

Desenvolviendo el pasado: el punto de vista aquí y ahora

Categoría: 149-Recreo

Publicado: Miércoles, 01 Febrero 2023 02:21

Escrito por Gabriel Humberto García Ayala



Patrias imaginarias

Salman Rusdhie

London Review of Books

Traducción Gabriel Humberto García Ayala

El pasado se repite. Es la conclusión de una serie de artículos publicados por la *London Review of Books*. Los comentarios siguientes fueron expresados por Salman Rushdie en 1982. No obstante parecen actuales, sobre todo por la corrientes migratorias, las mentiras que todo el tiempo dicen los políticos y del exilio al que tienen que recurrir algunos creadores para estar a salvo de los regímenes totalitarios.

Pálido Punto de Luz

Claroscuros en la educación

ISSN 2594-0597 <https://palido.deluz.com.mx>

Una vieja fotografía en un marco barato cuelga de una pared de la habitación donde trabajo. Es un cuadro que data de 1946, de una casa en la que, en el momento en que se tomó, yo aún no había nacido. La casa es bastante peculiar: un edificio a dos aguas de tres pisos, con techos de tejas y torres redondas en dos esquinas, cada una con un sombrero de teja puntiagudo. "El pasado es un país extraño", dice la famosa frase inicial de la novela de L. P. Hartley *The Go-Between*, "ahí hacen las cosas de manera diferente". Pero la fotografía me dice que invierta esta idea: me recuerda que es mi presente el extraño, y que el pasado es el hogar, aunque sea un hogar perdido en una ciudad perdida en las brumas del tiempo perdido.

Después de una ausencia de algo así como la mitad de mi vida, hace unos años volví a visitar Bombay, que es mi ciudad perdida. Al poco tiempo de llegar, actuando por impulso, abrí la guía telefónica y busqué el nombre de mi padre. Y, sorprendentemente, allí estaba: su nombre, nuestra antigua dirección, el número de teléfono sin cambios, como si nunca nos hubiéramos ido al país innombrable al otro lado de la frontera. Fue un descubrimiento espeluznante. Sentí como si me estuvieran reclamando o informando que los hechos de mi vida lejana eran ilusiones: que esto, esta continuidad, era la realidad. Luego fui a visitar la casa de la fotografía y me paré afuera, sin atreverme ni querer anunciarme a sus nuevos dueños. (No quería ver cómo habían arruinado el interior). Estaba abrumado. La fotografía, naturalmente, había sido tomada en blanco y negro; y mi memoria, alimentándose de imágenes como ésta, había comenzado a ver mi infancia de la misma manera, monocromáticamente. Los colores de mi historia se habían filtrado del ojo de mi mente; ahora mis otros dos ojos fueron asaltados por los colores, por la viveza de los azulejos rojos, el verde bordeado de amarillo de las hojas de cactus, el brillo de la enredadera de buganvillas. Probablemente no sea demasiado romántico decir que fue entonces cuando realmente nació mi novela *Hijos de la medianoche*: cuando me di cuenta de lo mucho que quería restaurar el pasado en mí, no en los grises desvaídos de las instantáneas de viejos álbumes familiares, sino entero, en Cinemascope y glorioso Technicolor. Bombay es una ciudad construida por extranjeros sobre terrenos ganados al mar. A mí, que había estado fuera tanto tiempo que

casi califico para el título de farangi,* me asaltó la convicción de que yo también tenía una ciudad y una historia que reclamar.

A los escritores de mi posición, exiliados o emigrantes o expatriados, les acosa el afán de mirar atrás, aun a riesgo de mutar en estatuas de sal. Pero si miramos hacia atrás, también debemos hacerlo sabiendo, lo que genera profundas incertidumbres, que nuestra alienación física de la India significa casi inevitablemente que no seremos capaces de reclamar precisamente lo que se perdió: que seremos, en suma, ficciones, no ciudades o pueblos reales, sino invisibles, patrias imaginarias, Indias de la mente. Escribiendo mi libro en el norte de Londres, mirando a través de mi ventana una escena de la ciudad totalmente diferente a la que imaginaba sobre el papel, este problema me acosaba constantemente, hasta que me sentí obligado a enfrentarlo en el texto, para dejar claro que (a pesar de mi ambición original y, supongo, algo proustiana, de abrir las puertas del tiempo perdido para que el pasado reapareciera como en realidad había sido, sin verse afectado por las distorsiones de la memoria) lo que en realidad estaba escribiendo era una novela de la memoria y de la memoria, de que mi India fuera sólo eso: 'mi' India, una versión y no más que una versión de todos los cientos de millones de versiones posibles. Traté de hacerlo tan imaginariamente cierto como pude, pero la verdad imaginativa es a la vez honorable y sospechosa, y supe que mi India solo puede haber sido una para la que yo (que ya no soy lo que era, y que al salir de Bombay nunca se convirtió en lo que tal vez estaba destinado a ser) estaba dispuesto a admitir que pertenecía.

Por eso hice sospechoso a mi narrador, Saleem, en su narración: sus errores son los errores de una memoria falible compuesta por peculiaridades del carácter y de las circunstancias, y su visión es fragmentaria. Puede ser que cuando el escritor indio que escribe desde fuera de la India trata de reflejar ese mundo, se vea obligado a lidiar con espejos rotos, algunos de cuyos fragmentos se han perdido irremediablemente. Pero hay una paradoja aquí. El espejo roto en realidad puede ser tan valioso como el que supuestamente no tiene fallas. Antes de comenzar *Hijos de la media noche*, pasé muchos meses tratando simplemente de recordar tanto como pudiera del Bombay de los

años 50 y 60; y no solo Bombay, sino Cachemira también, y Delhi y Aligarh que, en mi libro, he trasladado a Agra, para aumentar cierta broma sobre el Taj Mahal. Estaba genuinamente asombrado por cuánto volvió a mí. Me encontré recordando qué ropa había usado la gente en ciertos días, y escenas escolares, y pasajes completos de diálogos de Bombay palabra por palabra, o eso parecía; Incluso recordé anuncios, carteles de películas, el letrero de neón de Jeep en Marine Drive, anuncios de pasta de dientes para Binaca y para Kolynos, y un puente peatonal sobre la línea ferroviaria local que tenía, en un lado, la leyenda "Esso pone un tigre en tu tanque". ' y, por el otro, 'Conduce como el infierno y llegarás allí'. Volvieron viejas canciones:

Oh, mis zapatos son japoneses,

Los pantalones ingleses, por favor,

En mi cabeza hay un sombrero ruso,

Pero soy indio por todo eso.

Sabía que había aprovechado una rica veta: pero no estoy dotado de memoria total, y fue precisamente la naturaleza parcial de estos recuerdos, su fragmentación, lo que los hizo tan evocadores para mí. Los fragmentos de memoria adquirieron mayor estatus, mayor resonancia porque eran restos: la fragmentación hacía que las cosas triviales parecieran símbolos, y lo mundano adquiría cualidades numinosas.

Se puede argumentar que el pasado es un país del que todos hemos emigrado, que su pérdida es parte de nuestra humanidad común. Lo cual me parece evidentemente cierto: pero el escritor que está fuera del país, incluso fuera del idioma, puede experimentar esta pérdida de una forma más intensa. Se hace más concreto para él por el hecho físico de la discontinuidad, de que su presente está en un lugar diferente de su pasado, de que está en "otra parte". Esto puede permitirle hablar adecuada y concretamente sobre un tema de importancia y atractivo

universales.

El vidrio roto no es simplemente un espejo de nostalgia. También es una herramienta útil con la que trabajar el presente. John Fowles comienza *Daniel Martin* con las palabras: “Todo a la vista, o todo lo demás es desolación”. Pero los seres humanos no perciben las cosas en su totalidad; no somos dioses sino criaturas heridas, lentes rotos, capaces solo de percepciones fracturadas. Seres parciales, en todos los sentidos de esa frase. El significado es un edificio tambaleante que construimos con desechos, dogmas, heridas infantiles, artículos periodísticos, comentarios fortuitos, películas antiguas, pequeñas victorias, gente odiada, gente amada; tal vez sea porque nuestro sentido de cuál es el caso está construido con materiales tan inadecuados que lo defendemos tan ferozmente, incluso hasta la muerte. La posición de Fowles me parece una forma de sucumbir a la ilusión del gurú. Los escritores ya no son sabios, dispensando la sabiduría de los siglos. Y a quienes nos hemos visto obligados por el desplazamiento cultural a aceptar la provisionalidad de todas las verdades, de todas las certezas, tal vez se nos haya impuesto el modernismo. No podemos reclamar el Olimpo y, por lo tanto, estamos liberados para describir nuestros mundos en la forma en que todos nosotros, escritores o no, los percibimos día a día.

En *Hijos de la medianoche*, mi narrador introduce, en un momento dado, la metáfora de una pantalla de cine para hablar de este asunto de la percepción: 'Imagínese usted mismo en un gran cine, sentado al principio en la última fila, y subiendo gradualmente... hasta que su la nariz está casi presionada contra la pantalla. Gradualmente, las caras de las estrellas se disuelven en grano danzante; pequeños detalles asumen proporciones grotescas... queda claro que la ilusión misma es la realidad. El movimiento hacia la pantalla de cine es una metáfora del movimiento de la narración a través del tiempo hacia el presente, y el libro mismo, al acercarse a los acontecimientos contemporáneos, pierde deliberadamente la perspectiva profunda, se vuelve más 'parcial'. No estaba tratando de escribir sobre (por ejemplo) una Emergencia de la misma manera que escribí sobre los eventos de medio siglo antes. Sentí que sería deshonesto pretender, al

escribir sobre anteayer, que era posible ver el cuadro completo. Mostré ciertas manchas y losas de la escena.

Hace unos meses participé en una conferencia. Varios novelistas, incluido yo mismo, hablábamos con seriedad de temas como la necesidad de nuevas formas de describir el mundo. Luego, el dramaturgo Howard Brenton sugirió que este podría ser un objetivo un tanto limitado: ¿la literatura no busca hacer más que describir? Nerviosos, todos los novelistas a la vez empezaron a hablar de política. Permítanme aplicar la pregunta de Brenton al caso específico de los escritores indios, en Inglaterra, que escriben sobre la India. ¿No pueden hacer más que describir, desde la distancia, el mundo que les queda?

Esta es, por supuesto, una cuestión política y debe responderse, al menos en parte, en términos políticos. Debe decirse, en primer lugar, que la descripción es en sí misma un acto político. El escritor estadounidense negro Richard Wright escribió una vez que los estadounidenses blancos y negros estaban en guerra por la naturaleza de la realidad. Sus descripciones eran incompatibles. Así que está claro que volver a describir un mundo es el primer paso necesario para cambiarlo. Y es particularmente en momentos en que el Estado toma la realidad en sus propias manos y se dedica a distorsionarla, alterando el pasado para que se ajuste a sus necesidades presentes, cuando se politiza la creación de las realidades alternativas del arte, incluida la novela de la memoria. “La lucha del hombre contra el poder”, ha escrito Milan Kundera, “es la lucha de la memoria contra el olvido”. Los escritores y los políticos son rivales naturales. Ambos grupos intentan hacer el mundo a su propia imagen; luchan por el mismo territorio. Y la novela es una forma de negar la versión oficial de la verdad de los políticos. La “verdad estatal” sobre la guerra en Bangladesh, por ejemplo, es que el ejército pakistaní no cometió atrocidades en lo que entonces era el ala este. Esta versión es santificada por muchas personas que se describirían como intelectuales. Y la versión oficial de la Emergencia en India fue bien expresada por Indira Gandhi en una entrevista de la BBC. Dijo que había algunas personas por ahí que decían que habían pasado cosas malas durante la Emergencia, esterilizaciones forzadas, cosas así:

pero, afirmo, todo eso era falso. Nunca había ocurrido nada de este tipo. El entrevistador, Robert Kee, no investigó esta afirmación en absoluto. En cambio, le dijo a Indira Gandhi que ella había demostrado muchas veces que no tenía derecho a ser llamada demócrata.

Sin embargo, los escritores indios en Inglaterra tienen acceso a una segunda tradición, completamente aparte de su propia historia racial. Es la historia cultural y política del fenómeno de la migración, el desplazamiento, la vida en un grupo minoritario. Podemos reclamar legítimamente, como antepasados nuestros, a los hugonotes, los irlandeses, los judíos; el pasado al que pertenecemos es un pasado inglés, la historia de la Gran Bretaña inmigrante. Swift, Conrad, Marx son nuestros antepasados literarios tanto como Tagore o Ram Mohan Roy. Estados Unidos, una nación de inmigrantes, ha creado una gran literatura a partir del fenómeno del trasplante cultural, a partir del examen de las formas en que las personas se enfrentan a un mundo nuevo: puede ser que al descubrir lo que tenemos en común con aquellos que nos precedieron en este país, podemos empezar a hacer lo mismo. Hago hincapié en que esta es sólo una de las muchas estrategias posibles. Pero somos inevitablemente escritores internacionales en un momento en que la novela nunca ha sido una forma más internacional (un escritor como Borges habla de la influencia de Robert Louis Stevenson en su obra, Heinrich Böll reconoce la influencia de la literatura irlandesa, la polinización cruzada está en todas partes); y es quizás una de las libertades más placenteras del migrante literario poder elegir a sus padres. Los míos –seleccionados medio conscientemente, medio no– incluyen a Gogol, Cervantes, Kafka, Melville, Machado de Assis: un árbol genealógico políglota con el que me mido y al que me sentiría honrado de pertenecer. Hay una hermosa imagen en la última novela de Saul Bellow, *El diciembre del decano*. El personaje central, el Decano, Corde, escucha a un perro ladrar salvajemente en alguna parte. Se imagina que el ladrido es la protesta del perro contra los límites de la experiencia canina: '¡Por el amor de Dios', dice el perro, 'abre el universo un poco más!' Bellow no está hablando realmente de perros, o no solo de perros, y tengo la sensación de que la rabia del perro, y su deseo, es también mía, nuestra, de todos. '¡Por el amor de Dios, abre el universo un poco más!'

Desenvolviendo el pasado: el punto de vista aquí y ahora

Categoría: 149-Recreo

Publicado: Miércoles, 01 Febrero 2023 02:21

Escrito por Gabriel Humberto García Ayala

* Farang es una palabra persa (y del sudeste asiático) que originalmente se refería a los francos (la principal tribu germánica) y luego pasó a referirse a los europeos blancos en general. La palabra "Farang" es un cognado y se origina en el francés antiguo: "franco". N del T.