of diabolism" (Aravamudan, 1989: 16).

4. Antes de la caída: un viaje a los orígenes

Saladin Chamcha es hijo de la educación inglesa promovida por Lord Thomas Babington Macaulay¹⁶ en la India. Como se puede comprobar en la publicación de *Minute on Indian Education* (1835), el objetivo era convertir a los nativos en aliados del imperio inglés: “a class of persons Indian in blood and colour, but English in tastes, in opinions, in morals and in intellect”¹⁷. Rushdie conoce esa educación, la ha vivido, y parte de su biografía se ve reflejada en el actor de voz, quien busca su identidad, ser “alguien mejor” a partir de la cultura extranjera. De aquí proviene el primer conflicto interno del protagonista: “the more English the Indian¹⁸ becomes, the more alienated he is from his own people and the culture which he is meant to represent” (Akbar, 1992 121). La escuela es, por tanto, el caldo de cultivo de su curiosidad por el mundo occidental y el inicio de su desprecio por la tradición familiar.

Lo que Franz Fanon vio en el negro antillano en su *Piel negra, máscaras blancas* se ve aquí reflejado en la figura de Chamcha, quien desea “blanquearse” por completo, eliminar el rastro de sus orígenes y conseguir el mimetismo perfecto con el inglés, el colonizador. Dentro de *The Satanic Verses* aparecen citas directas del médico argelino: “El nativo es una persona oprimida cuyo sueño permanente es convertirse en opresor’ (Fanon)” (Rushdie, 2014: 446), a la vez que se hacen referencias sutiles de él durante el viaje que realiza Chamcha en busca de un “hogar” donde le reconozcan. Su libro es conocido y pero causó polémica por su valiente análisis de cómo desde el lenguaje a la ficción y a la autobiografía, que contiene un alto grado de ficción, se materializa el deseo de “de-racialización”, el de conseguir el mimetismo absoluto del negro con el blanco y todo aquello que es europeo (José, 2003: 49). Chamcha comienza a estudiar en la escuela inglesa y con ello da el primer gran paso hacia ese “blanqueamiento”; siguiendo con las premisas que Fanon escribió: “El negro es el salvaje, mientras que el estudiante es un evolucionado. (...) Si te creen negro es por error, no es más que apariencia” (1952: 83). Pese a esto, los niños del colegio se burlan de él por su acento. No consigue la aprobación que buscaba pero sigue luchando para obtenerla, eso es lo que continúa haciendo cuando es mayor porque la opresión no ha dejado de desaparecer de su alrededor. Está dentro del mundo de los opresores y necesita de alguien que corrobore su imagen de “blanco”.

¹⁶ Historiador victoriano y miembro del partido Whig inglés (1800-1859).

¹⁷ *Minute by the Hon'ble T. B. Macaulay, dated the 2nd February 1835*. Bureau of Education. Selections from Educational Records, Part I (1781- 1839). Ed. H. Sharp. Delhi. 1965. http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00generallinks/macaulay/txt_minute_education_1835.html. 12 de mayo de 2017.

¹⁸ No nos hemos de olvidar que el término “Indio” es, como dice Nyla Ali Khan, “the product of colonial discourse” (2000: 93). La India tiene una cultura muy heterogénea, que implica una gran red de tradiciones y de textos que proceden de distintas religiones a las que denominamos dentro de un solo concepto determinado por los colonizadores ingleses del siglo XIX, el “hinduismo”.

De pequeño se llamaba Salahuddin Chamchawala, nombre púramente indio, pero rezaba para que ganasen los ingleses en los partidos de críquet entre Inglaterra e India y jugaba a menudo al “un, dos, tres, pajarito inglés” pero en vez de esas palabras decía como un mantra *eleoene deerreeese*: Londres. Su familia era musulmana y poseía una gran riqueza. Cuando tenía trece años, salió de casa a jugar en las rocas de Scandal Point¹⁹ y se encontró a un hombre con un *dhoti*²⁰ y apariencia de esqueleto que lo obligó a masturbarle. No se atrevió a decírselo a nadie. Este trauma provoca que el joven quiera escapar de esa verdad reprimida y salvaje, no quiere acercarse a ella “y ahora que había escapado de aquel malvado esqueleto, también tenía que escapar de Bombay o morir” (Rushdie, 2014: 58). Al cabo de unos días, su padre, Changez, lo llevó a la gran ciudad a estudiar allí, pero durante dos semanas debía estar con él. Durante esos días, Changez le da parte de su dinero (que era escaso) para pagar todas las cuentas. Allí Salahuddin tuvo que sufrir las consecuencias del hambre, la vergüenza, y sintió nacer una “rabia implacable (...) que consumiría su amor infantil por su padre y haría de él un ateo” (2014: 63) y lo que es más importante, que lo conduciría a llegar a ser lo que su padre no podría conseguir, ser inglés. Al principio se mofan de él, no forma amistades con nadie, pero cuando empieza a hacer teatro poco a poco se le van acercando, ya que interpretaba a gente “normal”, es decir, como los demás.

De vuelta a casa, a sus dieciocho años aproximadamente, se comportaba de manera condescendiente con los suyos, hecho que agravó el conflicto paterno-filial. Poco después, al estallar la guerra entre la India y Pakistán, su madre, Nasreen, muere atragantada por una espina de pescado²¹. En menos de un año su padre volvió a casarse con una mujer con el mismo nombre, sin avisar a nadie. El hijo recibió la noticia por una carta de Chángez en la universidad y su contestación violenta supuso el fin de la relación entre ellos, aunque un año más tarde su padre volvió a enviarle cartas para que volviera a ser el de antes, en las cuales hacía referencias a los demonios: “El hombre que no es fiel a sí mismo se convierte en una mentira con dos patas, y estas bestias son la mejor obra de Shaitan” (2014: 69). Changez ve a su hijo como un traidor, el que acabará destruyendo todo lo que ha construido, pero eso es debido a que está poseído por algo que no es él en

¹⁹ Aquí el autor juega con lo que le sucedió a Salahuddin y con el nombre de la plaza. Se llama así debido a la historia entre el Maharaja de Patiala, Bhupinder Singh, y la joven hija del virrey británico. Algunos dicen que se enamoraron allí, otros que el Maharaja la raptó; en todo caso el castigo para él fue el exilio.

²⁰ Vestimenta tradicional de los hombres en la India. Aquí puede significar un símbolo de lo indio.

²¹ No es una casualidad que muera de esta forma. En el comedor del colegio Chamcha se comió un arenque sin que nadie le dijera cómo. Se comió todas las espinas y entendió que así era Inglaterra, un pescado difícil de comer. Él sobrevive al nuevo cambio que le ofrece la vida, pero ella no.

realidad, y cuando se haya liberado de esa posesión, de ese engaño, entonces el reencuentro sería posible; este es el mensaje de las cartas.

Por aparente decisión propia (en verdad se lo cambió un agente teatral por cuestiones comerciales y artísticas, una vez acabados los estudios) pasó de llamarse Salahuddin Chamchawala a Saladin²² “Chamcha”, palabra informal inglesa de procedencia bengalí e hindi que significa persona servil o coloquialmente “lame-culos” y que recuerda al apellido del protagonista de *La metamorfosis*, Gregor Samsa. Al abandonar India con un nuevo nombre para vivir dentro de la cultura inglesa, se convierte en el símbolo de una cualidad muy propia de los indios metropolitanos (Aravamudan, 1989: 14). Su decisión es abandonar el pasado con el fin de llegar a ser otra persona digna de ser amado, digna de orgullo y respeto. Para llegar a conseguirlo se verá obligado a adaptarse a partir de mecanismos de adaptación como el idioma y el comportamiento, que son métodos de asimilación, “where assimilation means the deliberate forgetting of other existences” (Sharma, 2001: 607), es decir, la de Salahuddin Chamchawala y su antiguo “hogar”. “At the beginning of the book, ‘home’ to Chamcha is associated with feelings of shame, with the threat of losing the stash of cultural capital that makes him a proper Englishman” (*Ibit.*). Siguiendo este discurso, Saladin Chamcha, en un arrebatado de ira, acusa a los indios de carecer de suficiente refinamiento moral para entender lo que significa “vergüenza”, es solamente fuera cuando uno se da cuenta de lo horrible que es ser pobre, que es lo que sintió en el hotel de Inglaterra con su padre. Como dice Shailja Sharma: “the ridicule of “home” depends in part on the degree of community one experiences in diaspora, and “attachment” has more to do with the comforts of class and cultural privilege than with the simple opposition between nostalgia and pragmatism” (2001: 63).

Uno de los motivos por los cuales se ha considerado a Salman Rushdie como uno de los escritores postcolonialistas que mejor ha plasmado la nueva definición del extranjero y de los conflictos con los que se ha de enfrentar ante este mundo globalizado es por presentarlo como una figura de escisión entre dos tradiciones, entre dos (o incluso más) maneras de ver el mundo que son contrapuestas, y *The satanic verses* es un ejemplo de ello. Saladin Chamcha se ha convertido en “the ‘borderline’ figure of a massive historical displacement —postcolonial migration— that is not only a ‘transitional’ reality, but also a ‘translational’ phenomenon” (Bhabha, 1994: 224), se encuentra entre dos culturas, la del colonizado y la del colonizador. Por ese motivo, cuanto más lejos esté de su cultura nativa, más cerca estará de cumplir con su objetivo: “será más blanco en la medida en que haya rechazado su negrura” (Fanon, 1952: 52).

²² También le llamaban así en la escuela inglesa.

En cierto sentido los estereotipos y prejuicios derivados del imperialismo colonial europeo se convierten en pautas a seguir para la asimilación de la cultura modelo, es decir, la visión reduccionista europea del otro continente, Asia, que tiene intereses ocultos y que va ligada al enaltecimiento de la nación como potencia imperial: lo que Edward Said denominó *orientalismo*. Esta mentalidad tiene el objetivo de no solo la división entre “agentes” y “pacientes” de la historia, sino también la clasificación de primer, segundo y tercer mundo, el cual se caracteriza por carecer de modos de producción propios (Vega, María, 2003: 264). Chamcha quiere formar parte de ese ecosistema e imita a los colonizadores, los orientalistas, los que son superiores moralmente e intelectualmente; sus compañeros nativos solo se merecen su condescendencia. Es por eso que “adopta una actitud crítica frente a sus compatriotas. Ante el más mínimo acontecimiento, se comporta como un excéntrico. Él es el que sabe. Se revela en su lenguaje”. (Fanon, 1952: 53). Como Edward Said dijo:

En cierto sentido, las limitaciones del orientalismo son, como he dicho antes, las que derivan de reconocer, reducir a la esencia y despojar de humanidad a otra cultura, a otro pueblo y a otra región geográfica. Pero el orientalismo dio un paso más (...). Los éxitos descriptivos y textuales del orientalismo han sido tan impresionantes que algunos períodos enteros de la historia cultural, política y social de Oriente se han considerado meras reacciones a Occidente. Occidente es el agente, Oriente es el paciente, Occidente es el espectador, el juez y el jurado de todas las facetas del comportamiento oriental (1990: 155).

Podría considerársele el papel de ser su propio Creador, en un intento de construir una identidad pura y al servicio del imperialismo inglés, ya que este imperialismo no solo implica una estructura política-económica que se impone en las colonias, también es, según Spivak, “un proyecto que construye e instituye los sujetos y las conciencias” (José, 2003: 283). Así, su identidad es rediseñada aparentemente por convicción suya, pero eso es debido a la seducción del poder británico y a la pobreza constante de la India, donde ha perdido toda oportunidad de encajar, al menos con esta nueva forma de ser. Al querer ser el perfecto inglés está consiguiendo convertirse en el perfecto inmigrante del Reino Unido, “the kind help us as an example of what all immigrants ought to be” (Sharma, 2001: 607), pero también en un traidor destinado a fracasar. En otras palabras (Rushdie, 2014: 70-71):

El hombre que decide cambiarse a sí mismo asume su papel del Creador; según una cierta manera de ver las cosas, es antinatural, es blasfemo, abominación de abominaciones. Desde otro ángulo, también puedes ver algo patético en él, el heroísmo en su lucha, en su voluntad de riesgo: no todos los mutantes sobreviven. O considerándole desde el punto de vista sociopolítico: la mayoría de los emigrantes aprenden y pueden convertirse en máscaras. Nuestras propias falsas descripciones para contrarrestar las falsedades inventadas sobre nosotros ocultan, por razones de seguridad, nuestra personalidad secreta (Rushdie, 2014: 70-71).

Pero Chamcha sabe que se necesita de alguien más para poder confirmar su “blancura”, alguien que lo reafirme, alguien en quien pueda confiar. Por eso, no es extraño que lo primero que le cautivó de Pamela²³ Lovelace (“lazo” o “encaje” de amor) fueron sus

²³ Posible alusión a la novela epistolar de Samuel Richardson *Pamela, or Virtue Rewarded*, de 1740.

ojos, los que le devuelven la mirada, como un espejo, y le hacen sentir querido, perteneciente a la comunidad de los blancos: “Amándome, ella demuestra que soy digno de un amor blanco. Me aman como a un blanco. / Soy un blanco” (Fanon, 1952: 79). Tenía que conseguirla para constatar de forma sólida su mutación, ya que “si ella no cedía, sus intentos de metamorfosis fracasarían” (Rushdie, 2014: 71). En este sentido el protagonista está obsesionado por la comparación, como los sujetos de estudio de Fanon “en todo momento se preocupan por la autovalorización y el ideal del yo. Cada vez que contactan con otro surge una cuestión de valor, de mérito” (Fanon, 1952: 175-176).

Pero el tema central aquí es el amor, algo en lo que volcar los deseos y que consiga una interacción de reconocimiento mutuo. Sin embargo, la relación no tiene frutos, no pueden tener hijos porque él es estéril y los traumas infantiles de su recién esposa dificultan la comunicación entre ellos. Además, al contrario que ella, él alaba todo aquello que es inglés incondicionalmente, en una ocasión afirma que *Otelo* vale tanto como toda la producción dramática de cualquier otra lengua, cosa que Pamela refuta argumentando que hay un racismo incipiente en la obra de Shakespeare. Los dos reniegan de sus orígenes y en consecuencia son opuestos en sus opiniones. Como se ha dicho antes, él no entiende cómo es posible que sea tan insegura cuando ha nacido en una cultura tan privilegiada y sólida. Solamente la relación puede funcionar en la fantasía, mecanismo de defensa que Chamcha utiliza usualmente cuando la realidad no cumple con sus expectativas.

Los otros amores son el reconocimiento de su padre, que aparece en un sueño que se va repitiendo, la cultura inglesa y la ciudad, Londres. Siente una gran devoción por la ciudad, mucho más que a su ciudad natal, pese a las leyes de inmigración (de las que es plenamente consciente). Londres se materializa como la tierra prometida a la vez que una personalidad más, vestida por los ojos de Chamcha de hospitalidad y de orgullo nacional (un sentimiento heredado del imperialismo, es decir, un sentimiento anticuado que le provoca una irónica nostalgia). Es por eso que, al ser otro amor “blanco”, quiere lo mismo que con todos sus otros amores, verse reflejado en él: “soñando con ser el que llegara a poseerla (Londres) para, así, *convertirse* en ella” (Rushdie, 2014: 500). Pero de nuevo ese reconocimiento solamente se producirá en el terreno de la fantasía. Él, como hijo de los movimientos postcolonialistas del siglo XX, no se considera tan solo un inmigrante “but also the citizen of a ‘new’ nation for which the colonial experience is firmly in the past” (Spivak, 1993: 221).

Pero para los ingleses ese pasado ha dejado huella, supone la constatación de su superioridad en la historia y siempre lo verán como a un negro. Los medios para su cambio de identidad al final no consiguen cumplir con sus objetivos, para los autóctonos de la isla

británica esa máscara de la que Chamcha se enorgullece existe, pero como ilusión. Es más, no la quieren ver porque significaría hablar en términos de igualdad, él es de la India, es un colonizado y *no debe* ser inglés: “the *menace* of mimicry is its *double* vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority” (Bhabha, 1995: 88); al desdibujar las diferencias entre colonizado y colonizador, a pesar de ser un “buen nativo” (porque asimila la moral del colonizador), está borrando la autoridad británica sobre su piel, por eso lo han de degradar a un ser inferior al de un ciudadano. Por un lado es miembro de la sociedad y por otro no lo es, así que siempre será un extranjero tanto de un lado como del otro: “We are at one and the same time insiders and outsiders in this society” (Rushdie, 1991: 19).

Como hemos mencionado anteriormente, uno de los métodos principales para “camuflarse” entre los ingleses es la adopción del idioma. “El hecho de que el negro que acaba de desembarcar adopte un lenguaje distinto que el de la colectividad que lo vio nacer manifiesta un desajuste, una división” (Fanon, 1952: 54) en el sentido de que su identidad se ve fragmentada y se queda estancada entre dos culturas distintas, una superior a la otra (según la visión del protagonista). “The postcolonial appropriation of language is a tool used to create new cultural assumptions” (Ali, 2000: 98), es decir, para transformarse culturalmente y adoptar una nueva identidad, además de ser una vía de conexión con el mundo occidental. Al ser actor de voz, su acento inglés es perfecto, conecta directamente con su máscara artificial, o casi, porque cuando vuelve a Bombay deja de ser el mismo y Zeenat Vakil²⁴, la amante india de Chamcha, le acusa de estar “envuelto en tu distinguido acento como en una bandera, pero no creas que es perfecto; a veces se te escurre, *baba*, como un bigote postizo” (Rushdie, 2014: 76).

Aquí el término *baba*, “*babu*” en inglés (una forma cariñosa de llamar “querido”), deriva de la palabra de origen indio *bābū*, un adjetivo que define a alguien educado o distinguido, mientras que como *Hobson-Jobson* la palabra es “*baboo*”, que “is degrading as it attempts to reduce educated Indians (especially Bengalis) to mimics and harlequins” (Mishra, 2009: 289). Esta palabra define bien el conflicto interno de Chamcha, que pese a ser una muestra de amor lo degrada a una máscara imperfecta y digna del ridículo. En la obra, este patetismo está tratado de una forma grotesca, la situación es dramática pero está tratada de forma irónica, incluso cruelmente. A lo largo de la historia se van formulando detalles irónicos como nombrarle “Mr Saladin Chamcha” o que cante *Rule*

²⁴ Zeenat es médico y ha escrito un libro sobre el eclecticismo de la cultura nacional de los indios, en referencia a cómo hacen uso de esas identidades, mongoles, arias o británicas, para su beneficio, dejando de banda su tradición autóctona: *El único indio bueno*, cosa que también hizo Franz Fanon, que también era médico. Así, Zeenat tiene la intención de “curar” a Chamcha, de “resucitarle”, pues para ella aún no es un “indio muerto” del todo, alguien que se ha despojado de toda su herencia como indio, en otras palabras, un “indio bueno”. Aún ve esperanzas en él, al menos al principio.

Britannia!, una canción cuyo último verso del estribillo es “Britons will never never never shall be slaves”, cuando él es un esclavo de Inglaterra por decisión propia. Como dijo una vez su padre: “siempre, siempre, la zanahoria te conduce a mi bastón” (Rushdie, 2014: 62), es decir, su búsqueda de beneficios lo conlleva a arrodillarse ante la autoridad, que es como así la percibe y la reafirma al ponerse por debajo de ella. Zeenat también se ríe de él: “Te pagan para que los límites, siempre y cuando no tengan que verte la cara” (2014: 85).

El *Hobson-Jobson* rodea al protagonista, es una marca del pasado de la que no puede escapar y se opone a la idea hegemónica de “ser inglés” propiamente, ya que “provides a challenge to the idea of proper English, the King’s English, and therefore to British colonialism” (Gorra, 1997: 137). Se utiliza de forma irónica porque contrasta con la situación (sobre todo cuando lo utiliza Gibreel en el episodio de Mahound) pero además “captures in a dramatic fashion the semiological complexities of Indian vernaculars” (Mishra, 2009: 406). Es decir, que con ello se cuestiona la imagen de una cultura puramente inglesa y saca a descubrir una multiplicidad de voces, como las que hace el actor de voz, alguien que se dedica a imitar pero sin descubrir su identidad propia ni su presencia física. Los ingleses no quieren ver que su definición como tal quede resquebrajada y, lo que es peor, que los inmigrantes de los territorios antiguamente colonizados pasen a ser también considerados como ingleses, pese a ser pobres. En Inglaterra no puede aparecer en televisión debido al color de su piel, ha de ganarse la vida mediante la voz, “Saladin is therefore doomed to remain a collection of indeterminate and anonymous voices” (Ben-Deggoun, 2003: 11) pero sin enseñar la suya como inglés. Por lo tanto, Londres, su amor, no acepta su existencia fuera del anonimato. Aunque la cultura inglesa sea heterogénea, dentro de las estructuras de poder del sistema político británico existe una hegemonía que niega aquellos que son diferentes, los “otros”: “the persistence of hegemony is evident in the suppression not just of the local politics of identity, but in the negation of the subjectivity of the oppressed who have at their disposal means of resistance to oppression that are not necessarily expressed at the level of politics, but in cultural appropriations that subvert hegemony” (Dirlik, 1996: 6).

Chamcha entró en el mundo laboral inglés a partir de una serie de televisión infantil, *La hora de los aliens*²⁵, realizada por *Los Monsters* e inspirada en *Barrio Sésamo*. El hecho de que haga referencia a aliens y monstruos es más que sugerente: pese a encontrar trabajo, como un buen británico, aún su identidad permanece irónicamente deshumanizada. En esta serie aparecen extraterrestres que están entre el animal y el vegetal o el mineral, entre el mono y el psicópata, es decir, híbridos como él, quien se encargaba de interpretar a

²⁵ En el primer avión que cogió para ir a Londres leyó los cuentos de ficción sobre emigraciones estelares de *La fundación* de Asimov y *Crónicas Marcianas* de Ray Bradbury. Este hecho reafirma la tendencia del personaje hacia la fantasía y encrudece más la ironía al acabar trabajando en una serie sobre aliens.

Maxim Alien, una de las dos estrellas del programa. Este hecho supone la confirmación contundente de su alienación y su ridículo de imitar la cultura y los valores sociales del colonizador: él es convertido en un alien. Al contrario que muchos postcolonialistas, Chamcha duplica la imagen del blanco pero no para subvertir su autoridad, sino para estar sometido a ésta (Ali, 2000: 83). Tenía que estar también sometido cada día, durante cuatro horas, a un maquillaje intenso, para ocultar su verdadero rostro. El escenario era completamente hecho por ordenador, todo estaba enmarcado por la ficción, pero poco a poco el programa se fue haciendo famoso. Para los conservadores se trataba de un *show* espeluznante, completamente estrambótico, mientras que la izquierda radical consideraba que era una serie con demasiados estereotipos, que transmitía un mensaje poco ético, el de que lo extraño es de por sí monstruoso, aunque para Chamcha era entretenimiento sin más. En consecuencia, Zeenat intenta convencerle de trabajar en la India, con los suyos, donde podría ser tan famoso como Gibreel Farishta.

“Saladin’s hybridity is unbearably painful” (Ben-Deggoun, 2003: 11), ya que la única cultura que no reniega de él, incluso pide su vuelta, es la de su pasado, del cual intenta huir. Para los ingleses autóctonos él nunca será un inglés, su piel lo delata. Sus esfuerzos por lograr a serlo delatan de por sí que no lo es: “to be Anglicized is *emphatically* not to be English” (Bhabha, 1994: 87). En la ciudad londinense es tratado como un instrumento invisible porque su aparición en la televisión representaría la transformación del oprimido en opresor, y esa oportunidad es inconcebible porque supondría su aceptación como uno más, “uno de los nuestros”. Que sea percibido como algo familiar, en la que existan lazos que comparten, produce el extremo rechazo, ya que supone redefinirse ante este nuevo miembro del colectivo que a la vez no lo es; que sean *como* nosotros no se puede permitir, aunque realmente lo sean. La imagen de un negro es la imagen de un pobre. Ellos siguen teniendo esta tendencia orientalista, no ven diferencias entre uno y otro (a no ser que sean ricos) y por tanto quedan despojados de toda humanidad, son objetos: “Si el otro quiere inquietarme por su deseo de valorización (su ficción) yo le expulso sin contemplaciones. No existe. No me hables de este tipo. No quiero sufrir el choque del objeto. El contacto con el objeto es conflictivo. Yo soy Narciso y quiero leer en los ojos del otro una imagen de mí que me satisfaga” (Fanon, 1952: 176).

En su vuelta a Bombay, trabaja en una gira con la compañía de teatro Prospero Players para interpretar el papel de médico indio en la obra *La millonaria*, de Bernard Shaw. Cuando llega a su país natal, paulatinamente toda su “blancura” va resquebrajándose, primero en la obra, donde la voz empieza a traicionarle, va perdiendo su acento inglés; luego con Zeenat, una india con la que vuelve a tener relaciones después de casar-se con Pamela Lovelace; y después en una discusión con los amigos de ella, George Miranda y Bhupen Gandhi, en la que afirma sin querer que es indio. “¿Qué sabes de Bombay? Tu

propia ciudad, aunque nunca lo fue. Para ti es un sueño de infancia” (2014: 78) le dice Zeenat, pero es más bien una pesadilla, un desorden del que desde pequeño ha querido huir. Los cuatro se reúnen en una taberna y, después de un largo discurso de Bhupen Gandhi sobre la masacre en Assam (1983), empieza una discusión violenta con los clientes del bar, tanto que Chamcha no puede soportarlo y lo mandan fuera a recomponerse. Más que el sufrimiento, no aguanta la “falta de educación” del país. En todo caso, ve de forma positiva esa dureza imperialista del poder británico, el poder del orden, el que coloca a cada uno en su sitio e impide la cacofonía de voces y opiniones. Pero no sabe que después va a sufrir sus consecuencias.

5. Después de la caída: la mutación

La primera vez que llora Saladin Chamcha en la novela es cuando aterriza a salvo en Gran Bretaña. A pesar de eso, siente que ha dejado de ser la misma. Se asienta en la casa de Rosa Diamond, quien resguarda a los dos después de la caída, y duerme en la habitación de los invitados; ya indirectamente e irónicamente se intuye que es un extranjero con ese detalle: en su vuelta ésta ha dejado de ser su casa. Llama a su domicilio esperando la respuesta de Pamela Lovelace, pero le responde la voz de un hombre. Alguien ha denunciado la presencia de una persona sospechosa (solamente una, no dos), es decir, un inmigrante ilegal, y por la noche cincuenta y siete policías con trece perros van en su búsqueda. Lo encuentran, lo agarran violentamente, él les dice que es un ciudadano inglés pero no tiene pasaporte y que ha sobrevivido al accidente del Bostan, pero su reacción es reírse. Les dice que es Maxim Alien, el de la televisión, pero se mofan aún más. Se ríen mientras lo golpean en el estómago y le dan patadas en la espinilla. Sus carcajadas son tan fuertes que no se pueden oír los gritos de Chamcha y los ruegos de Rosa, pero, al poco tiempo, todos se asustan al percatarse de que le acaban de salir unos cuernos en la frente. No hay duda de que se lo tienen que llevar, lo han de conducir al furgón inmediatamente. Gibreel Farishta sale de la casa y entra en la escena, pero lleva la ropa del difunto marido de Rosa, Henry Diamond, antes Don Enrique Diamond²⁶, un argentino “anglizado”, y lo que es más sorprendente, una aureola celestial. Todos quieren hablar con él y confesarle sus secretos más oscuros, pero se reprimen, deciden que es mejor marcharse.

En el furgón, cinco policías le quitan el pijama a Chamcha, dejando al descubierto un espeso vello en unos muslos muy anchos, unas pezuñas como las de un carnero y un órgano genital masculino desproporcionado y erecto. Con un pié puesto en su pecho lo llaman “paki” y se ríen de él, tanto que no pueden oír sus gritos. Lo torturan, le dicen “cabreado...cachondo” repetidamente. El joven actor no se cree lo que está sucediendo, no quiere hablar con ellos porque tiene miedo de la evidencia, de que ya no es un humano. El país de los modales y el orden no existe en el furgón, se imagina que todo es una pesadilla, que todo es una ficción, que en realidad ha muerto en el atentado. Sin embargo, le dan un puntapié que lo devuelve a la realidad; lo que está ocurriendo no es falso, está delante de un “universo de miedo” (Rushdie, 2014: 205) en el que él es la víctima. Le llaman animal: “Todos sois iguales. No se puede esperar que los animales observen normas civilizadas” (*Ibit.*). Preso del dolor, decide hablar de forma autoritaria, pero les provoca la risa, su discurso ha sonado como el ruido de un animal, y le vuelven a llamar “paki”. Para más humillación, se da cuenta de que hay excrementos suyos en el suelo y se ve obligado por la fuerza a comérselos. Después, cuando se cansan de él, se da cuenta de las

²⁶ Posible alusión a una de las obras que Salman Rushdie menciona que han inspirado *The Satanic Verses*, la autobiografía *Far Away and Long Ago* de William Henry Hudson, quien vivió sus primeros dieciocho años en Argentina como Guillermo Enrique Hudson.

diferencias físicas entre ellos, al principio le parecían todos iguales. En un momento dado se levanta, dice que es inglés, que se llama Salahuddin Chamchawala, de nombre artístico Saladin Chamcha y que, en un gesto de indignación, algunos de los nombres de los funcionarios de inmigración que estaban allí contemplando el espectáculo no parecían ser de origen británico. Antes de acometerle, se dirigen al Ordenador Central de Policía para verificar su identidad. La encuentran: es un “Ciudadano Inglés de Primera”. Después de debatirlo, deciden que lo mejor es dejarlo inconsciente, inventarse una excusa y llevarlo a un hospital.

La escena es una demostración de la violencia racista hacia los “otros” por parte de la civilización occidental, que no tiene ninguna molestia al diferenciarlos. El inmigrante es alguien extraño que en consecuencia no cuadra con sus valores, hay que ir hacia él independiente de sus intenciones, porque son desconocidas, es alguien que puede ser peligroso. El número de policías que vienen a buscarlo es una exageración realizada por el escritor para destacar la absurda alarmancia ante este hecho, que haya un inmigrante ilegal. El actor de voz está completamente indefenso, “Chamcha’s lack of regional and local affiliations maintains the power hierarchies, which were established by the former colonizer” (Ali, 2000: 96) y sus explicaciones, a pesar de ser verdaderas, no dejan de ser surrealistas. Por lo tanto, está condenado al sometimiento de las autoridades, las cuales necesitan delimitar las diferencias entre el ser inferior y el superior, una delimitación cruel basada en el escarnio y la violencia pero que es de buen grato para el colonizador, “porque ese punto de vista lo engrandece” (José, 2003: 306).

Sin embargo, sí que aparentemente existe una confrontación entre ellos, Chamcha resiste al decir que él es de aquí, que aparece en la televisión. En teoría en este conflicto las diferencias se difuminarían y se crearía un desplazamiento de esa autoridad, pero las carcajadas impiden que haya un diálogo, es decir, una dialéctica para saber quién dice la verdad y quién no. La mofa rebaja su condición, ahora es alguien digno de ser abusado. Al suprimir todo rasgo de civilización, el poder policial se convierte en la única voz capaz de generar discursos sobre la realidad, el colonizado queda rebajado a ser “the cause and effect of the system, imprisoned in the circle of interpretation” (Bhabha, 1994: 83).

Tanto el colonizador, la policía, como el colonizado, Saladin Chamcha, están “in process of miscognition where each point of identification is always a partial and double repetition of the *otherness* of (...) individual *and* servant, native and child” (1994: 97), del mismo modo que la dialéctica entre maestro y esclavo de Hegel, en la cual también la capacidad de interpretación depende de la fuerza superior de uno frente a la del inferior. En este caso no es un diálogo que se produzca al mismo nivel, son cincuenta y siete contra uno. Chamcha se acerca a sus perspectivas al decir que no es Saladin Chamcha, sino

Maxim Alien, lo dice porque sale en la televisión y lo podrían identificar fácilmente: acepta de algún modo (quizá inconscientemente) que no es cien por cien inglés pero que igualmente lo es. Aparentemente existe una dialéctica entre ellos, Chamcha hace lo posible para descubrir sus rasgos más representativos de su identidad inglesa y ellos, por un momento, la “escuchan”. No obstante, las posibilidades de resistencia al ser estereotipado quedan neutralizadas desde el principio, las explicaciones son tan disparatadas que toda probabilidad de ser aceptado queda anulada. Las posibilidades de ser reconocido como algo superior al estereotipo fijado por la sociedad nativa se desvanecen por medio de la burla y la violencia. Ignoran sus palabras, su voz queda silenciada: “el negro no se inferioriza: *le inferiorizan*” (José, 2003: 50).

En relación al silencio, los estudios postcoloniales de Gayatri C. Spivack están enfocados en la idea del “subalterno”, que deriva de Antonio Gramsci y que normalmente se relaciona con los sectores marginados de la sociedad, alguien que está en una posición inferior a otro, el colonizado respecto al colonizador, como Chamcha. ¿Puede hablar el subalterno? En cierto sentido no, porque puede alzar la voz pero no llegar a mantener un diálogo con el otro, sino que es representado al gusto de un “superior”. No puede representarse por sí mismos, no tiene ese poder porque no tiene un *lugar* enunciativo (una perspectiva propia para definirse, aunque aquí se vería mejor como un refugio que le conceda una definición que le resguarde de las otras, un “hogar” para su identidad) y “porque su conciencia es irrecuperable. No hay una voz a la que hacer hablar, sino sólo designaciones en los textos” (2003: 287). En consecuencia, “when Saladin Chamcha is beaten by the police officers, he is no less English than they, but his identity as a postcolonial immigrant transforms him into a perfect alien” (Ben-Deggoun, 2003: 10), y no puede defenderse ante esto no solamente porque no le permiten, sino que de por sí su identidad como poscolonial es frágil, “his fragility is part of his hybridity, of being born across” (*Ibit.*); el “Hombre de las Mil Voces” ha perdido todo refugio dado, ha perdido toda identidad y ha perdido la voz. Es una invasión absoluta de todo su ser.

Uno de los objetivos esenciales del colonizador es que se reconozca en su discurso la plasmación de la verdad. La policía es el régimen del colonizador, que es el régimen de la verdad, no el del colonizado; por eso es necesaria la articulación de géneros, de características raciales y sexuales para distinguirse de los “otros” en seguida (Bhabha, 1994: 67). Se muestra entonces una igualdad imperceptible con los suyos, ya que todos han de ser “iguales” y para enseñarlo Salman Rushdie los caracteriza como personajes planos, no se realiza ningún *flashback* para hablar de su historia. Ellos creen que el poder de representar ha de estar en sus manos, no en las de Rosa Diamond o Gibreel, pues son los representantes de la ley y solamente la ley tiene la potestad para representar. “This domain of universal and metaphysical “truths” dehistoricizes dominated peoples” (Ali, 2000:

94), lo que impide cualquier señal de reconciliación entre opresor y oprimido y cualquier intercambio de culturas. La separación es lo que permite la discriminación y el poder de la autoridad. No obstante, el motivo de la separación no es arbitrario, se basa normalmente en el sentido de la vista, en las diferencias más tácitas que se pueden apreciar, que sirven como respaldo para argumentar que lo que están diciendo corresponde con la realidad; se basan en hechos empíricos, pero sus argumentos son racionalmente poco elaborados, no es ése su interés. En resumen (Bhabha, 1994: 70):

Colonial discourse produces the colonized as a social reality which is at once an "other" and yet entirely knowable and visible. It resembles a form of narrative whereby the productivity and circulation of subjects and signs are bound in a reformed totality. It employs a system of representation, a regime of truth, that is structurally similar to realism (Bhabha, 1994: 70).

En relación a ese dominio de la totalidad, según Franz Fanon el blanco se considera el ser superior que tiene el derecho de gobernar el mundo, quiere hacerlo, lo somete a su imagen y voluntad (1952: 123). En el caso que vemos aquí se trata de un inmigrante que ha vivido gran parte de su vida en el territorio del colonizador, es de los suyos en teoría, algunos como Pamela lo tratan (y lo aman) como un ser humano, pero ahora ese pasado, la piel de negro, la huella de la diferencia, de la explotación, lo delata: "no soy el esclavo de «la idea» que los otros tienen de mí, sino de mi apariencia. Ya las miradas blancas, las únicas verdaderas, me disecan" (1952: 115). No es uno de los nuestros, es diferente, dice tonterías para pretender ser uno igual que nosotros; por eso es necesario el uso de la violencia y la mofa. La ironía está en que algunos de ellos parece ser que no son ingleses "de pura sangre", sino que tienen raíces inmigrantes. En general, aparecen muy pocos ingleses "puros" en la obra, con lo cual se pone en cuestión la idea de "ser inglés". Pero lo importante aquí es que vemos que son ingleses con rasgos extranjeros que real e irónicamente golpean a uno de los suyos; las diferencias derivan de los roles de cada uno y de las circunstancias desafortunadas del protagonista.

Si en el apartado anterior vimos que se quería borrar su imagen de oriental para ganarse su "ascenso" a inglés, aquí se elimina la voz y se da la máxima importancia a la imagen física (superficial) para "descenderlo" a la posición de un animal, una "bestia". Quieren saber por qué está aquí, pero igualmente no se lo preguntan; cuando tienen una idea predefinida de quién es ya saben que no van a escucharlo, porque le darían una oportunidad de escapar de la autoridad cuando podría ser peligroso y no podrían desahogarse violentamente con él. Por todos estos motivos Chamcha no se puede autorizar a sí mismo; como dijo Homi K. Bhabha: "The *other* side of narcissistic authority may be the paranoia of power; a desire for 'authorization' in the face of a process of cultural differentiation which makes it problematic to fix the native objects of colonial power as the moralized 'others' of truth" (1994: 100).

Cuando le crecen los cuernos, todos los prejuicios que acarrear sobre Chamcha se confirman; es necesario su arresto inminente bajo cualquier circunstancia: “the transformation of an upper-class, Anglophile Indian through exposure to the seamier sides of British racism involves a process of *déclassement* for Chamcha” (Sharma, 2001: 612). Es una mutación visual que reencarna la figura paradigmática del diablo, que va unida a las connotaciones negativas de lo negro. Por lo tanto, es a través del sentido de los ojos que se produce la diferenciación entre los dos bandos, los ojos de los blancos oprimen la fuerza del inmigrante, está envuelto por ellos, no puede hablar para defenderse, solo ellos pueden discutirlo, pero todos actúan como uno. Sin embargo, lo discuten a través de la palabra, que es lo que permite moldear a placer la imagen del sujeto. Entonces, el cuerpo del negro se define como “una actividad únicamente negadora. Es un conocimiento en tercera. Alrededor de todo el cuerpo reina una atmósfera de incertidumbre cierta” (Fanon, 1952: 112) que Chamcha no puede combatir, no tiene poder para hacerlo.

Así, la policía actúa como portavoz de la represión del estado a la vez que se define como “the *avatars* of slave-owning villain” (Ben-Deggoun, 2003: 6), cuando “avatar” en Hindú significa “reencarnación”, con lo cual “in this context is suggestive of an impossible union, of white history seen by black eyes” (*Ibit.*). La policía reencarna el racismo que se esconde en la ley y este racismo es la herencia cultural del imperialismo inglés que queda aún presente. Siguiendo con la idea de la “paranoia del poder”, la desfiguración del cuerpo de Chamcha es debida a ellos porque su racismo “is a phantasmagoric attempt to retain the institutions of the former imperial power by jeopardizing the existence of any entity not quite like that of the English (Ali, 2000: 89). De esta forma se auto-confirman sus ideas, se imponen a la realidad objetiva, que tiene más matices, y convierten el cuerpo del actor en un objeto no-accional pero presuntamente peligroso. En este sentido: “the police offer threats instead of protection, and the courts offer small hope of redress. Britain is now two entirely different worlds, and the one you inhabit is determined by the colour of your skin” (Rushdie, 1991: 134).

Salman Rushdie escribe esto al respecto de las oleadas de inmigrantes de la India y Pakistán por los 60 y 70, que fueron inesperadas, y al correspondiente tratamiento xenófobo de las autoridades inglesas, controladas por el gobierno de Margaret Thatcher. Según él, existe una gran crisis cultural de los ingleses que está provocando un progresivo malestar entre los inmigrantes, la violencia va en aumento, y el racismo “is only the most clearly visible part of the crisis, the tip of the kind of iceberg that sinks ships” (Rushdie, 1991: 129). Por eso, el escritor quiere mostrar esa gran crisis en las tragedias de Saladin Chamcha, que se nos presentan de la misma manera que lo hace Franz Fanon respecto a la mirada sensibilizante del blanco frente al negro, como un “hundimiento del Yo” (1952: 141), como una ofensa a los inmigrantes. Aquí desaparecen las posibilidades de integración e incluso

de asimilación, que es el objetivo de nuestro protagonista, en una época en la que el poder conservador de Inglaterra hacía promoción de la “racial harmony”, que fue “an invitation to shut up and simple while nothing was done about our grievances” (Rushdie, 1991: 137).

Su transformación en Shaitan también es entonces la representación del estereotipo del marginado social, en un contexto en el que el racismo lo envuelve todo. El estereotipo del marginado es fruto del poder de interpretación por parte de la autoridad superior, la del colonizador, que tiene la potestad para alienar a sus inferiores, porque son suyos. Como orientalistas contemporáneos, el “asiático” ha dejado de ser ese objeto tan exótico lleno de misterio, solamente la idea del “asiático bárbaro” ha preservado, ahora es “an alien and threatening presence” (Akbar, 1992: 112). Se trata de un estereotipo que rebasa el fanatismo. En consecuencia, la idea de integración es la mentira que el “imperio británico” se cuenta sí misma cuando hay “buenos tiempos”, mientras que el racismo es la verdad que se manifiesta en momentos de crisis²⁷. De esta manera el inglés Chamcha acaba traicionado por su ciudad querida, quien lo ha discriminado y rebajado a un ser demoníaco que une tanto lo asiático como lo negro, lo confunde porque para la autoridad son lo mismo. Por ese motivo también queda estereotipada su sexualidad, debido al prejuicio erótico respecto al tamaño del órgano genital de los inmigrantes “tercermundistas”, así su fuerza amenazadora queda ridiculizada a la sátira (Ali, 2000: 95-96).

El estereotipo es una “proyección que crea una identidad cultural en términos negativos” (José, 2003: 307) en referencia normalmente a un colectivo minoritario, en este caso el del extranjero negro. Homi K. Bhabha ha estudiado en profundidad el concepto y dice que éste bascula “between what is always “in place”, already known, and something that must be anxiously repeated” (1994: 66); por eso lo llaman dos veces “paki” y le dicen varias veces “cabreado...cachondo”. Es un método de reafirmación, no da ninguna oportunidad al contraste de opiniones ni a la visualización de matices pese a la imposibilidad de presentar una prueba factual, “as if the essential duplicity of the Asiatic or the bestial sexual licence of the African needs no proof” (*Ibit.*). La repetición es una buena manera de imponer la “verdad” en la mente, permite memorizar lo que se dice a la vez que se olvida el sentido crítico; en otras palabras, coloniza la mente. No solamente establece una “exageración” de la imagen como algo real, sino que también convierte al sujeto del estereotipo en objeto, lo cosifica. Por este motivo:

The stereotype is not a simplification because it is a false representation of a given reality. It is a simplification because it is an arrested, fixated form of representation that, in denying the play of difference (which the negation through the Other permits), constitutes a problem for the *representation* of the subject in significations of psychic and social relations (1994: 75).

²⁷ En relación a esto, la captura de Chamcha se produce durante la noche, cuando la verdad reprimida, en un sentido freudiano, emerge a la realidad, sale al descubierto.

De esta forma el poder colonial queda sólidamente establecido gracias al uso reiterado del estereotipo, en el cual se encuentran el narcisismo y la agresividad del colonizador unidas. El estereotipo es aquí expresado en términos coloniales, los cuales manifiestan el racismo de la autoridad al “transformar” a sus víctimas mediante su discurso. Le añaden una máscara al inmigrante pero este acto también les define, deja ver quiénes son y cómo son de crueles en realidad, se desenmascaran. Pero esta máscara que ponen a Chamcha es ambivalente, se mezclan varios contenidos, entre ellos lo “demoníaco” y lo “extranjero”, es decir, “lo negro”. Según Franz Fanon: “Negro = biológico, sexo, fuerte, deportivo, poderoso, boxeador, Joe Louis, Jesse Owen, tirailleur senegalés, salvaje, animal, diablo, pecado” (1952: 148). Esta definición coincide con la que se narra en la historia de *The Satanic Verses*, no solamente por mencionar el diablo, pero aquí se ha de destacar la idea oculta que contiene dicho concepto y que en esta definición aparece de forma traslúcida: lo “malo”. En psicoanálisis, la idea del demonio representa los malos deseos inconscientes (Laplanche y Pontalis, 1967: 309), es el conjunto de pulsiones inmorales y esto se proyecta a su vez en la imagen del negro, con lo que se lleva a la personificación (que no humanización) del “ello”: “‘skin’ in racist discourse is the visibility of darkness” (Bhabha, 1994: 82). Por eso, se le debe de odiar, es algo que se ha de reprimir y esconder, aunque sea en un furgón. Pero no se ha de olvidar que ese odio viene encauzado por una construcción interesada del sujeto alienado, como se ve a lo largo de *Orientalismo* o en la historia imperial europea. Así, Spivack postula en sus estudios postcolonialistas que lo que se está realizando sobre los colonizados, sobre los inmigrantes marginados, es un proceso de *violencia epistémica* (José, 2003: 282), de describirlos conceptualmente a la fuerza, sin ninguna dialéctica de por medio.

“El negro es un objeto fobógeno, anxiógeno” (Fanon, 1952: 139) y como hemos comprobado concuerda con la imagen de lo “primitivo” y lo más incívico, con lo diabólico y lo terrenal, hasta tal punto de convertir la imagen de Chamcha en algo grotesco. En otras palabras, que también incluye lo satírico (incluso él mismo se ríe al ver esa cantidad desproporcionada de pelo en su cuerpo y el tamaño de su órgano sexual). La situación tiene su punto cómico, pero lo que enfatiza el elemento satírico aún más es la normalidad en la que se trata. Durante la paliza, lo que desconcertaba al actor era que su metamorfosis “fuera tratada por los demás como lo más trivial y normal que pudiera imaginar” (Rushdie, 2014: 204), pese a la primera sorpresa al ver los cuernos. La repetición del estereotipo produce monotonía y, por consiguiente, familiaridad. De esta manera, “by revealing the violence at the heart of the law, the satirist demystifies social fiction with repetitive familiarity” (Aravamudan, 1989: 17), la sátira reluce el elemento cruel y verdadero que la ficción idealizada de la sociedad ocultaba, al mismo tiempo que reduce toda posibilidad de autonomía del sujeto, el subalterno, que de esta manera queda colonizado semánticamente y en consecuencia físicamente durante mucho tiempo por el efecto de la monotonía, que

debilita cualquier intento de transgresión. Como dirá después: “lo grotesco se ha apoderado de mí como antes me dominó lo cotidiano” (Rushdie, 2014: 330).

Al día siguiente, Saladin Chamcha despierta en un hospital. Después de que Hyacinth Phillips, una médica negra, le quite un líquido verde de los pulmones (solo le ayudan los “otros”), sale de su habitación y se encuentra a uno de los policías. Le advierte de que no puede hacer nada contra ellos, hay un asesino que se encarga de matar ancianas, el llamado “Mataviejas”, y si Chamcha intenta saldar cuentas con la ley, le acusarán de ser ese asesino. No tiene ninguna oportunidad de solucionarlo, la ley está creada para protegerse a sí misma. Por la noche, de repente, se encuentra que no es el único monstruo, se encuentra a otros seres “como él”; uno de ellos es un tigre con tres hileras de dientes y cuerpo humano llamado Mantícora. Le dice que “los guardianes de noche se duermen a veces (...). Y nosotros podemos hablar” (2014: 215), cosa que confirma la teoría del subalterno de Spivack, y le explica que entre ellos hay una mujer casi búfalo de agua, nigerianos con gruesas colas y unos turistas senegaleses convertidos en serpientes. ¿El por qué? Porque “tienen el poder de la descripción, y nosotros sucumbimos a las imágenes que ellos trazan” (2014: 216). ¿Pero cuál es el problema? Que “no se cree lo que está viendo, y eso es malo” (2014: 17). Igualmente, al ser uno de ellos, le comunican que van a realizar pronto una maniobra para escapar. Esa noche Saladin Chamcha recurre a la ficción y sueña con hacerle el amor a la reina de Inglaterra. Varias noches después se produce la fuga y consigue escapar. Va hacia la casa de Pamela y se la encuentra haciendo el amor con su mejor amigo, Jumpy Joshi.

Este fragmento de la narración es necesario para matizar que él no es el único, no está solo, hay gente como él pese a que no pueden hablar cuando está la influencia del Estado por delante. Se trata de una experiencia multicultural que le hace evidenciar las injusticias del país anglosajón. El hospital se convierte en un centro para la comunidad de los culturalmente (racialmente) alienados, los subalternos, que necesitan curarse del abuso violento del poder, “the power of conventional images of the “other” (Ali, 2000: 86), las cuales son promovidas por el colonizador. Son una comunidad de represaliados. Sin embargo, unidos se han vuelto lo suficientemente fuertes para rebelarse contra el sistema del colonizador y ser libres, al menos dentro de los parámetros del hospital. La unidad ha conseguido que se hagan fuertes, pero Chamcha no se fija en eso.

Después, Joshi, que siente que ha traicionado a su compañero, lo lleva al Shaandaar Café, donde vive una familia de Bangladesh que conoce. En esta etapa, la metamorfosis de Chamcha se revela no solamente como una demostración evidente de la represión, sino en algo más que eso. Su transformación, al presentar una visión desfigurada del negro, es un intento de retorno a los orígenes. La negación de la cultura occidental está

impresa en todo su cuerpo, ha llegado a convertirse directamente en la reencarnación del “otro” hasta llegar a ser su representante: es la visión negativa de lo extranjero, la afirmación de la cultura de “los otros”. La familia del Shaandaar Café aceptan su acogida pero a Hind, la madre, le molesta, no es una presencia agradable, lo ve como “algo que repele pero que no da miedo” (Rushdie, 2014: 350), aunque sea de los suyos. Las dos hijas lo tienen bajo su tutela y llega realmente a quererlas. Con ello se consigue dar una sensación de lo híbrida que puede llegar a ser la sociedad y de los puntos de vista que se pueden llegar a tener, que son imprevisibles. Por eso, *The Satanic Verses* es una novela “anti-tópicos”, busca ver más allá de ellos hasta ponerlos totalmente en cuestión, la individualidad es lo que demuestra la falsedad de los prejuicios.

Progresivamente va creciendo su figura, al mismo tiempo que los rumores: Chamcha aparece en los sueños de los vecinos, en ellos canta unos versos ininteligibles por la voz gutural que tiene. Este sueño se va difundiendo como una pesadilla para los blancos (porque quemaba sus viviendas) y una alegría para los negros, quienes aclamaban “aquel casi-negro-como-no-podía-ser-menos, quizá un poco zarandeado por el destino clase raza historia y demás, pero que alzaba el culo del asiento para repartir algo de leña” (2014: 363). Su imagen se comercializa, los niños se ponen cuernos de juguete y aparece en pancartas de manifestaciones progresistas: lo consideran un héroe de los discriminados. No obstante, la fuerza de la autoridad busca imponerse, le acusan de ser el Mataviejas y con eso se legitima el incremento de interrogatorios a los negros, además de que los sacerdotes difunden la idea de que existe una relación directa entre “blasfemia” y “negro”. Con esto, “inmigrante ilegal, rey del hampa, criminal degenerado o héroe racial, Saladin Chamcha empezaba a ser verdad” (2014: 366), esa verdad que, como hemos dicho antes, el Estado quiere esconder.

Chamcha negará ser parte de ellos, pero cuando esté a solas, sin nadie para comenzar un diálogo, porque sigue siendo un subalterno, no tiene voz cuando está alguien con un lugar enunciativo porque sigue siendo un híbrido al que han torturado física y psíquicamente, aparte de que no tiene refugio. De pronto, lo que vemos aquí es un cambio del significado de la transformación, ahora puede convertirse en algo nuevo: ahora ha recobrado un nuevo lugar enunciativo, se ha “historizado” involuntariamente. Afirmará que es todo lo malo, como si aceptase el papel que le han dado, y con eso acepta ser el representante de la comunidad negra, pero luego lo negará por propia voluntad, porque él no quiere eso, empieza a adquirir una individualidad propia a partir del odio. Lo que él quiere es venganza: “¿a quién había de echar la culpa el diablo sino a Gibreel, el arcángel?” (2014: 373). Por eso cuanto más llegue a odiar a la estrella de Bollywood más pronto volverá a su estado inicial. Pero antes, a pesar de sus objetivos, la voluntad de los demás, la de los subalternos, cambia su identidad:

Despite Rushdie's endeavor to render the abstract system of normative forms fuzzy by creating an ambivalence in the hegemonic discourse, he does not disavow the zeal of older generations Indians in the Asian ghetto to revert to pre-colonial cultural and political formations as a resistance to the rabidity of neo-colonialism. (...) The self-assertion of the black community could be interpreted as the revenge of the former colonized that manifests itself as the autonomy of the subaltern (Ali, 2000: 85).

6. Conclusión

Saladin Chamcha vuelve a su cuerpo humano en un ataque de rabia, deseando la muerte de Gibreel, pero su experiencia le ha hecho cambiar de perspectiva. Londres ha pasado de ser *eleoene deerreeese*, el “paraíso”, a una ciudad que desconoce, en la que el orden implica la represión de lo diferente. Recobra su antiguo nombre, Salahuddin Chamchawa y en un acto de asumir sus orígenes y de aceptarse por ser indio se reconcilia con su padre. El amor, la aceptación y el reconocimiento nunca han logrado establecerse en su vida como ciudadano inglés, porque a los ojos del poder nunca ha llegado a serlo. Gran Bretaña, que al principio parecía aceptar su presencia con los brazos abiertos, adoptando la imagen del país de la civilización que acoge a la humanidad (que se personifica en su esposa), le cierra las puertas a una vida digna. Mientras no apareciera como una personificación de lo inglés, lo podían “llegar a tolerar”, de este modo la ficción del actor de voz cobra vida en sus ojos, pero no se da cuenta de que en realidad esto no supone una aceptación como tal, es una apariencia de tolerancia. El orden del que tanto se enorgullecía, como un nostálgico de aquellos tiempos en los que Inglaterra tenía su imperio en auge, acaba desmontando sus expectativas. Ese orden es el que lo tortura y lo condena a la demonización.

La demonización del extranjero se plasma directamente en la piel del personaje, que es lo que solamente ven las autoridades. Una vez identificado a priori como un inmigrante ilegal, su identidad queda estereotipada, y es a través del discurso que lo transforman al mismo tiempo que lo victimizan. Su capacidad para defenderse queda neutralizada por la fuerza, que lo condena al silencio, y el uso de la repetición, que consolida el estereotipo. Las aspiraciones del protagonista quedan sepultadas, ahora es un objeto al que han vaciado de toda “anglicidad”, de todo su pasado en Inglaterra: lo “deshistorializan”. En consecuencia, se formula la distinción entre “ellos” y “nosotros” y se construye un muro de separación infranqueable entre los dos conceptos; cruzarlo es un acto violento de transgresión. Según el punto de vista de la policía, los ingleses como Gibreel (porque lleva ropa propiamente inglesa y una aureola de simbólica santidad) deben vivir tranquilamente, son buena gente, ángeles, mientras que los inmigrantes ilegales han de permanecer ocultos, hay que llevarlos al furgón y torturarlos por su existencia dentro de “nuestro” territorio. Así, el furgón se convierte en un infierno para Chamcha, en una pesadilla sobre una Inglaterra que no reconoce como la suya, pero que es real. Él es un demonio que sufre en el infierno que le han construido.

Los textos de Franz Fanon, Gayatri C. Spivack y Homi K. Bhabha coinciden ante estos preceptos. Los conceptos de “negro”, “subalterno” y “estereotipo” se funden en la figura del protagonista a estudiar; las tres teorías expuestas se retroalimentan entre sí para

dar a entender cómo de potente es la represión. Pese a la lucha por conseguir la identidad del colonizado, con el sentido de la vista y con el consecuente discurso autoritario del poder, un discurso que se basa en algunos aspectos de la realidad pero no es verdadero, sino una “verdad” manipulada, todo intento de quebrar la barrera entre “nosotros” y “ellos” queda suprimido. Chamcha estereotipa a los suyos por cómo son, por cómo se comportan, pero sería capaz de aceptar a alguien de origen indio que adopte las maneras de un inglés, se vería reflejado en él; para la policía, sin embargo, con la simple advertencia de “una persona sospechosa” y con la vista, ya es suficiente. Su discurso se antepone y deja al extranjero en el silencio, lo convierte en subalterno, concretamente en la definición de negro recogida por Franz Fanon.

La figura del demonio en *The Satanic Verses*, no obstante, presenta ambivalencias respecto a su caracterización paradigmática. ¿Es un ser malvado? En los fragmentos a estudiar hemos visto que se trata de una víctima de la Ley, para la cual es el símbolo de todo lo malo. A su vez, este ataque a su identidad tiene un efecto secundario: que los oprimidos encuentren un espejo de su opresión en él. Los sueños son la materialización de una fantasía de los menospreciados por el poder, Chamcha se convierte en un guía (violento) que puede llevarlos a la redención, como un nuevo “mesías”, un “activista” inconsciente contra la desigualdad. Cuando se comercializa su presencia, se “esencializa” a un elemento transgresor pero moral del orden establecido. Para el colectivo de inmigrantes marginalizados por el Estado es el bien, es la lucha por el reconocimiento como ciudadano, por la autonomía del subalterno para llegar a dejar de serlo, por la dignidad. De un lado es pasivo, pero del otro pasivamente (sin hacer nada más que aparecer en sueños) se convierte en activo. En ambos casos es un demonio, pero tiene significados opuestos según el punto de vista del observador. Pierde su individualidad pero le generan otra con la que es capaz de crear una dialéctica (indeseada para él) para luchar contra la represión: el Estado ha construido su propia arma. Lo “deshistorializan” con la imagen del demonio por un lado, del otro lo “historializan” como una identidad colectiva, una colectividad de distintos colectivos pero con el rasgo en común de ser extranjeros discriminados.

La deconstrucción de un concepto para someterlo a la crítica y descubrir sus ambivalencias es un rasgo muy típico del postmodernismo, como también lo es la heterogeneidad. El choque constante de polos opuestos provoca que se difuminen los límites conceptuales y se llegue a la confusión. En la obra, la oposición entre ángel y demonio es la más evidente; Gibreel y Saladin personifican a Shaitan, un ángel que ha caído del cielo, como ellos hacen al principio. Esta oposición se cuestiona, ya que, si bien los dos adoptan una imagen opuesta, tanto el uno como el otro hacen el bien o el mal: todo depende del punto de vista. Saladin Chamcha hace el mal al entrar en las costas británicas sin papeles, es decir, ha pecado por existir, pero para los subalternos hace el bien por el

mismo hecho, por existir. Sin embargo, la oposición que la historia de Chamcha demuestra es la de inglés y no-inglés. ¿Hoy en día qué significa ser inglés? Esta es una de las preguntas que la novela contesta y, al hacerlo, pone en crisis la antigua, retrógrada presuposición de lo que antes estaba considerado como tal. Es la llegada de lo nuevo lo que irrumpe delante de la tradición y la debilita: lo híbrido. Los marginados que viven en Inglaterra son ingleses, en el sentido de que son naturales de allí o han vivido en esas tierras desde hace mucho, lo suficiente como para ser ciudadanos; algunas pruebas son que algunos de los que torturaron al actor no son de origen autóctono y que Hind cocina su comida india, continúa la tradición de sus orígenes pero en otro país y sin embargo se considera inglesa, ha vivido aquí durante muchos años.

Al mismo tiempo, en épocas difíciles como la llegada del fundamentalismo islámico y la oleada de inmigrantes, nadie es bienvenido. Los ingleses que no son “de piel” dejan de ser ingleses a los ojos del Estado porque son diferentes, son negros y adoptan una cultura que no es la anglosajona de por sí, son peligrosos. ¿Pero los ingleses son ingleses? Aparecen muy pocos que lo sean púramente, sus raíces están entremezcladas con otras etnias y otros países. La política inglesa, por tanto, debería reconsiderar su identidad, debería recapacitar, mirar a su país y sus orígenes y rectificar esas medidas autoritarias que promueven el racismo. Esta historia es un ataque directo a las políticas de Thatcher. No hay una estabilidad clara que permita hacer uso de generalismos simplistas, la realidad no se debe estereotipar.

Con la matización de la identidad cultural oficialmente establecida, nos damos cuenta de que la influencia de la periferia afecta al punto central dominador. La metrópolis también es susceptible del cambio y tiene que ser repensada porque hay más diversidad de puntos de vista tanto fuera de ella como dentro. La respuesta del poder es la represión, que tiene el fin de “volver a la verdad”, cuando entre “nosotros” y “vosotros” había una fractura infranqueable. El eurocentrismo queda en evidencia al hacer constar su opresión: se pone una máscara a Saladin Chamcha, la del demonio, pero al hacerlo se desenmascaran como los verdaderos diablos. “El Hombre de las Mil Voces” se convierte en una amenaza para el poder y en un símbolo de unión de los marginados por la sociedad; la mancha de la discriminación que no se ha podido limpiar en la historia del imperialismo occidental se convierte ahora en un motivo para la subversión del poder. Lo híbrido es lo nuevo a la vez que es la llave para evidenciar la impureza de los orígenes del propio sistema político; las jerarquías heredadas de la tradición se tambalean. Lo híbrido pide la reinscripción de las categorías establecidas y en el caso de Saladin Chamcha la eliminación del estereotipo racista. El rechazo a Saladin Chamcha simboliza el rechazo a los subalternos en base a la etnicidad, al color de piel, y esto tiene un efecto contrario al deseado: si los objetivos del actor de voz por llegar a ser inglés se ven soterrados por la propia autoridad inglesa, la

hegemonía metropolitana inglesa se queda en entredicho ante el enaltecimiento de la mutación de Chamcha.

Si el discurso de la visión conservadora inglesa somete al inmigrante, el inmigrante usa el mismo discurso para visibilizarse ante la sociedad, los aliena pero los unifica. Con esa unión dejan de estar cosificados para convertirse en una masa (poderosa) que reclama los derechos que una persona por ser persona merece tener. Así, el discurso de la autoridad irónicamente pierde la autoridad. La represión conlleva a un efecto opuesto, los reprimidos salen a las calles, la fuerza del punto de vista del Estado se rebaja, no queda en la cima de una jerarquía de opiniones preestablecida (más mediante la violencia que por el uso de la razón). Es a partir de libros como éste que la visión descarnada de las políticas extremistas y los puntos de vista ortodoxos quedan desmigados y en el ridículo: se pide al lector que reflexione sobre la veracidad del sistema dual de bueno-malo y blanco-negro. El Estado no siempre emprende políticas que contienen una gran base moral, a veces esta moralidad es susceptible y eso se ve desde la perspectiva de los menos privilegiados, desde las víctimas de la discriminación, la historia que es difícil de que salga a luz porque está reprimida pero que puede tumbar la historia escrita por los vencedores, al estilo de *A People's History of the United States*, de Howard Zinn. Como dijo Rushdie (1991: 402):

The very title, *The Satanic Verses*, is an aspect of this attempt at reclamation. You call us devils? It seems to ask. Very well, then, here is the devil's version of the world, of 'your' world, the version written *from the experience* of those who have been demonized by virtue of their otherness. (...) The purpose is not to suggest that the Qur'an is written by the devil; it is to attempt the sort of act of affirmation that, in the United States, transformed the word *black* from the standard term of racist abuse into a 'beautiful' expression of cultural pride.

7. Bibliografía

Fuentes primarias

Rushdie, Salman (1989). *The satanic verses*. London: Viking, 1993. Traducción española: (2014). *Los versos satánicos*. Barcelona: Debolsillo.

Fuentes secundarias

Libros

An-Na'ym, La estrella, sura 53, aleyas 19-23.

El Corán. Versión editada por Julio Cortés. Barcelona: Herder, 2009.

Ahmed, Akbar S. (1992). *Postmodernism and Islam: Predicament and Promise*. London: Routledge.

Bhabha, Homi K. (1994). "How newness enters the world: Postmodern space, postcolonial times and the trials of cultural translation". *The location of culture*. London: Routledge. 212-235.

Bhabha, Homi K. (1994). "Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse". *The location of culture*. London: Routledge. 85-93.

Bhabha, Homi K. (1994). "The other question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism". *The location of culture*. London: Routledge. 66-85.

Bhabha, Homi K. (1994). "Sly civility". *The location of culture*. London: Routledge. 66-85.

Dirlik, Arif. (1997) *The postcolonial aura: Third World criticism in the age of global capitalism*. Boulder: Westview Press. 3 de mayo de 2017: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=acls;idno=heb31020>.

Eco, Umberto (1992). *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press, 1997. Título original: *Interpretation and Overinterpretation*.

Fanon, Franz (1952). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 2009. Título original: *Peau noire, masques blancs*.

Fischer, Michael M. J. y Mehdi Abedi (1990). *Debating Muslims: cultural dialogues in postmodernity and tradition*. London: The University of Wisconsin Press.

Gorra, Michael (1997). *After Empire*. Chicago: University of Chicago Press. 3 de mayo de 2017. <https://sso.upf.edu/CAS/index.php/login?service=http%3a%2f%2fsare.upf.edu%2flogin%3fqurl%3dezp.2aHR0cDovL3d3dy5uZXRsaWJyYXJ5LmNvbS91cmxhcGkuYXNwP2FjdGlvbj1zdW1tYXJ5JnY9MSZib29raWQ9MzUxNDQ->.

Hanne, Michael (1994). *The power of the story: fiction and political change*. Oxford: Berghahn Books.

Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis (1967). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 2004. Título original: *Vocabulaire de la Psychanalyse*.

Rushdie, Salman (1991). "The New Empire within Britain". *Imaginary Homelands*. London: Granta Books, 1992. (Tiene un año diferente, ¿dónde lo añadió?)

Rushdie, Salman (1991). "In Good Faith". *Imaginary Homelands*. London: Granta Books, 1992.

Rushdie, Salman (1991). "Is Nothing Sacred?". *Imaginary Homelands*. London: Granta Books, 1992.

Said, Edward W. (1990). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2016. Título original: *Orientalism*.

Said, Edward W. (2012). *Poder, política y cultura*. Barcelona: Papel de liar, 2014. Título original: *Power, politics and culture: interviews with Edward W. Said*.

Smith, Jane I (2002). Introduction. *Muslims in the West: from sojourners to citizens*. Bajo la dirección de Yvonne Yazbeck Haddad. Nueva York: Oxford University Press. 3-16.

Spivack, Gayatri C. (1993). *Outside "in the" Teaching Machine*. London: Routledge.

Vertovec, Steven (2002) "Islamophobia and Muslim Recognition in Britain". *Muslims in the West: from sojourners to citizens*. Bajo la dirección de Yvonne Yazbeck Haddad. Nueva York: Oxford University Press. 19-35.

Vega Ramos, María José (2003). *Imperios de papel: introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica.

Fuente histórica

Minute by the Hon'ble T. B. Macaulay, dated the 2nd February 1835. Bureau of Education. Selections from Educational Records, Part I (1781- 1839). Ed. H. Sharp. Delhi. 1965. 12 de mayo de 2017: http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00generallinks/macaulay/txt_minute_education_1835.html

Artículos académicos

Ali, Nyla Khan (2000). "The Reinscriptions of Dichotomies in Salman Rushdie's Hybridized Protagonists". *Journal of South Asian Literature*. Michigan State University. Vol. 35. No. 1 & 2.

Aravamudan, Srinivas (1989). "'Being God's Postman Is No Fun. Yaar': Salman Rushdie's The Satanic Verses". *Diacritics*. The John Hopkins University Press. Vol. 19. No. 2. pp. 3-20

Kortenaar, Neil ten (2008). "Fearful Symmetry: Salman Rushdie and Proheptic Newness". *Twentieth Century Literature*. Hofstra University. Vol. 54, No. 3. pp. 339-361.

Mishra, Vijay (2009). "Rushdie-Wushdie: Salman Rushdie's Hobson-Jobson". *New Literary History*. The John Hopkins University Press. Vol. 40. No. 2. pp 385-410.

Sawhney, Sabina y Simona Sawhney (2001). "Reading Rushdie after September 11". *Twentieth Century Literature*. Hofstra University. Vol 47. No 4. pp. 431-443.

Sawhney, Simona (1999). "Poetry and Prophecy in Rushdie's Novel". *Twentieth Century Literature*. Hofstra University. Vol. 45. No. 3. pp 253-277.

Sharma, Shailja (2001). "The Ambivalence of Migrancy". *Twentieth Century Literature*. Hofstra University. Vol. 47. No. 4. pp 596-618.

Suleri, Sara (1991). "Whither Rushdie?". *Transition*. Indiana University Press a nombre de Hutchins Center for African y African American Research at Harvard University. No. 51. pp. 198-212.

Ben-Deggoun, Hassan (2001), "Fiction as Fission: Salman Rushdie's Aesthetics of Fragmentation and Hibridity". *Political Discourse – Theories of Colonialism*. 5 de mayo de 2017. http://bendeggoun.free.fr/cariboost_files/Article-Hybrids.pdf.

Tesis doctoral

Mary, Catherine Lafuente (2009). *Sympathy for the devil: A character analysis of Gibreel Farishta in Salman Rushdie's "The Satanic Verses"*. University of South of Florida. 2 de abril de 2017: <http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3052&context=etd>.

Artículos de prensa

Astorga, Antonio (2012). Entrevista con Salman Rushdie. "Así fue el infierno de Salman Rushdie". ABC 8 de octubre. 7 de abril de 2017. <http://www.abc.es/20121004/cultura-libros/abci-calvario-salman-rushdie-201210031949.html>.

Basu, Shrabani (1988). Entrevista con Salman Rushdie. "Of Satan, archangels and prophets". *Sunday* 18-24 de septiembre. Dentro de *The Rushdie File*. Ed. Lisa Appignanesi y Sara Maitland. 1990. Syracuse University Press. Londres. pp. 32-33. 7 de abril de 2017. https://books.google.es/books?id=9jK9LnwmaAgC&pg=PA32&lpg=PA32&dq=shrabani+basu+it+would+be+absurd+to+think+that+a+book+can+cause+riots&source=bl&ots=2UokzoGoqg&sig=a3AkX_yNGpkWlqwSYPyNI_I3iHs&hl=ca&sa=X&ved=0ahUKEwj2yvulppXTAhXCchQKHTO3BxYQ6AEIIDAB#v=onepage&q=shrabani%20basu%20it%20would%20be%20absurd%20to%20think%20that%20a%20book%20can%20cause%20riots&f=false.

Cain, Sian (2016). "Salman Rushdie Iranian media raise more money for fatwa". *The Guardian* 22 de febrero de 2016. 17 de febrero de 2017. <https://www.theguardian.com/books/2016/feb/22/salman-rushdie-iranian-media-raise-more-money-for-fatwa>.

Cronenberg, David (1995). Entrevista con Salman Rushdie. "Cronenberg meets Rushdie". *Shift* junio-julio. 7 de abril de 2017. http://www.davidcronenberg.de/cr_rushd.htm.

Jain, Madhu (1988). Entrevista con Salman Rushdie. "My theme is fanaticism". *India Today* 15 de septiembre de 1988. 10 de abril de 2017. <http://indiatoday.intoday.in/story/i-have-talked-about-islamic-religion-because-that-is-what-i-know-most-about-salman-rushdie/1/329761.html>.

Marzorati, Gerald (1989). Entrevista con Salman Rushdie. "Salman Rushdie: Fiction's Embattled Infidel". *New York Times* 29 de enero. 17 de febrero. <http://www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-maginfidel.html>.

Parekh, Bhikhu (1990). "The Rushdie Affair and the British Press: Some Salutary Lessons". Commission for Racial Equality. 9 de abril de 2017. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.178.6209&rep=rep1&type=pdf>.

Todorov, Tzvetan (1900). "*The Satanic Verses* in Paris". *Dissent*. 9 de abril de 2017. <http://www.stagingdissent.com/pdfs/todorov.pdf>.

Videos

(2012). Entrevista con Salman Rushdie. "Salman Rushdie: 'Versos satánicos fue un pretexto para lanzar ideas antioccidentales'". 3 de octubre de 2012. Cadena Ser. 11 de abril de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=nsDAS7dqW0c>.

Campos, Alfredo (2015). Entrevista con Salman Rushdie. "Entrevista a Salman Rushdie". 8 de diciembre de 2015. Milenio. 17 de febrero de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=hY1dSnFRZng>.