

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Modernas

Narración nocturna,

La influencia intertextual de *Las mil y una noches* en

***Midnight's Children* de Salman Rushdie**

Tesina

que para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas Inglesas

Presenta

Ana Paulina Gil Vargas

Asesora: Dra. Nair María Anaya Ferreira

México, 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi madre, por su valor, paciencia y apoyo, y por ser un ejemplo de lucha.

A mi asesora, la Dra. Nair Anaya, por las oportunidades brindadas y por la ayuda, el esmero e impulso que hicieron posible esta tesina.

A mis hermanos, por enseñarme que “saber por saber” empobrece el conocimiento.

A mis compañeros de aventura, ¡suerte con sus proyectos!

A mis sinodales, por sus comentarios y consejos.

A mis profesores de licenciatura, sus enseñanzas son el sustento de cada una de mis palabras.

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 1 |
| Capítulo I: La realidad es una cuestión de perspectiva. <i>Midnight's Children</i> como novela poscolonial y posmoderna..... | 7 |
| Capítulo II: De Scherezada, djinns y 1001 hijos de la medianoche..... | 19 |
| Capítulo III: <i>Once upon a time in India</i> ... La parodia de la tradición oral en <i>Midnight's Children</i> | 33 |
| Conclusión | 48 |
| Bibliografía | 51 |

Introducción

Hace mucho tiempo ... un escritor terminó la obra que lo daría a conocer en el mundo de las letras. No, eso no sirve, no tiene caso escapar de los nombres: el nombre del autor es Salman Rushdie y el de su obra *Midnight's Children*. ¿Y el lugar? El lugar también es importante. Está bien: la escribió en Inglaterra. No, es importante ser más... la publicó por primera vez en Londres en 1981. La novela fue recibida con aplausos. Oh, ya dilo, suéltalo: la novela recibió múltiples premios, incluyendo el *Booker Prize*, fue traducida a unos veinte idiomas y comparada con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y *El tambor de hojalata* de Günter Grass. Durante las siguientes décadas, el autor no tendría escapatoria. La religión de sus padres lo condenaría, el medio crítico y literario lo analizaría hasta el cansancio y su nombre se convertiría en sinónimo de celebridad.¹

Salman Rushdie y Saleem Sinai, narrador y protagonista de *Midnight's Children*, tienen más cosas en común que el párrafo anterior; ambos nacieron en Bombay en 1947, año de la independencia de la India, sólo que Saleem nace en el preciso instante de la proclamación de independencia (15 de agosto a la media noche) y Rushdie se adelanta un par de meses al acontecimiento (19 de junio); el autor y su personaje pertenecen a una familia musulmana y reciben una educación europea en lengua inglesa. Estas “coincidencias” no terminan aquí: los dos poseen un abuelo materno médico de origen cachemiro, sus familias emigraron a Pakistán como consecuencia de la Partición² y ambos deben cargar con el peso de su fama. Esta identidad múltiple de anglo-indios de origen musulmán constituye el mayor reto y a la vez abundante fuente de riqueza para la vida y literatura de Rushdie y Saleem.

¹ Vid. Salman Rushdie, *Midnight's Children*, p. 3.

² Vid. Rafael Martínez Bernardo, *Rushdie: recreador de la historia mágica y mítica*, p. 7.

Midnight's Children narra la vida de Saleem Sinai, la cual se encuentra estrechamente unida a la historia de la India, Pakistán y, en menor medida, Bangladesh, pero la novela está escrita en inglés y en el contexto de la literatura poscolonial esto marca toda la diferencia. Por ello el lugar y la lengua en que la novela se escribe importan. Rushdie recibió una educación inglesa en *Rugby School* y posteriormente en *King's College* de la Universidad de Cambridge y escribió su novela en Londres, por lo que el inglés representa un medio de expresión primario para el autor.

La teoría y crítica poscolonial se han planteado la pregunta de si un idioma europeo puede expresar la realidad de culturas que le son ajenas, en este caso del Subcontinente Asiático. La lengua es un aspecto definitivo de la cultura e identidad de un pueblo. En la India el inglés, el sánscrito y el hindi son las lenguas oficiales, pero existen otras catorce lenguas consideradas oficiales en sus respectivas regiones (entre ellas el bengali, urdu e indostaní), además de cientos de idiomas y dialectos que se hablan en todo el país. La obra de Rushdie ha sido criticada por aquellos autores indios que continúan escribiendo en sus lenguas maternas, a lo que el creador de *Midnight's Children* responde que “una dimensión importante de la literatura es que es un medio de mantener una conversación con el mundo”³ y el inglés le ha permitido que esa conversación se lleve a cabo entre más personas en todos los rincones del orbe. Además, para los escritores poscoloniales la lengua es una herramienta que tiene un significado de acuerdo a cómo es utilizada⁴. Si bien la lengua inglesa pertenece a los colonizadores, también ha sido transformada por los colonizados mediante el uso cotidiano de la misma. De acuerdo con la teoría poscolonial “English is continually changing and “growing” (becoming an english) because it realizes

³ S. Rushdie, “¡Maldita sea, ese es el escenario oriental para ti”, en *Pásate de la raya, artículos, 1992-2002*, p. 206.

⁴ Vid. Bill Ashcroft, *Post-colonial Transformation*, p. 57.

potentials which are then accorded to it as properties”⁵. La literatura poscolonial también transforma ese *English* del centro en el *english* de los márgenes, así es como se reconoce la existencia de un inglés indio, así como existe un inglés australiano, uno estadounidense, etc. Al escribir *Midnight’s Children*, Rushdie demuestra que el inglés es una lengua flexible que puede transformar para darle voz a la realidad de la India.

Salman Rushdie prefiere escribir en inglés en lugar de en urdu (su lengua materna); ello no significa que haya olvidado por completo las diversas lenguas de su lugar de origen; éstas también forman parte de su experiencia literaria: “como escritor, me he formado en parte por la presencia, en mi cabeza, de esa otra música, de los ritmos, pautas y hábitos de pensamiento y metáforas de mis lenguas indias”⁶. Para dar forma a *Midnight’s Children*, el autor tuvo que regresar a su origen, a una nación de múltiples lenguas y costumbres; sin duda Rushdie tiene en mente su infancia en Bombay donde estuvo “expuesto a la vida en la calle, a las leyendas y a los tacos, los mitos y las riñas, a la mezcla de razas e idiomas”⁷, para retratar los primeros años de Saleem.

Rushdie reconoce que forma parte de dos naciones, lo cual no representa un obstáculo para su labor literaria; por el contrario, su formación múltiple le ha proporcionado una “visión estereoscópica” de Inglaterra y la India. Este tipo de visión le permite analizar ambas naciones desde dentro y desde fuera. El autor afirma que los escritores indios que han emigrado a Inglaterra son capaces de escribir utilizando una perspectiva múltiple: “because they, we, are at one and the same time insiders and outsiders in this society. This stereoscopic vision is perhaps what we can offer in place of ‘whole sight’”⁸. *Midnight’s Children* reúne dos multiplicidades: la

⁵ Ashcroft, *et al.*, *The Empire Writes Back*, p. 39.

⁶ Rushdie, “¡Maldita sea, ese es el escenario oriental para ti”, p. 207.

⁷ Martínez Bernardo, *op.cit.*, p. 8.

⁸ Rushdie, “Imaginary Homelands”, p. 19.

de Rushdie y la de la India. Por un lado, tenemos al autor que proviene de una familia musulmana, nació en la India y recibió una educación europea; por el otro a la nación representada que constituye un mosaico de religiones, lenguas y clases sociales. La India siempre ha asombrado a todos aquellos que tienen la oportunidad de conocerla, como Octavio Paz que afirma que lo primero que le sorprendió de este lugar fue:

su diversidad hecha de violentos contrastes: modernidad y arcaísmo, lujo y pobreza, sensualidad y ascetismo, incuria y eficacia, mansedumbre y violencia, pluralidad de castas y de lenguas, dioses y ritos, costumbres e ideas, ríos y desiertos, llanuras y montañas, ciudades y pueblecillos, la vida rural y la industrial a distancia de siglos en el tiempo y juntas en el espacio.⁹

La multiplicidad doble de autor y nación logra unirse gracias a que se encuentran en un mismo tiempo y espacio, es decir, en el tiempo y espacio narrativo de la novela misma. En *Midnight's Children* el autor se regocija en la multiplicidad ya que, gracias a la creación literaria, ha logrado darle un orden a lo que en otra situación sería caos; en este caso se trata de una creación literaria, de una reconstrucción, en donde cada detalle formal y de contenido ha sido cuidado al máximo.

En *Midnight's Children*, el autor utiliza la lengua inglesa para reproducir el entorno de Saleem con aparente naturalidad, pero esta novela es en realidad el producto de una minuciosa reconstrucción: “mi forma de narrar, aparentemente muy libre, muy suelta, se apoya en una arquitectura muy calculada, que es consecuencia de muchos años de trabajo”¹⁰. A diferencia de Saleem que escribe y narra su historia en unas treinta noches, a Rushdie le llevó cinco años preparar esta novela y seis meses más el escribirla y, durante este tiempo, tuvo que regresar a la India, a la cual no había vuelto en una década, para realizar diversas entrevistas y “reunir las

⁹ Octavio Paz, *Vislumbres de la India*, p. 44.

¹⁰ Rushdie en una entrevista realizada por Miguel Sáenz (su traductor al español), en Martínez Bernardo, *op.cit.*, p. 72.

impresiones y percepciones del país: colores, olores, lenguajes, frases del urdu y del hindi”¹¹. El producto de todo ese trabajo es la reescritura del pasado histórico y literario de la India

Si bien Rushdie reconstruye la historia de la India en su primer novela de éxito, también construye esta obra a partir de diversas influencias literarias. En *Midnight's Children* encontramos tanto ecos de la vida literaria de Occidente, como de la de Oriente. El autor retoma diferentes imágenes y símbolos que corresponden a dos culturas diferentes y que pueden ser reconocidos por lectores indios y occidentales¹². Como Saleem, el autor de *Midnight's Children* posee la cualidad de depender de varios padres: “it is perhaps one of the more pleasant freedoms of the literary migrant to be able to choose his parents. My own include Gogol, Cervantes, Kafka, Melville, Machado de Asis; a polyglot family tree, against which I measure myself, and to which I would be honoured to belong”¹³. La novela está impregnada de ecos de grandes obras de la literatura occidental. En la obra encontramos una suerte de tributo a la prosa del pasado, como *Tristram Shandy*, de donde se retoma la presencia de digresiones y de un narrador en primera persona, y la obra de Rabelais, a quien debe la inclinación hacia el desarrollo de personajes y situaciones grotescas. Pero Rushdie también está en deuda con sus contemporáneos, tanto europeos como latinoamericanos, que dieron nueva vida al género novelístico durante la segunda mitad del siglo XX.

Sin embargo, no debemos olvidar que el autor proporciona a su novela una visión múltiple y estereoscópica de dos culturas; por lo tanto, en ella también se reconocen las influencias de la literatura que ha marcado a la India como una nación oriental. Rushdie también posee una serie de padres orientales, desde los coronados compositores de los grandes poemas épicos hindúes, hasta los anónimos cuentistas que por milenios crearon lo que ahora se conoce

¹¹ Martínez Bernardo, *op.cit*, p. 11.

¹² *Vid.* entrevista realizado por Jean W. Ross citada en el libro de Martínez Bernardo.

¹³ Rushdie, “Imaginary Homelands”, p. 21.

como el libro de *Las mil y una noches*. Esta reconstrucción y reescritura de la literatura oriental en *Midnight's Children* es el tema de las siguientes páginas. En esta novela la multiplicidad de la India se une a la multiplicidad de Rushdie para dar como resultado una obra que se encuentra en la frontera entre Oriente y Occidente. El inglés, como lengua moderna y colonizadora, representa a Occidente, pero en este caso es utilizado para expresar una nueva visión de la literatura popular árabe y proporcionar una reconstrucción de la mitología hindú.

Mi objetivo es estudiar el intertexto de la literatura oriental dentro de esta novela, para ello me centraré en las referencias a *Las mil y una noches*, libro que, como veremos, es representativo de la cultura y literatura oriental para el mundo occidental. Creo que la intertextualidad de esta famosa colección de cuentos es una de las fuentes más importantes de la riqueza temática y formal de *Midnight's Children*, y parte esencial del éxito que esta novela ha tenido, ya que refuerza el eco de la tradición oral que existe en la obra y proporciona gran parte de las imágenes mágicas y asombrosas que han encantado y cautivado a los lectores de Rushdie.

En el primer capítulo plantearé algunas de las características que distinguen a la novela de Rushdie como una obra posmoderna y poscolonial que explora los alcances de un intertexto rico y variado; también incluiré un breve recuento de la historia del libro de *Las mil y una noches* para mostrar la importancia de la colección de cuentos en la tradición literaria (tanto oriental como occidental). En el segundo capítulo exploraré la forma en que *Midnight's Children* se relaciona con esta colección de cuentos por medio de figuras retóricas como el símil, la alusión y la metáfora. En el último capítulo me centraré en la parodia de la tradición oral representada por *Las mil y una noches* dentro de esta novela poscolonial y en las estrategias narrativas que comparten las dos obras.

Capítulo I

La realidad es una cuestión de perspectiva¹.

***Midnight's Children* como novela poscolonial y posmoderna**

...uno de los acontecimientos más interesantes de los estudios poscoloniales fue una nueva lectura de las obras de la cultura canónica no para denostarlas, sino para reinvestigar algunos de los principios en que se basaban [...]. Éste ha sido, sin duda, el efecto comparable de novelas tan asombrosamente ingeniosas como *Midnight's Children* de Rushdie.

Edward Said²

It seems to be that when you look at the old narrative and use it, as I tried to do, as the basis of a novel, you become a post-modernist writer by being a very traditional one.

Salman Rushdie³

En estas citas aparecen los términos poscolonialismo y posmodernismo para definir dos aspectos de una misma novela: la revisión de la cultura canónica europea y la utilización de estrategias narrativas tradicionales. *Midnight's Children* se construye a partir de las estrategias propuestas por estas dos corrientes de finales del siglo XX, que coinciden en varias de sus formas de aproximarse a la literatura y la cultura occidental. De acuerdo con Linda Hutcheon, la literatura posmoderna se distingue por ser autoreflexiva, consciente de ser arte o artificio y además

¹ "Reality is a question of perspective", *Midnight's Children*, p. 189.

² "Epílogo" escrito en 1994 para la edición española de *Orientalismo*, p. 460

³ Entrevista con David Brooks para *Helix*, 19, 20, 1984, en *Conversations with Salman Rushdie*.

consciente de sus relaciones con la literatura del pasado y la realidad social del presente.⁴ La escritora canadiense define a la literatura posmoderna como *historiographic metafiction* (metaficción historiográfica), es decir, “fiction that is intensely, self-reflexively art, but is also grounded in historical, social and political realities”⁵. Por su parte, para Ashcroft, Griffiths y Tiffin, la literatura poscolonial es aquella que surge de las culturas afectadas por el imperialismo desde el momento de la colonización hasta la fecha⁶. Esta literatura cuestiona la historia y literatura oficiales, impuestas por los colonizadores, y retoma la tradición literaria de las culturas colonizadas.

El posmodernismo y el poscolonialismo surgen como teorías independientes pero sus caminos se entrecruzan ya que ambas poseen escritores y críticos que cuestionan el canon occidental. La gran diferencia sería que el posmodernismo desafía al canon desde el centro, parte del centro y busca abrir nuevas posibilidades a la percepción única que éste plantea, a la imposición de una forma única de ver al mundo de una raza, género y clase social. Esta corriente “both confronts and goes beyond the problematics of colonial dependency”⁷. Por su parte, el poscolonialismo también cuestiona la imposición y la dependencia colonial pero, a diferencia del posmodernismo, lo hace desde la periferia. Las dos corrientes luchan desde diferentes posiciones, una desde el centro, la otra desde los márgenes, pero ambas tienen un mismo objetivo en la mira, a partir del análisis del canon occidental proponen nuevas visiones o perspectivas y, para lograrlo, utilizan estrategias similares.

Midnight's Children emplea estrategias tanto posmodernistas como poscoloniales para plantear una visión diferente, cuestionando la validez por un lado de la visión histórica y por el

⁴ Vid. Linda Hutcheon, *The Canadian Postmodern*, p. 1.

⁵ *Ibid*, p. 13.

⁶ Vid. Ashcroft, *The Empire Writes Back*, p. 2

⁷ Hutcheon, *op.cit.*, p. viii.

otro de la creación literaria del canon occidental. El posmodernismo y el poscolonialismo coinciden en que la historia es un constructo a partir del cual se ha tratado de imponer una versión de los hechos de acuerdo a la percepción de los colonizadores y las élites. Por ello se revolucionó la forma de hacer historia. Los registros y procesos históricos se volvieron más inclusivos en lugares que anteriormente fueron colonias. Por ejemplo, en la India se dio un movimiento historiográfico que buscó “rescatar los textos de la historia de la India del dominio de la élite nacionalista y devolverle el importante papel que desempeñaron los pobres urbanos y las masas rurales”⁸. Este esfuerzo que aboga por la inclusión se observa en la obra de Rushdie donde junto a figuras históricas como Mahatma Gandhi, Jawaharlal Nehru e Indira Gandhi, encontramos a los “many-headed monsters”, las masas que tanto influyen en el destino de los personajes de la novela. Sin embargo, tanto los grandes líderes como las masas a las que se dirigen aparecen como presencias puestas al servicio del mundo narrativo que construye Rushdie, más que como personajes bien definidos dentro de la novela.

Además de inclusiva, la historia también se aceptó como subjetiva: “no longer is history to be accepted as ‘how things actually happened’, with the historian in the role of recorder”, dice Hutcheon, sino que algunos analistas del proceso mediante el cual se registran sucesos “have studied the implications of seeing history as a construction, as having been *made* by the historian through a process of selecting, ordering and narrating”⁹. La idea de que la historia no es objetiva, como siempre se había considerado, sino que es subjetiva dado que un individuo, que recibe el nombre de historiador, es el que reconstruye los sucesos que acontecieron en el pasado a partir de su propia memoria o de la memoria de terceros, constituye uno de los puntos de vista en el que coinciden el poscolonialismo y el posmodernismo.

⁸ Said, *op.cit.*, p. 459.

⁹ Hutcheon, *op.cit.*, p. 15.

El concepto de la historia como una construcción (o reconstrucción) subjetiva se relaciona directamente con la idea de que no existe una realidad absoluta. La realidad depende de la percepción del sujeto, y el escritor utiliza la reconstrucción de hechos a favor de su arte. Salman Rushdie, junto con otros novelistas como García Márquez y Umberto Eco, por mencionar algunos, explora los alcances de la ficción que investiga “the relationship between art (and language) and what we choose to call “reality”, between the discourses of art and the structures of social and cultural power”¹⁰. Saleem, el narrador y protagonista de *Midnight’s Children*, está consciente del papel que desempeña como constructor de la historia (*history*) de la India; incluso se da cuenta de que, como escritor de su propia historia (*story*), puede cometer errores cronológicos, pues para él, como creador de una obra literaria, el orden lógico de los sucesos históricos adquiere menos importancia que el orden que el narrador les da de acuerdo a la trascendencia que éstos tienen dentro de su relato. Al defender su versión del pasado y la veracidad de su narración, Saleem argumenta que:

Memory’s truth; because memory has its own special kind. It selects, eliminates, alters, exaggerates, minimizes, glorifies, and vivifies also; but in the end it creates its own reality, its heterogeneous but usually coherent version of events; and no sane human being ever trusts someone else’s version more than his own¹¹.

El mismo Rushdie también señala la importancia de la memoria subjetiva para su obra: “what I was actually doing was a novel of memory and about memory, so that my India was just that: ‘my’ India, a version and no more than one version of all the hundreds of millions of possible versions”¹².

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹¹ Rushdie, *Midnight’s Children*, p. 242.

¹² Rushdie, “Imaginary Homelands”, p. 10.

Esta noción de una reconstrucción histórica tan personal, subjetiva y puesta al servicio del arte nos lleva a la segunda estrategia utilizada por Rushdie, como escritor tanto posmoderno como poscolonial, ya que las dos corrientes retan “the potentially single and closed structures of story-telling, historical or fictional”¹³. *Midnight’s Children* no sólo cuestiona la reconstrucción histórica, sino que también explora la reconstrucción literaria, y lo hace de dos maneras: jugando con la solidez del género novelístico e incorporando formas literarias propias de Oriente y la India antes del periodo colonial.

El primer enfoque parte de la consideración de la novela como un género híbrido que permite la inclusión de otras formas literarias, como la poesía y el cuento. El concepto de la novela como género híbrido es común en la literatura poscolonial, la cual hace que las formas del canon occidental sean más flexibles a través de la inclusión de las formas literarias de los pueblos colonizados. En palabras de Ashcroft, “the interaction of english writing with the older traditions of orature or literature in post-colonial societies [...] has radically questioned easy assumptions about the characteristics of the genres we usually employ as structuring and categorizing definitives”¹⁴. Esta inclusión de géneros se une a la cualidad meta-literaria de la novela tanto posmoderna, como poscolonial. El posmodernismo parodia el canon, lo interroga y lo utiliza para crear nuevas obras a partir de una literatura autoreflexiva o consciente de sí misma. Esta parodia no consiste en una burla sino en una revisión de la tradición literaria y una forma de reconocerse como parte de esa tradición. El uso de la parodia de obras pasadas en estas novelas “signals its awareness that literature is made, first and foremost, out of other literature”¹⁵. Como novela poscolonial *Midnight’s Children* no sólo se nutre del canon occidental sino que acude a una tradición literaria más remota, tanto en tiempo como en espacio.

¹³ Hutcheon, *op.cit.*, p. 15.

¹⁴ Ashcroft, *The Empire Writes Back*, p. 179.

¹⁵ Hutcheon, *op.cit.*, p. 1.

Es necesario considerar que todo país poscolonial poseía una cultura y tradición literaria propia anterior al colonialismo que muchas veces sobrevivió a éste y que, siguiendo el estudio que Ashcroft realiza acerca de estas literaturas, “the creative development of post-colonial societies is often determined by the influence of this precolonial, indigenous culture and the degree to which it is still active”¹⁶. Los autores poscoloniales utilizan herramientas occidentales, en el caso de esta obra el género novelístico y la lengua inglesa, para rescatar las formas y contenidos de la tradición literaria de su lugar de origen. Este rescate ha dado nueva vida y nuevas posibilidades a la literatura mundial, ya que “our sense, not only of that which ought to enter the canon, but also of what could be given the name ‘literature’, has been altered by writers incorporating and adapting traditional forms of imaginative expression to the exigencies of an inherited english language”¹⁷. Por ello, Rushdie alega que al ser posmoderno en realidad está volviendo a la literatura tradicional.

Al construir sus obras a partir de la tradición literaria occidental por medio del uso de lenguas europeas y la recuperación de esa otra literatura mediante la utilización de sus estrategias narrativas y contenido, y al permitir que éstas interactúen en un mismo espacio literario, el autor poscolonial legitima el arte y las formas de hacer arte de los colonizados, las pone al mismo nivel que el canon occidental y demuestra cómo tienen la misma capacidad de retroalimentar y de influenciar nuevas obras y crear nueva arte. Rushdie es uno de los autores que utiliza la tradición literaria de su lugar de origen para determinar la forma y el contenido de sus obras. El escritor indio “has made it quite clear that the techniques of the novel *Midnight’s Children* reproduce the traditional techniques of the Indian oral narrative tradition”¹⁸. La influencia de esta tradición oral que se mantiene viva dentro de la India otorga a *Midnight’s Children* una apariencia de narración

¹⁶ Ashcroft, *The Empire Writes Back.*, p. 179.

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ *Ibid.*, p. 181.

oral propia de los relatos de los *storytellers* orientales. Pero el autor también retoma la literatura escrita hindú, como la épica del *Mahabarata* y el *Ramayana*, y otra obra literaria que ante el mundo occidental se ha convertido en sinónimo de Oriente: *Las mil y una noches*.

El libro de *Las mil y una noches* ha influido en la literatura y la mente occidentales durante más de dos siglos. En la tradición literaria inglesa ha cautivado la imaginación de escritores como Wordsworth y Joyce, y, del otro lado del océano, Poe y Whitman, por sólo mencionar algunos. Este libro se ha adaptado a diferentes lenguas y lugares y ha sobrevivido el paso del tiempo. Cuando Rushdie acude a este texto, no sólo parodia sus técnicas narrativas y las imágenes consagradas que contiene, sino que también juega con la imagen que el lector occidental posee de esta obra canónica. Para comprender la importancia de *Las mil y una noches* para la construcción de *Midnight's Children*, es necesario tener una breve noción de la historia y desarrollo de esta colección de cuentos.

El libro de *Las mil noches y una noche*

Podemos afirmar sin hipérbole que hay dos tiempos. Uno es el tiempo histórico, en el que se trama nuestro destino; el otro, el tiempo de *Las mil y una noches*. Espera intemporal nuestras manos.¹⁹

Jorge Luis Borges

Las mil y una noches es un texto nomádico, que ha logrado pasar de la tradición oral a la escrita, de un lugar a otro y de una época a otra en versiones diferentes, pero con la misma esencia; por ello existen dos tiempos, uno que pasa irremediamente y otro que pertenece a este texto

¹⁹ Jorge Luis Borges, "Prólogo" en *Las mil y una noches según Galland*, p. 11.

inmortal.²⁰ El Libro de *Las mil y una noches* es una colección de cuentos orientales de índole popular que tiene un origen diverso. La tradición de cuentos encadenados es tan antigua en oriente como el *Mahabharata* y las fábulas del *Panchatantra* de la India, y esta obra no sólo contiene cuentos sino todo tipo de narraciones que circulaban, y circulan, de forma oral entre los pueblos orientales, incluyendo fábulas, poemas e historias de viajes, amor y épicas, e incluso retratan a personajes históricos como al gran califa Harún al-Rashid que gobernó en Bagdad cuando la ciudad vivía su edad dorada entre los siglos VIII y IX de nuestra era.

No existe una fecha exacta que pueda precisar la aparición de este texto en la tradición oral; de hecho “the only historically valid statement we can make about *The Arabian Nights* is that it was preserved and finished by the Arabs in the Middle Ages and was translated and highlighted by the Europeans from the eighteenth century onward²¹”. La colección que llega hasta nosotros se compone de cuentos que provienen de diversas zonas, comenzando por el Indostán, donde inicia esta tradición que de ahí pasa a Persia, en donde las narraciones comienzan a circular hacia el siglo VI y, finalmente, existe un bloque de cuentos más reciente de tradición musulmana que se divide en algunos relatos de origen iraquí y otros de origen egipcio; estos últimos constituyen casi la mitad de la obra.

Las mil y una noches se distingue por utilizar el lenguaje de los *hakawāti* o cuentistas, el cual posee un registro “that contained a good deal of colloquial usage and was thus quite different from the elaborate style”²². Los cuentos de *Las mil y una noches* se transmiten de forma oral entre el pueblo durante siglos y son escritos por primera vez hasta finales del siglo XV, en Egipto; sin embargo, ello no significó que el libro fuera aceptado entre las élites como parte de la literatura árabe clásica. Para los cultos hombres de letras existía sólo un tipo de literatura

²⁰ Cfr. Ferial Ghazoul, *Nocturnal Poetics*.

²¹ *Ibid*, p. 12.

²² Roger Allen, *An Introduction to Arabic Literature*, p.169.

apreciada: aquella de las refinadas cortes; todo lo demás pertenecía al populacho, y la transcripción de la colección fue considerada parte de las “antiguas historias al gusto aplebeyado, o soez, de las clases medias de El Cairo”²³. Las cortes orientales tenían a sus propios artistas, los cuales componían y recitaban versos o escribían relatos que después entretenían a toda la corte, y por lo tanto poseían su propia tradición oral y escrita, más refinada y elaborada que la que se encontraba en las calles de cualquier ciudad árabe.

La historia de *Las mil y una noches* en Occidente es muy distinta; antes de su llegada definitiva a Europa en el siglo XVIII, nos encontramos con grandes obras europeas que siguen una tradición semejante: la de contar historias encadenadas y enmarcadas por un solo relato, como sucede con el *Decamerón* de Boccaccio, *Los Cuentos de Canterbury* de Chaucer y, más tarde, con la obra de Cervantes. Pero fue el orientalista francés Jean Antoine Galland quien realizó la primera traducción a una lengua europea de un manuscrito de *Las mil y una noches*, que probablemente data del siglo XVI. La versión publicada por Galland a principios del siglo XVIII se basa tanto en este manuscrito, como en otros no identificados y en la transmisión oral de un hombre originario de Alepo. A la ahora controvertida²⁴ traducción de Galland siguieron otras en inglés y alemán; cada traductor fue censurando lo que le parecía impúdico para su época y propósito o, al contrario, haciendo más explícito lo que su antecesor había omitido²⁵. Cada nueva traducción resultó en una nueva versión de acuerdo también con el público al que iba dirigida. El estudio de las diferentes versiones europeas, entre ellas las más destacadas en lengua inglesa son

²³ Borges, “Los traductores de las 1001 noches”, p. 103.

²⁴ A Galland se le atribuye la inclusión de historias que no pertenecían a la colección originalmente pero que ahora son muy famosas, entre ellas se encuentran los relatos de “Aladdino” y “Alí Babá y los cuarenta ladrones”. (vid. Borges, *op.cit.*)

²⁵ Por ejemplo, resulta notable la traducción al alemán de Johann Heinrich Voss (1781-1785). De acuerdo con Ulrich Marzolph “whenever Galland would elaborate on courtly atmosphere, as his work addressed the French readers at court, Voss would transfer the like passages to the context, manners and intellectual horizon of the German urban citizens constituting his own audience”. Marzolph, “Narrative Strategies in Popular Literature”, p. 178.

las de Edward Lane (1840) y Richard Francis Burton (1872), revela que “there is no single extant text from which other variants issued - a multiplicity of texts constitute the points of departure²⁶”. Rescatada casi como una curiosidad, la obra fue elevada en Occidente al nivel de “clásico de la literatura universal”, y cada nueva traducción constituyó también una nueva versión de la colección y de Oriente mismo.

Desde su llegada y primera traducción, el libro fue todo un éxito en Europa, aceptado primordialmente entre los círculos más altos. Fue así como *Las mil y una noches*, o más bien sus traducciones, ha tenido un papel esencial en la idea que Occidente se ha formado de Oriente. La acogida de la obra fue tal, que ésta comenzó a ser revalorizada en su propia tierra. La colección tuvo que salir de Oriente para regresar triunfalmente y ahora no sólo inspira a escritores occidentales, sino también a los orientales. Mientras tanto, en las calles de las ciudades en Medio Oriente y la India, la tradición continúa y la gente sigue escuchando relatos parecidos a los de este clásico literario.

De lo anterior se puede concluir que *Las mil y una noches* no es un texto único, sino más bien un texto que vive permanentemente en lo que podríamos llamar la imaginación colectiva porque “although it originated in the East and was given its finished and present form by the Arabs, the work has come to be part of the literary tradition of the West, if not of the entire world²⁷”. *Las mil y una noches* es ya un fenómeno cultural que toma diversas formas; los textos existen físicamente pero lo que perdura en la mente humana son las imágenes de genios, sultanes y ladrones, de botellas y anillos mágicos. Sin duda Borges tiene razón, al afirmar que “*Las mil y*

²⁶ Ghazoul, *op.cit.*, p.2.

²⁷ *Ibid.*, p. ix.

una noche no son algo que ha muerto. Es un libro tan vasto que no es necesario haberlo leído, ya que es parte previa de nuestra memoria”²⁸.

Con respecto a la recepción en Oriente de *Las mil y una noches*, por un lado se encuentran los arabistas que finalmente han aceptado la importancia del texto para la tradición literaria oriental y que tienen acceso a los relatos en árabe en diferentes versiones; por el otro, la tradición oral que, como ya se indicó antes, permanece viva en los cuentos y leyendas que rodearon la infancia de Rushdie y la de su personaje Saleem. El autor indica que escribe “for people who feel part of the things I write ‘about’, but also for everyone else whom I can reach”²⁹, pero a pesar de que su novela está dirigida tanto a lectores orientales como occidentales, cada audiencia recibe (y percibe) al texto de forma distinta. Los relatos de *Las mil y una noches* están presentes de forma oral en las vidas del público oriental desde su juventud, pero éste puede percibir las diferencias y semejanzas que existen entre la colección de cuentos y su realidad actual. Mientras tanto, en Occidente se tiene una idea preconcebida, y muchas veces falsa, de Oriente a partir de textos como las diferentes traducciones de *Las mil y una noches*; estas traducciones han sido tan influyentes en la imaginación europea que incluso hay quien afirma que son los “non-Arabists who, with the aid of a good translation, can most enjoy the stories of the *One Thousand and One Nights*”³⁰.

Midnight’s Children explora y explota lo que la sola mención de esta colección de cuentos inspira a la mente occidental. La apropiación de Occidente de esta obra nos indica que Rushdie tiene en mente a *Las mil y una noches* como imagen cultural y literaria, más que a un texto escrito en específico; dentro de la novela las referencias directas a esta colección de cuentos

²⁸ Borges, “Las mil y una noches”, p. 74.

²⁹ Rushdie, “Imaginary Homelands”, p. 20.

³⁰ Mia Gerhardt *apud* Ferial Ghazoul, *op.cit.*, p. 8. Aquí hay que agregar que el libro de Gerhardt, *The Art of Story-telling: a Literary Study of the Thousand and One Nights*, publicado en 1963, es uno de los que más ha influido en los estudios posteriores de *Las mil y una noches* en el mundo occidental.

provocan que un lector occidental las conecte directamente con ese Oriente que “era casi una invención europea y, desde la antigüedad, había sido escenario de romances, seres exóticos, recuerdos y paisajes inolvidables y experiencias extraordinarias”³¹. La mención de *Las mil y una noches* en cierta forma hace que la atmósfera en que se desarrolla *Midnight’s Children* sea más “oriental” para una mente occidental.

Partiendo del hecho de que Rushdie parodia *Las mil y una noches* a partir de la imagen que un lector occidentalmente educado tiene de este texto canónico, en esta tesina a continuación me enfocaré en localizar las herramientas literarias con que *Midnight’s Children* se refiere a la colección de cuentos, es decir en determinar cómo funciona el intertexto³² de *Las mil y una noches* en la novela. Primero me basaré en los personajes e imágenes específicas de la antigua colección de cuentos orientales que aparecen a lo largo de *Midnight’s Children* en forma de símil, alusión, hipérbole y metáfora, para después centrarme en la parodia de la tradición oral en la obra de Rushdie y la importancia que adquiere la narración del clásico de la literatura universal³³ en la estructura de la novela poscolonial, la cual se encuentra representada por dos figuras recurrentes en la vida de Saleem Sinai, la sábana perforada y las conservas.

³¹ Said, *op.cit.*, p. 19.

³² Al utilizar el término “intertexto” me remito a la siguiente definición de intertextualidad: “relación de co-presencia entre dos o más textos; presencia efectiva de un texto en otro”. Helena Beristáin, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, p. 32.

³³ Al utilizar las palabras “literatura universal” no estoy haciendo alusión al término acuñado por Goethe con respecto al canon occidental, sino que me refiero a que el libro de *Las mil y una noches* es aceptado, leído y conocido tanto en Oriente como en Occidente.

Capítulo II

De Scherezada, djinns y 1001 hijos de la medianoche

Las referencias intertextuales de *Las mil y una noches* resultan vitales para la construcción de los personajes principales en *Midnight's Children*. La novela de Rushdie establece un diálogo con la colección de cuentos a través de figuras retóricas; relacionadas con los personajes, las más destacadas son el símil y la alusión, donde el primer tropo establece una relación explícita con *Las mil y una noches* y el segundo una más bien implícita. En ocasiones estos dos tropos funcionan en conjunto o son complementados por la metáfora.

El símil o comparación “consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestado, mediante un término comparativo (*como* o sus equivalentes)” estableciendo así una “relación de homología, que entraña –o no– otras relaciones de analogía o semejanza que guardan sus cualidades respecto a las de otros objetos o fenómenos”¹. A menudo el símil es rechazado como un verdadero tropo debido a que establece relaciones evidentes y explícitas entre dos objetos, imágenes o fenómenos.

El uso del símil resulta claro en *Midnight's Children* cuando Saleem Sinai compara su papel de narrador con aquel de Scherezada: “I return to sheets of paper [...] ready and willing to put out of misery a narrative which I left yesterday hanging in mid-air – just as Scheherazade, depending for her very survival on leaving Prince Shahryar eaten up by curiosity” (pp. 20-21). Con estas palabras el narrador establece una relación de analogía, enunciada a través del término comparativo “just as”. Saleem se está apoyando en un gigante, en una enorme figura de la tradición literaria y así se suma a la tradición representada por la narradora más hábil y famosa de la historia. Al compararse con Scherezada, el narrador de *Midnight's Children* se proclama

¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 96.

heredero de “la milenaria tradición oriental de los narradores de cuentos o *story-tellers*”². Esta analogía entre la narradora de *Las mil y una noches* y Saleem refuerza la ilusión de oralidad que Rushdie proporciona a su novela ya que comparte muchas de las características que pertenecen a la tradición oral.

Como³ Scherezada, Saleem narra por las noches; dentro de las dos obras literarias esta característica encuentra su origen en una antigua tradición pero también tiene una razón más práctica. La narración nocturna de historias es una costumbre arraigada en Oriente, en donde desde hace siglos los beduinos se sientan alrededor de una fogata para escuchar un buen relato, lo cual con el tiempo se hizo parte de la cultura popular hasta desembocar en dichos como el que indica que “quien narra de día, de burros descende”.⁴ Además de continuar con una tradición popular, Saleem y Scherezada narran por la noche debido a que tienen otras ocupaciones durante el día. Saleem Sinai escribe por la noche para preservar la historia de su familia y de la India, y en el día trabaja cumpliendo con sus funciones de preservación en una fábrica de conservas. La narradora de *Las mil y una noches* relata durante la noche porque su interlocutor, el rey Schahriar, cumple con sus funciones de estado durante el día. A menudo, cuando amanece y Scherezada interrumpe su relato, la narración continúa enumerando rápidamente lo que el rey hace el resto de la jornada: “el rey se fue a la sala de justicia, que estaba llena de visires, chambelanes, guardias y gente de palacio. El soberano juzgó y dispuso nombramientos y destituciones, despachó asuntos pendientes y dictó órdenes, hasta que concluyó el día”⁵.

Como Scherezada, Saleem tiene un interlocutor exigente, la leal Padma. La figura de Padma como receptora directa y personaje dentro de la novela refuerza la presencia de la

² Martínez Bernardo, *op.cit.*, p. 69.

³ Subrayo el término comparativo para enfatizar la presencia del símil.

⁴ Serafin Fanjul García, *Literatura popular árabe*, p. 65.

⁵ De acuerdo con la versión de *Las mil y una noches* que utilizaré para citar este tipo de fórmulas: Traducción de Ignacio Jacinto León, Barcelona: Ediciones 29, 2001, p. 81.

tradición oral en *Midnight's Children*. Rushdie mismo asegura que “Padma enabled the book to become an oral narrative, some kind of stylization of such narrative, if you like”⁶. La relación entre narrador y receptor en *Midnight's Children* y *Las mil y una noches* es semejante. La eficacia de los relatos de Scherezada dependen de la reacción del rey Schahriar. Padma funciona como la contraparte práctica del idealista y soñador Saleem, que se pierde en las hazañas del pasado, y además resulta igual de exigente que el rey árabe al abogar por la coherencia y linealidad en el relato de nuestro narrador. A menudo Saleem acude a sus reacciones para conocer el impacto de su narración ya que las respuestas de su “lotus goddess” determina la aceptación de la historia.

Así como el marco exterior, en donde Scherezada narra historias al rey Schahriar, aparece al final de cada noche, el marco en que Saleem y Padma conviven también interviene en la narración de esta historia: “It is the relationship between Padma and Saleem, made up of her interruptive comments and his evasions, that provides our point of entry into the novel, and sustains our interest through its many complications”⁷. Estas interrupciones son parte de la forma en que las dos obras crean expectativa mediante la suspensión de ciertos relatos.

Schahriar es cautivado por las digresiones y nuevas historias de su reina, pero Padma se disgusta ante las continuas interrupciones de la línea principal de narración, a lo que Saleem responde con una apología del ritmo narrativo a favor de la creación de suspenso. Ante la impaciencia de su compañera, el narrador reniega de la interlocutora que se le ha destinado y sueña con una audiencia que pueda comprender “the need for rhythm, pacing, the subtle introduction of minor chords which will later rise, swell, seize the melody” (p.112). Como en el caso de Scherezada, la fuerza y efecto de la narración de Saleem depende del suspenso, de dejar a

⁶ Entrevista con Jean Pierre Durix, en *Conversations with Salman Rushdie*, p. 14.

⁷ Damian Grant, *Salman Rushdie*, p. 39.

su audiencia deseosa de saber el final de una historia y conocer muchas más. Como en *Las mil y una noches*, la construcción de suspenso en *Midnight's Children* depende del ritmo del relato y por lo tanto del tiempo.

Tanto Saleem como Scherezada luchan en contra del tiempo, pero lo hacen motivados por diferentes razones. En este caso, la comparación se realiza a partir de una relación de “desemejanza” y no de “analogía”: “I must work fast, faster than Scherezade, if I am to end up meaning –yes, meaning- something” (p. 4). La reina cuentista crea suspenso para postergar su ejecución y salvar su vida y la de todas las doncellas del reino. El objetivo de las historias de Scherezada es ganar tiempo haciendo que los relatos se alarguen, es decir, trata de retardar el efecto del tiempo: “In *The One Hundred and One Nights*, each new story buys a day of survival for Shahrazad and the story does so *only* if it succeeds to entertain the king”⁸. Sin embargo, Saleem debe ser más rápido (“faster than Scheherazade”) porque no posee mil y una noches para relatar su historia y por lo tanto debe aprovechar el tiempo al máximo.

El narrador de *Midnight's Children* contuvo las multitudes de la India dentro de su cabeza y éstas aún sobreviven en su memoria, lo cual provoca que Saleem se esté desmoronando; tanto su cuerpo como su memoria se están cuarteando. Su desmoronamiento es físico, como nos indica al principio de su narración: “my poor body, singular, unlovely, buffeted by too much history, subjected to drainage above and drainage below, mutilated by doors, brained by spittoons, has started coming apart at the seams” (p. 36), y también mental, como nos va diciendo conforme avanza en su tarea, por lo que debe terminar esta historia “before memory cracks beyond hope of reassemble” (p. 442). Mientras la memoria le permita escribir acontecimientos que aún tengan sentido, Saleem debe proseguir en una carrera contra el tiempo, a diferencia de Scherezada que

⁸ Faten I. Morsy, *The Frame Narrative and Short Fiction*, p. 8.

extiende sus relatos a lo largo de varias noches. La lucha contra el tiempo de los dos narradores depende sin duda de su habilidad para hilar y construir una serie de relatos.

Como Scherezada, Saleem es un narrador antes que un héroe, es decir, los dos son antihéroes con cualidades propias de personajes pasivos o femeninos ya que sobresalen más como narradores que como actores, prefieren la palabra por encima de la acción. Sabemos que Saleem es el centro de la novela, porque ésta se enfoca en su historia y está narrada desde su propia perspectiva, pero la cuestión de si es o no el “héroe” de ella es algo muy diferente. Saleem está consciente de que es el protagonista de la historia, que en él se centran muchas expectativas, pero al mostrarse incapaz de cumplir con ellas va siendo relegado a un papel secundario. El autor de *Midnight's Children* nos señala la importancia del dilema del protagonista:

the nature of heroism is one of the concerns of the book. It has a character who presents himself as a hero, although he is also aware that he isn't. And heroism is something that is very alive in Indian culture and narrative tradition.⁹

Al constituir una novela que juega con la noción de género literario, *Midnight's Children* funciona como la inversión de una epopeya dado que presenta a un protagonista que es más un antihéroe que un verdadero héroe épico. En *Las mil y una noches*, Scherezada también desarrolla el papel de un antihéroe o la inversión y contraparte del papel que los héroes masculinos representan en la epopeya árabe o *sira*. En esta colección de cuentos “the feminine heroine replaces the masculine hero of the *sira*. Instead of a traditional battlefield in which the hero

⁹ “Salman Rushdie”, entrevista realizada por Jean-Pierre Durix, en *Conversations with Salman Rushdie*, p. 11.

proves himself, the heroine of *The Arabian Nights* carries out her struggle in a boudoir, while sitting in her bed”¹⁰.

La imagen de Scherezada relatando desde su lecho es similar a la de Saleem escribiendo y narrando para Padma desde su oficina en la fábrica de conservas. Saleem falla en ser el héroe de su propia narración ya que se deja arrastrar por las corrientes de la historia: “I’ve been the sort of person *to whom things have been done*; but Saleem Sinai, perennial victim, persists in seeing himself as protagonist” (p. 272). Pero, si bien es impotente ante fenómenos históricos, como el poder político de Indira Ghandi, “The Widow”, durante el periodo de la Emergencia que dentro de la novela constituye el momento en el que se despoja a los hijos de la medianoche de sus múltiples poderes, se puede defender, al igual que Scherezada, por medio de las palabras. En *Las mil y una noches* atestiguamos la lucha de una reina por permanecer viva gracias a sus habilidades como narradora. Scherezada es una heroína, pero ella “wins the battle, not by the ‘sword’ but by the ‘word’”¹¹. Un *storyteller* es un héroe que gana sus batallas contra el tiempo y el olvido a través del dominio y la maestría de las palabras y a este género de héroes pertenece Saleem.

Rushdie utiliza el símil para establecer relaciones de semejanza y diferencia entre Saleem y Scherezada. La comparación entre los dos narradores se establece de forma explícita desde el principio de *Midnight’s Children*, sin embargo también existen otras relaciones entre esta novela y *Las mil y una noches* que dependen más de alusiones y de qué tanto el lector está familiarizado con la colección de cuentos. Como indica Helena Beristáin, “alusión es la acción de aludir.

¹⁰ Ghazoul, *op cit.*, p. 46.

¹¹ Morsy, *op.cit.*, p. 57.

Aludir es referirse a algo sin nombrarlo, sin mencionarlo, sin expresarlo”¹². La alusión es una figura retórica de pensamiento que “generalmente ha sido descrita como una estrategia expresiva que consiste en apuntar hacia una idea con la finalidad de presentarla al receptor a guisa de insinuación”¹³. La alusión como tropo de pensamiento se relaciona con la intertextualidad de una obra literaria y con el bagaje cultural del lector al que se encuentra dirigida dicha obra. El uso de esta figura en *Midnight's Children* implica que su audiencia debe estar familiarizada con el material (imágenes, objetos, fenómenos) que se evoca de *Las mil y una noches*, por lo tanto se trata de relaciones implícitas entre los dos textos.

A lo largo de la novela de Rushdie existen varias alusiones a la tradición literaria oriental, tanto de la India en específico, como de Oriente en general. De todas ellas, las que apuntan a *Las mil y una noches* aparecen recurrentemente alrededor de personajes importantes como Saleem, su hermana Jamila, su padre Ahmed Sinai y finalmente en relación a los hijos de la media noche. Estas alusiones pueden ser evidentes o veladas; en otras palabras, existen imágenes que aluden a figuras tan conocidas como Simbad el marino y que no requieren de un conocimiento profundo de *Las mil y una noches* por parte del lector, pero también se recurre a alusiones que se refieren a formas e imágenes más específicas. A menudo las alusiones dan paso a otras figuras retóricas como el símil y la metáfora¹⁴. Esta combinación de tropos enriquece las relaciones que se establecen entre la novela poscolonial y el antiguo compendio de cuentos.

Saleem es un ejemplo del tipo de alusiones simples que están dirigidas a un lector no especializado. Durante su infancia el protagonista se siente inseguro acerca de su destino y

¹² Beristáin, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, p. 14.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ En su libro *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, Helena Beristáin establece una relación entre la alusión y la sinécdoque, pues esta última “también se basa en la relación que media entre un todo y sus partes”, p. 16. Esto resulta pertinente ya que cuando Rushdie utiliza una palabra como Aladino o Scherezada está aludiendo a todo un contexto al mencionar tan sólo una de sus partes.

presionado por las expectativas de grandeza que su familia ha puesto en él, por lo cual se esconde y evade la realidad a través de las historias de varios héroes. Como un niño con influencias multiculturales, le da lo mismo tomar figuras heroicas de los cómics estadounidenses como Superman y Batman, que aquellas que pertenecen a los cuentos que tradicionalmente se incluyen en *Las mil y una noches*: “I became Aladdin, voyaging in a fabulous cave. [...] I imagined Ali Baba’s forty thieves hiding in the dusted urns” (p. 174). Lo que resulta interesante acerca de estas alusiones a dos famosos, pero controvertidos, personajes de la colección de cuentos orientales, es que estas dos figuras se incluyen en la colección de *Las mil y una noches* a partir de su primera versión europea. Estos relatos no pertenecían a la colección original en árabe y fueron introducidas a la tradición por Galland; a pesar de su inclusión tardía, estas narraciones también circulaban entre los pueblos orientales, pertenecen a la tradición oral árabe y ahora se encuentran entre los cuentos más famosos que despiertan la imaginación occidental cuando se menciona a *Las mil y una noches*.

Otra alusión a un personaje de la colección de cuentos orientales durante la infancia de Saleem ocurre cuando éste se esconde en la cajuela de su madre para espiarla; en esta ocasión, Saleem alude a “the legendary Caliph, Haroun al- Rhashid”, el cual “is said to have enjoyed moving incognito amongst the people of Baghdad” (p. 250). Durante este episodio se alude y a la vez se establece una comparación entre la situación de Saleem que viaja de incógnito con la del califa. La figura de Harún al-Rhashid es un caso muy especial, ya que se trata de un personaje histórico que se convirtió en leyenda a través de su aparición en algunos relatos de *Las mil y una noches*¹⁵.

¹⁵ Harún al-Rhashid fue el quinto califa Abásida y gobernó Bagdad del 786 al 809 d. C. Dentro de *Las mil y una noches* existen relatos (como la “Historia del mandadero y de las tres doncellas”) que narran las aventuras del califa, el cual a menudo se disfrazaba para salir de su palacio y mezclarse entre la gente de la ciudad con el objetivo de enterarse de todo lo que ahí ocurría.

También existe una serie de alusiones importantes en la caracterización de “The Brass Monkey”. La hermana de Saleem posee, como su bisabuelo, la capacidad de hablar con los animales, sobre todo con aves y gatos. Esta es una alusión más velada a las fábulas de *Las mil y una noches* cuyos protagonistas humanos a menudo poseen el poder de comprender el lenguaje de los animales. El mejor ejemplo es la “Fábula del asno, el buey y el labrador” que se encuentra dentro del marco exterior, la historia de Scherezada y el rey Schahriar, de la colección. Esta fábula es narrada por el visir a su hija Scherezada para exponer los peligros que entraña el plan que la muchacha piensa llevar a cabo para apaciguar la furia del rey; dentro del relato el labrador, como los familiares de Saleem, es capaz de comprender a los animales que lo rodean y aprovecha este don en su propio beneficio.

Cuando se encuentran instalados en Pakistán, Saleem atribuye la prodigiosa voz e interpretación de su hermana a la comunicación que pudo establecer con las aves: “she, who had talked to birds, must have learned from songbirds the arts of song” (p. 336); esta habilidad es la que permitió su transformación de “Monkey” a “Jamila Singer”. Dentro del relato de la exitosa carrera de Jamila como la voz nacional de Pakistán, existe otro personaje que alude nuevamente a una controvertida figura de *Las mil y una noches* para describirse a sí mismo; se trata del representante artístico Major Alauddin Latif, mejor conocido como “Uncle Puffs”, el cual se identifica por medio de su nombre con el relato de Aladino: “‘Alauddin Latif,’ he stressed, flashing goldly at Ahmed Sinai, ‘know the story. I just rub my jolly old lamp and out pops the genie bringing fame and fortune’” (p.357). Sin duda este personaje cumple con su palabra y lleva a Jamila a la cumbre de la fama y la fortuna.

Existe otro personaje más en el que la alusión a una figura de *Las mil y una noches* resulta vital para su caracterización, sólo que en esta ocasión la alusión se extiende y se transforma en una metáfora. Ahmed Sinai, el padre de Saleem, está obsesionado con las historias de la

colección de cuentos que tratan de demonios o *djinns*. A menudo narra estas historias a sus dos hijos y los previene en contra de los trucos que estas figuras utilizan para engatusar a los seres humanos, pero estas advertencias no funcionan en su caso y pronto sucumbe ante las botellas de los *djinns*. Estos personajes pertenecen a los primeros cuentos de *Las mil y una noches*, y han logrado cautivar la imaginación tanto de Oriente como de Occidente, debido a sus poderes sobrenaturales, sobre todo a su habilidad de metamorfosearse: “the demon or Jinn is essentially an ambiguous and multifarious form. Jinn vary considerably but they share one feature: they take different shapes at different times”¹⁶:

En el caso de Ahmed Sinai los demonios que combate se transforman en una lucha contra el alcohol, durante la cual es irremediamente derrotado: “Ahmed Sinai (...) began, soon after my birth, a life-long struggle with djinn-bottles. But I was mistaken about one thing: he didn’t win” (p. 149). La batalla contra los demonios atrapados en las botellas se convierte así en una metáfora del alcoholismo del padre de Saleem. Dentro de la novela, las apariciones de Ahmed están casi siempre acompañadas por alusiones a los *djinns*. Antes de que la familia se mude a Pakistán se le ve como poseído por estos demonios: “Ahmed Sinai, whisky-bottle in his hand, his eyes rimmed with blood, swaying upstairs from his office in the manic grip of djinns” (p. 324).

1001, el número de las posibilidades infinitas

La alusión más importante a *Las mil y una noches* dentro de la novela de Rushdie es la que aparece asociada a los hijos de la medianoche: el número 1001. Esta alusión resulta directa y sin

¹⁶ Ghazoul, *op.cit.*, p. 87.

mayor complicación hasta que se indaga en el verdadero significado de la cifra 1001 dentro de la tradición oriental y dentro de *Midnight's Children*. Cuando se comunica por primera vez con el resto de los hijos de la medianoche y se acerca a “the fantastic heart of my own story”, Saleem indica que en la medianoche de la independencia nacieron 1001 niños en el transcurso de una hora, “although the resonances of the number are strangely literary” (p. 224). Por lo tanto en la novela el número 1001 alude directamente a *Las mil y una noches*.

El uso y repetición de ciertos números aparece tanto en *Midnight's Children* como en *Las mil y una noches*, ello se debe a que “the use of numbers is a common phenomenon in folk literature”¹⁷ Dentro de la colección de cuentos no sólo existen 1001 noches, sino también, ½ noche, 2 hermanos (y 2 hermanas), 3 hijos, 7 viajes de Simbad, 40 ladrones, etc. En el caso de esta obra la repetición de ciertos números no se debe a un mero capricho estilístico, sino que cada cifra posee un significado especial.¹⁸

Dentro de *Midnight's Children* los números también juegan un papel muy importante; en su novela, Rushdie alude a la media noche en relación al número 1001. Originalmente los niños que nacieron en la primera hora de la independencia de la India, entre la media noche y la una de la madrugada, eran 1001; suceso que, de acuerdo con Saleem, no refleja nada inusual debido a la alta tasa de natalidad de la India. También existen otros números importantes; la vida cruda en el subcontinente asiático provoca la muerte de 420 niños, cifra que el narrador asocia con el fraude y provoca que se pregunte si quizá estos hijos de la media noche fueron eliminados por las circunstancias “because they had turned out to be somehow inadequate, and were not the true children of that midnight hour”. Así que sobreviven 581 de los 1001 niños originales, y el

¹⁷ Morsy, *op.cit.*, p. 40.

¹⁸ Por ejemplo, el número 2 implica una relación de dualidad que se establece entre un personaje que es el reflejo del otro, como en el caso del rey Schahriar y su hermano o el de Scherezada y Doniazada, o entre un personaje y su opuesto, como Schahriar y Scherezada o ésta última y la primera esposa del rey. *Cfr.* Ghazoul, *op.cit.*, p. 32.

número del fraude, 420, es también el número de días que Saleem permanece de luto por las muertes recientes en casa del último sobreviviente de su familia Mustapha Aziz.

Otros números que se repiten son el 31 y el 555. La cifra 31 es el número de años que Saleem cumplirá al término de su narración, 30 es el número de frascos de conserva que están llenos (el mismo número de capítulos que tiene la novela) y uno permanece vacío; este número incluso adquiere una morfología parecida a la de 1001 hacia al final de la narración: “in my thirty jars and a jar” (p. 531). Finalmente está el número 555 que para Saleem fue el más siniestro de todos ya que está asociado con los encuentros secretos entre su madre y su primer esposo.

Dentro de la tradición matemática árabe que influye en su literatura a través de la repetición de ciertas cifras significativas, el número mil se refiere a la totalidad, al máximo número posible; si a esa cifra se suma 1, entonces se habla de un número más allá del máximo permitido, un número que se extiende hasta el infinito: “One thousand and one can be recast as $1000 + 1$, or the maximum number imaginable plus one. In algebra, the notion of “maximum plus one” is called infinity. So Shahrazad in fact narrates *ad infinitum*”¹⁹. El número 1001 sugiere que la narración de la reina nunca termina y, aplicado a las capacidades mágicas de los hijos de la media noche, sugiere que éstas también tienen un alcance infinito.

Al ser el equivalente numérico del infinito, la cifra 1001 aparece como una hipérbole en varios momentos de la novela, así Jamila recibe mil y una propuestas serias de matrimonio, Shiva, rival y contraparte de Saleem, en la cumbre de su popularidad, es invitado a mil y una reuniones diferentes de la alta sociedad hindú, y casi por terminar su obra narrativa Saleem asegura: “Sometimes I feel a thousand and one years old: or (because I cannot, even now, abandon form), to be exact, a thousand and one” (p. 506). En esta última cita se une la importancia superlativa y formal de este número en específico.

¹⁹ Ghazoul, *op.cit.*, p. 39.

Saleem hace énfasis en la importancia del número 1001: “numbers, too, have significance: (...) 1001, the number of night, of magic, of alternative realities – a number beloved of poets and detested by politicians, for whom all alternative versions of the world are threats” (p. 248). Las infinitas posibilidades mágicas de los niños como representantes de la India independiente, corresponden a las infinitas posibilidades de la India multicultural que contiene varias religiones y tradiciones milenarias junto con las nuevas ideas de nacionalismo y democracia. Las afirmaciones de Saleem con respecto al número 1001 indican que los hijos de la media noche aluden a una tradición milenaria, anterior al nacionalismo indio y al imperialismo inglés. Saleem y sus hermanos de nacimiento simbolizan las costumbres mágicas, la superstición ancestral y las tradiciones que sobrevivieron en la India independiente y que son el contrapeso de la idea de sus políticos de formar un Estado moderno.

El número 1001 resulta una catástrofe para los políticos que buscan unificar la nación y temen las versiones alternativas que ofrece esta combinación de tradiciones. Para Nehru, la India era como un palimpsesto en el que “uno debajo del otro, están inscritos muchos hechos, ideas y sueños, sin que ninguno de ellos cubra completamente a los que están abajo”²⁰. La exterminación de la capacidad de reproducción de estos niños mágicos ordenada por Indira Gandhi, no es sólo una forma de acabar con la amenaza que podrían representar, sino también producto de la lucha entre la tradición y la modernidad.

En el *hostal de las viudas* se escucha “the tormented cry of children who had lost their magic; (...) gone forever, the possibilities of flight and lycanthropy and the originally-one-thousand-and-one marvelous promises of a numinous midnight” (p. 506). El gobierno de Indira acaba con las posibilidades infinitas que nacieron con la medianoche, sin embargo existe una nueva generación producto de las aventuras amorosas de Shiva, generación encabezada por el

²⁰ *Apud* Octavio Paz, *op.cit*, p. 146.

pequeño Adam Sinai, hijo de Saleem. De esta forma la capacidad de persistir a lo largo del tiempo de los hijos de la medianoche es igual a la capacidad de Scherezada de narrar infinitamente. Con respecto al final de su novela Rushdie indica que: “I think I have shown that although the possibility that Saleem represents is finished, a new and tougher generation is just beginning”²¹. Tanto *Midnight's Children* como *Las mil y una noches* exploran las posibilidades de la renovación a través de nuevas generaciones, pero para discutir este punto primero es necesario hablar acerca de la estructura y las estrategias narrativas de las dos obras.

²¹ Entrevista con Chandrabhanu Pottanayak, en *Conversations with Salman Rushdie*, p. 19.

Capítulo III

Once upon a time in India...

La parodia de la tradición oral en *Midnight's Children*

En el capítulo anterior mencioné que Rushdie crea una ilusión de oralidad dentro de su novela al comparar a su narrador con Scherezada e introducir un diálogo entre Saleem y Padma como su interlocutora directa. *Midnight's Children* se distingue por parodiar estructuras narrativas características de la tradición oral. La literatura del siglo XX utiliza una parodia diferente, ya que no constituye una burla del texto parodiado sino que lo utiliza como una herramienta que incluye a la nueva obra en una tradición literaria y al mismo tiempo cambia dicha tradición, la hace progresar. Desde los formalistas rusos, la parodia se ve como un proceso de desarrollo de las formas literarias, en el que el texto se inscribe dentro de una “continuidad histórico-literaria” y al mismo tiempo se “emancipa” de ella, promoviendo la evolución literaria¹.

Linda Hutcheon define a la parodia como “imitation with critical difference”²; esta definición nos muestra el alcance intertextual de la parodia, destacando las dos características más importantes de esta estrategia. En primer lugar, la parodia “imita”. En *Midnight's Children* se imita la estructura de la tradición oral oriental, no sólo en el contenido, sino también en la forma que adquiere la novela a través de su estrategia narrativa; sin embargo, la parodia también establece una diferencia crítica. En el caso de la novela de Rushdie es evidente que a pesar de retomar formas orales, ésta es una obra literaria y por lo tanto utiliza herramientas propias de la narración escrita, como un narrador en primera persona. Dentro de su definición de parodia, Helena Beristáin nos indica que ésta es “la representación de una típica construcción híbrida que

¹ Vid. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 36

ofrece dos acentos y dos estilos”³. La parodia permite jugar con diferentes códigos genéricos, en este caso se trata de un juego entre relatos transmitidos de forma oral, que posteriormente se escribieron en distintas versiones, y una novela.

En este capítulo me centraré en la forma en que Rushdie parodia la narración oral de historias, es decir, cómo imita la tradición oral dentro de su obra y cómo se distancia de ésta a través de un narrador característico de la tradición literaria escrita. Para ello utilizaré a *Las mil y una noches* como modelo de esa tradición oral que constituye uno de los ejes centrales de *Midnight's Children* y la base de su estructura. La novela poscolonial utiliza varias de las estrategias narrativas que distinguen a Scherezada. Ya he hablado acerca de la importancia de estas estrategias para la vida y objetivos de Saleem, a continuación me encargaré de su inclusión en la forma de la novela misma, ya que, de acuerdo con Ashcroft, la técnica narrativa utilizada en ella, “this technique of circling back from present to the past, of building tale within tale, and persistently delaying climaxes are all features of traditional narration and orature”⁴. Por lo tanto me centraré en la parodia de dos de estas estrategias utilizadas en la tradición oral: las digresiones como una forma de abarcar una totalidad a través de la fragmentación y la técnica de los cuentos de cajón, para después concentrarme en lo que marca la diferencia y hace de esta obra una novela posmoderna: la presencia de un narrador en primera persona.

A menudo Rushdie ha mencionado la importancia que la tradición oral tuvo para la formación de su novela; el autor describe la forma que adquiere la narración oral de los *storytellers* de la siguiente manera:

A very eclectic form; and, of course, not at all linear. The story [...] digresses, uses sometimes a kind of Chinese-box system, where you have the story inside the story inside the

³ Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 392.

⁴ Ashcroft, *The Empire Writes Back*, p. 181.

story and then they all come back. It seems formless. When you look at it, it appears chaos – that you are at the whim of the storyteller and that he can do whatever he wants⁵.

La utilización de digresiones es vital para la forma de esta novela; en primer lugar se busca imitar las estrategias utilizadas por los narradores como Scherezada, y al mismo tiempo funciona como una herramienta narratológica que proporciona una idea de la multiplicidad de voces, culturas y puntos de vista dentro de la India misma: “the digressions are almost the point of the book, in which the idea of multitude is a central notion”⁶.

La estructura fragmentaria y digresiva de *Midnight's Children* se encuentra representada dentro de la novela por la figura de la “sábana perforada”, recurrente a lo largo de toda la novela. La importancia de este objeto para la narración de la historia de la India y de la familia Aziz/Sinai es revelada por Saleem desde el principio: “guided only by the memory of a large bedsheet with a roughly circular hole some seven inches in diameter cut into the center, clutching at the dream of that holey, mutilated square of linen, which is my talisman, my open-sesame” (p. 4). Desde el inicio de la novela, la sábana se convierte en la guía de Saleem para contar su historia, en una especie de fetiche que además se encuentra ligado a la tradición de *Las mil y una noches* gracias a la alusión “open-sesame”, la cual se utiliza cada vez que se abre una nueva puerta que permite la entrada hacia un nuevo episodio en la vida de nuestro protagonista.

La sábana aparece por primera vez en la vida familiar cuando el doctor Aadam Aziz, el abuelo de Saleem, conoce a su futura esposa Naseem en sus visitas médicas a través de un agujero en un lienzo blanco. Aadam reconstruye una imagen de la muchacha por medio de fragmentos de su cuerpo. Posteriormente su hija también aprenderá a amar a su esposo por medio de fragmentos, y finalmente Jamila Singer cantará detrás de un pedazo de tela con un agujero,

⁵ “Fictions Are Lies that Tell the Truth: Salman Rushdie and Günter Grass: In Conversation”, en *Conversations with Salman Rushdie*, p. 76.

⁶ Salman Rushdie, en entrevista con Jean- Pierre Durix, en *Conversations with Salman Rushdie*, p. 11.

semejante al que se interponía entre sus abuelos. Con el tiempo la sábana original se va deteriorando; antes de la independencia de la India ésta posee un solo agujero central, tras este acontecimiento, cuando Saleem es un niño y la utiliza para disfrazarse de fantasma, ya tiene nuevos agujeros ocasionados por las polillas.

La sábana, al igual que la India, se encuentra cada vez más fragmentada, a pesar de los esfuerzos de la familia Aziz por preservarla con bolitas de naftalina y, en el caso de la India, a pesar de las respectivas medidas de sus gobernantes para unificarla. Sin afán de defender las estrategias de dominación del imperio inglés, hay que admitir que el colonialismo unificó en cierta forma a la India. De acuerdo con Octavio Paz, “la gran obra histórica de los ingleses [fue] dar un solo gobierno y una sola ley para todas las naciones indias. El inglés se convirtió no solamente en la lengua oficial sino en la lengua de comunicación entre las poblaciones de hablas distintas”⁷. Tras su independencia, la India se enfrentó, no por primera vez pero sí con una intensidad apabullante, a su multiculturalismo, el cual resultó un obstáculo para la unificación de su identidad como una nación moderna y resultaría en su fragmentación en tres países distintos.

La sábana perforada funciona como una herramienta que permite la focalización en un punto determinado, y por lo tanto da una idea de un todo a través de los fragmentos que lo forman, por ello representa la estrategia que Saleem utiliza en su narración. En palabras de David Price el agujero central de la sábana visto en el contexto de la novela entera “relates to the gaps in the narration that plague Saleem as they plague all historians. Just as Dr. Aziz must piece together an image of Naseem, so too must Saleem piece together the entire story of his narrative”⁸. La sábana es pues una metáfora de la fragmentación de la India y al mismo tiempo parodia de la forma digresiva de narrar de los *storytellers*. La estructura de *Midnight's Children*

⁷ Paz, *Vislumbres de la India*, p. 86.

⁸ David Price, *Heresiarchs of History*, p. 206.

sigue la forma de la India misma: un todo que en realidad está compuesto de múltiples fragmentos.

La estrategia narrativa de Saleem es muy antigua, ésta también se encuentra en el centro de *Las mil y una noches*, dado que las dos obras buscan plasmar la totalidad a través de la fragmentación. Saleem y Scherezada son “swallowers of lives”; como nos indica el narrador de *Midnight’s Children*: “to know me, just the one of me, you’ll have to swallow the lot as well” (p.4). En *Las mil y una noches*, siguiendo las palabras de Ferial Gazhoul, “the enframed stories vary in genre, technique, and content. They include religious exempla, magic tales, historical romances, animal fables, etc. The themes cover theological, linguistic, historical, geographical and psychological lore”⁹. Por esta razón la crítica ha considerado que éste es un libro acerca de cómo contar historias e incluso lo ha comparado con una enciclopedia, ya que contiene una gran cantidad de información no sólo acerca de distintos géneros literarios, sino también acerca de diversos personajes, lugares y maravillas.

Las mil y una noches contiene gran parte del conocimiento popular recogido de la tradición oral; la colección recoge ejemplos de cada género literario conocido en Oriente y de cada personalidad, desde el esclavo hasta el califa, desde el mercader hasta el demonio, y todo esto lo logra a través de fragmentos de relatos y personajes que se van intercalando. De acuerdo con Ghazoul la cualidad enciclopédica de esta colección de cuentos “signifies a certain obsession with totality, as if the fragmentary aspect of the tale is being substituted for by covering all or almost all samples of narration”, y aun más “the encyclopedic intention is to be understood as a striving toward achieving a comprehensive scope in a given field, ‘une sorte de corpus générale’, as Foucault put it”¹⁰.

⁹ Ferial Gazhoul, *Nocturnal Poetics*, pp. 30-31.

¹⁰ *Ibidem*

Midnight's Children también retoma diversos géneros y contiene las voces de diferentes personajes. En la novela destaca la parodia de varios géneros, desde cuentos de hadas (la frase *once upon a time* aparece continuamente) y relatos de *Las mil y una noches* (como aquellos narrados por Ahmed Sinai), hasta mitos (como el de Ganesha el dios elefante, junto con sus padres Shiva y Parvati). Rushdie imita estos géneros y los reconstruye para que encajen en su novela, la cual constituye un todo, o una narración completa, formado de múltiples fragmentos de narración. Dentro de la novela también se parodia, imitando y modificando, las formas provenientes de medios no literarios como el radio, el cine, el telegrama e incluso existe una parodia del lenguaje profético. La inclusión de formas de entretenimiento popular es una de las características de la novela contemporánea, que “parodically incorporates high and low art forms”¹¹, lo cual le confiere una cualidad dialógica y polifónica, sugiriendo que toda forma de entretenimiento puede llegar a convertirse en arte en manos de un artífice lo suficientemente hábil. *Midnight's Children* da cabida a una multitud de géneros y voces, el resultado es una novela con una estructura muy compleja, en palabras de su autor: “what had been (at the beginning) no bigger than a full stop had expanded into a comma, a word, a sentence, a paragraph, a chapter; now it was bursting into more complex developments, becoming, one might say, a book –perhaps an encyclopedia– even a whole language.”¹²

En *Midnight's Children* también contamos con la presencia de distintas voces que cuentan sus propias historias dentro de la novela misma, lo cual corresponde a la técnica de cuentos de cajón que también se encuentra en *Las mil y una noches*. Esta estrategia narrativa tan utilizada en la tradición oral recibe diversos nombres como cajas chinas, muñecas rusas o *matrushkas* o puesta en abismo (*mise-en-abîme*); en pocas palabras, esta técnica involucra la narración de una

¹¹ Hutcheon, *A Theory of Parody*, p. 81.

¹² *Apud*, Damian Grant, *Salman Rushdie*, p. 24.

historia dentro de otra, dentro de otra, dentro de otra... A este tipo de relatos se les conoce como *metadieéticos*, es decir aquellos cuya “narración constituye un marco narrativo dentro del cual se produce otro acto de narración”¹³. *Las mil y una noches* constituye el ejemplo preferido y más antiguo de este juego. Por su parte, *Midnight’s Children* constituye una muestra posmoderna de lo que se puede lograr a través del uso de esta técnica laberíntica que ha sido utilizada en la cuentística durante siglos. De acuerdo con Borges “con cuentos que están dentro de cuentos se produce un efecto curioso, casi infinito, con una suerte de vértigo”¹⁴.

En *Las mil y una noches* la presencia de cuentos enmarcados crea el efecto de que Scherezada está narrando hasta el infinito¹⁵. El abrir nuevas historias permite que el cierre del relato que enmarca a los demás se postergue, es decir, crea suspenso. La suspensión de historias y la introducción de nuevos relatos también están presentes en la narración de Saleem. En *Midnight’s Children* escuchamos las voces de otros *storytellers* detrás de la de Saleem, pero a diferencia de Scherezada, que a menudo queda relegada a una trastienda narrativa y cede por completo su lugar a los nuevos relatores, el narrador de *Midnight’s Children* se apropia de lo que dicen, lo repite en sus propias palabras, es decir, parodia a las otras voces antes de dejarlas hablar por sí mismas. Las narraciones de los otros relatores suelen estar intercaladas por comentarios del Saleem adulto que narra desde el presente. Por ejemplo tenemos a varios *storytellers* como el barquero Tai con su “magical talk”, cuyas palabras son reproducidas por Saleem: “‘I have watched the mountains being born; I have seen Emperors die. Listen. Listen nakoo...’ – the brandy bottle again, followed by brandy voice, and words more intoxicating than booze”, (p. 11). También está el ya mencionado Ahmed Sinai con sus historias de *Las mil y una noches*, y el caso extremo de lo acontecido en la vida de Shiva cuando se convierte en un héroe de guerra, lo cual llega hasta

¹³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 149.

¹⁴ Borges, “Las mil y una noches”, p. 70.

¹⁵ *Vid.* la importancia del número 1001 en el capítulo anterior.

nosotros por medio de Saleem, el cual lo recibe de una narración que Parvati le hace de lo que a su vez escuchó de boca del mismo Shiva: “I am obliged, perforce”, dice Saleem con un tono apoloético, “to rely on the accounts of others; only Shiva could tell what had befallen him; it was Resham Bibi who described Parvati’s departure [...]; and only Parvati could recount to me what befell her while she was away” (p. 472).

En medio de tantas voces y del encadenamiento de historias debe haber un elemento de cohesión que resuelva el aparente caos de la narración, una figura central que permita la unidad de todos los relatos y voces. En el caso de *Las mil y una noches*, la noche es la unidad más importante, en ella encontramos a Scherezada, la memoria que contiene una enciclopedia. En *Midnight’s Children* tenemos a Saleem que, en palabras de Rushdie, “instead of being a speck on the beach, became the speck which contained the beach”¹⁶, lo cual resume su capacidad de contener la memoria de tantos personajes y acontecimientos.

En *Las mil y una noches*, “the division into nights is an essential characteristic, without which the work would lose its structure, its coherence and its *raison d’être* as a work of literature”¹⁷. Cada noche representa una pausa en donde encontramos a Scherezada que guarda una cantidad y variedad infinita de relatos que llegan hasta nosotros de forma impersonal, dado que la reina es una narradora en tercera persona que cuenta lo acontecido a otros personajes. En el caso de *Midnight’s Children* tenemos un narrador en primera persona, el cual es el mayor elemento de la tradición literaria escrita presente en la novela y por lo tanto de distanciamiento paródico. Saleem parece un *storyteller*, pero en realidad toma una posición como narrador de su propia historia lo cual lo hace parecer un narrador autobiográfico, es decir, no es un narrador impersonal como en el caso de Scherezada.

¹⁶ Entrevista con John Haffenden, en *Conversations with Salman Rushdie*, p. 46.

¹⁷ Richard Van Leeuwen, “The Art of Interruption”, p. 184.

La narración de Saleem, en cambio, es muy personal, ya que, si bien existen dos grandes bloques que se acercan más a una narración en tercera persona – el primer libro donde se narra lo acontecido a la familia materna de Saleem 32 años antes de su nacimiento, y el episodio en el que el protagonista pierde temporalmente la memoria y se refiere a sí mismo como el “budha” en tercera persona – la narración autobiográfica es la que predomina en la novela. A partir de su nacimiento, Saleem se convierte en el foco de atención y en un narrador homodiegético (o en primera persona) que “participa activamente en el mundo narrado”¹⁸. Pero incluso como narrador homodiegético cumple con dos papeles diferentes: protagonista y testigo, y su narración se torna de dos tipos: retrospectiva y prospectiva. Como narrador protagonista, Saleem se encarga de relatar una *narración autodiegética*, es decir, funciona como un narrador homodiegético que, siguiendo la definición de Luz Aurora Pimentel, “puede contar su propia historia, su ‘yo’ diegético es el centro de atención narrativo y es por ello el ‘héroe’ de su propio relato”¹⁹. Rushdie utiliza este tipo de narración para jugar con la noción de novela y autobiografía.

Saleem el narrador se encuentra en un marco exterior desde donde narra la historia de su vida en retrospectiva pero este marco a su vez contiene una narración *simultánea*, es decir, que “da cuenta de lo que ocurre en el momento mismo de la narración”²⁰. Cuando Saleem cuenta lo que transcurre mientras escribe esta suerte de memorias, cumple con varias funciones. La primera es recordarnos que existe alguien detrás que teje toda esta madeja de historias, como sucede en *Las mil y una noches* con las irrupciones de Scherezada al inicio y fin de cada noche. Pero su función más importante es reflexionar acerca del proceso narrativo.

Ante todo, el marco exterior de *Midnight's Children* cumple con una función metanarrativa; en él, el narrador analiza su posición, descubre su identidad y explica su arte.

¹⁸ Pimentel, *op.cit.*, p. 136.

¹⁹ *Ibid.*, p. 137.

²⁰ *ibid.*, p. 157.

Saleem el narrador, que está a punto de cumplir 31 años de edad, nos indica cómo, por qué y para quién escribe. En este marco, Saleem puede dirigir la historia que narra, a diferencia de Saleem el personaje que ha dejado que las cosas le pasen y ha perdido poder sobre ellas. Como narrador, la figura central de *Midnight's Children* puede dejar de ser víctima y tomar las riendas de su mundo: “Condemned by a perforated sheet to a life of fragments. I have nevertheless done better than my grandfather; because while Aadam Aziz remained the sheet's victim, I have become its master” (p. 136), indica Saleem al comenzar el segundo gran bloque de los tres en que se divide su narración. En ese momento también asegura que mantiene a Padma cautivada por su habilidad de mostrarse a sí mismo, como un todo, a través de fragmentos de su vida, y atribuye dicho fenómeno al amor que su interlocutora siente por él; irónicamente, Padma lo abandona indignada al escuchar que ha escrito la palabra amor en sus memorias.

Saleem el narrador no sólo explica cómo escribe, sino también por qué lo hace. Nuestro *storyteller* está obsesionado con preservar; hay que recordar que Saleem se dedica a la preparación de conservas durante el día, empresa que puede llevar a cabo gracias a su agudeza olfativa, y por la noche lleva su actividad diurna a otro nivel, cuando las conservas diurnas se convierten en una metáfora de la forma en que la memoria encapsula sucesos para salvarlos de su desaparición: “memory, as well as fruit, is being saved from the corruption of the clocks” (p. 37), escribe Saleem al inicio de su narración, y hacia el final afirma: “I reach the end of my long-winded autobiography; in words and pickles, I have immortalized my memories, although distortions are inevitable in both methods” (p. 529). Como aquellos de Scherezada, los relatos de Saleem son motivados por la necesidad de vencer al tiempo y, en esta ocasión, preservar el recuerdo de lo ocurrido; la meta de nuestro narrador es hacer llegar sus conservas a una nación que parece haber perdido la memoria: “thirty jars stand upon a shelf, waiting to be unleashed upon the amnesiac nation” (p. 530).

La estrategia narrativa de Saleem es un ejemplo de lo que afirma Luz Aurora Pimentel: “recordar es narrar y viceversa”²¹, porque, si bien el objetivo de este relato es mantener la historia de una vida en la memoria, la memoria es el medio que permite que ésta sea reconstruida, pero, como sabemos, la memoria humana no es perfecta: “distortions are inevitable”²². La narración subjetiva de Saleem y el hecho de que ésta dependa de sus recuerdos, hace que el narrador de la novela no sea tan confiable. Debido al grado de subjetividad del narrador autobiográfico, el receptor suele desconfiar de la credibilidad de la información que proporciona²³. No obstante, el narrador de *Midnight’s Children* a menudo insiste en que el lector debe ser paciente y pide que creamos en los hechos que nos pueden parecer inverosímiles o incluso maravillosos, y Rushdie asegura que los errores cometidos por su narrador demuestran que nuestras formas de percibir el mundo y reconstruirlo no son perfectas:

reality is built on our prejudices, misconceptions and ignorance as well as on our perceptiveness and knowledge. The reading of Saleem’s unreliable narration might be, I believe, a useful analogy for the way in which we all, every day, attempt to ‘read’ the world.²⁴

Estas palabras resultan especialmente ciertas cuando Saleem cae en la tentación de matar a su rival, el Mayor Shiva, dentro de su narración, cuando éste no había muerto en ‘realidad’, y se complementan con lo que indica el mismo autor al decir que no existe una sola versión de la India.

Saleem explica cómo funciona su memoria y la estrategia narrativa de la sábana perforada: “the trick is to fill in the gaps, guided by the few clues one is given [...]. I must be guided by the memory [...] of remaining shards of the past, lingering in my ransacked memory-

²¹ Pimentel, *op.cit.*, p. 144.

²² Rushdie, *Midnight’s Children*, p. 529.

²³ *Vid. ibid.*, p. 139.

²⁴ Rushdie, “‘Errata’: or, Unreliable Narration in *Midnight’s Children*”, en *Imaginary Homelands*, p. 24.

vaults like broken bottles on a beach” (p. 491). En *Midnight’s Children*, Rushdie explora el papel de la memoria en la creación literaria como una reconstrucción de eventos y de seres; para el autor “la realidad es un ‘artefacto’ que el escritor crea”²⁵. En esta novela en particular se demuestra qué tan maleable puede llegar a ser la realidad, que al pasar por el filtro de la memoria de Saleem, que focaliza su atención en un punto determinado cada vez como el agujero de la sábana perforada, resulta en un mundo narrativo propio. De cierto modo así se recupera el papel vital de la memoria dentro de la tradición oral, pues un *storyteller* depende de ella para entretener a su audiencia, Scherezada depende de ella para seguir con vida hasta despuntar el alba.

Al final de su relato, Saleem describe su arte culinario y narratológico de la siguiente forma: “to pickle is to give immortality. [...] The art is to change the flavor in degree, but not in kind; and above all (in my thirty jars and a jar) to give it shape and form – that is to say, meaning” (p. 531). Preservar por medio de la escritura tiene una doble función: recordar y también dar forma a los fragmentos que se encuentran en la memoria, por lo tanto la narración es una forma de reconstruir la memoria de los hechos y dar significado a los sucesos del pasado, los cuales son los mismos pero con un ‘sabor’ diferente, proporcionado por el narrador. En esta novela de treinta capítulos y treinta frascos de conservas “one jar stands empty” (p. 530). Nuestro narrador abre múltiples puertas de su pasado, pero también abre una ventana hacia el futuro con una narración prospectiva, es decir con una predicción, en este caso pesimista, de su futuro.

El narrador anticipa su muerte: destrozado por las multitudes que alberga en la memoria y aplastado por las multitudes que festejan el aniversario de la independencia de la India, Saleem quedará reducido a polvo. A pesar de que nuestro protagonista prevé una muerte inminente y de que no logra cumplir con su esperado papel de héroe, esta ventana al futuro también abre una pequeña esperanza hacia la regeneración de los hijos de la medianoche y hacia la regeneración de

²⁵ Martínez Bernardo, *Salman Rushdie, Recreador de la historia mágica y mítica*, p. 22.

la India misma. La derrota de Saleem y sus pares por la Emergencia es uno de los fracasos que sufre la India en manos de sus políticos en su camino a consolidarse como una nación moderna, pero ésta es capaz de regenerarse hasta el infinito, como lo indican las 1001 generaciones de hijos de la medianoche evocadas al final de la novela.

El final de la novela parece trágico y pesimista, pero incluye una doble esperanza, por un lado existe una oportunidad individual para Saleem, y por el otro una general para toda la India. La esperanza de Saleem recae en su hijo, Aadam Sinai, que ya se muestra más fuerte que su padre: “we, the children of Independence, rushed wildly and too fast into our future; he, Emergency-born, will be is already more cautious, biding his time; but when he acts, he will be impossible to resist. Already, he is stronger, harder, more resolute than I” (p. 489). Con ello Saleem indica que su hijo tiene más posibilidades de convertirse en un protagonista activo que resista los embates de la política y el destino.

En cuanto a la India, *Midnight's Children* también provee la esperanza de un futuro que recae en su capacidad de mostrar una nación “with an almost endless capacity for generating stories, events, new ideas, and constantly renewing, rebuilding itself”²⁶. Damian Grant considera que el tema central de esta novela es el nacimiento (o más bien el renacimiento); de acuerdo con este crítico “it is through a complex and elaborated system of metaphors of birth and rebirth that Rushdie moves from merely physical propagation outwards to psychological, cultural, and political formations”²⁷. La capacidad de renacer se encuentra dentro de la novela en la capacidad de Saleem de tener nuevos padres y madres, en su renacimiento después de la guerra de Pakistán y tras su episodio de descenso al infierno en el capítulo “In the Sundarbans” y, finalmente, con el nacimiento de Aadam Sinai, donde se repite la fórmula utilizada para el nacimiento del propio

²⁶ Rushdie en entrevista con Jean-Pierre Durix, en *Conversations with Salman Rushdie*, p. 13.

²⁷ Grant, *Salman Rushdie*, p.51.

Saleem al inicio de la novela, lo cual demuestra las esperanzas y expectativas que recaen en el pequeño. Esto en cuanto al tema del renacimiento dentro de la novela, pero en cuanto a la forma de la misma, la capacidad india de regenerarse se manifiesta en las múltiples voces y relatos intercalados que hacen que la narración parezca infinita, y en la parodia de textos canónicos, tanto orientales como occidentales, a los que se les permite ‘renacer’ dentro de esta novela.

El tema del renacimiento y la forma que adquiere como estrategia narrativa constituye un eco más de *Las mil y una noches*, ya que la importancia del renacimiento y la regeneración también se encuentra presente en el marco exterior de esta colección de cuentos. El número 1001 se refiere a la capacidad de narrar infinitamente y por lo tanto constituye el sello de una narradora prolífica, pero Scherezada también es prolífica de otra forma. Al final de 1001 noches de relatos, el marco exterior cierra cuando la reina interrumpe su relato y muestra al rey Schahriar los tres hijos que le ha dado en el transcurso de esas noches, por lo cual éste le perdona la vida: “Shahrazad’s outstanding gift is, therefore, her power for proliferation in both narrative and progeny, and the ultimate message of the story is that death can be undone by life – it is overcome through reproduction”²⁸. Scherezada salva su vida y la de todas las doncellas del reino por medio de su narración que logra apaciguar la ira del rey y de herederos que garantizan la prosperidad de su reinado.

La presencia de Aadam Sinai es semejante a la de estos herederos, él también proporciona una continuación, un renacimiento de la esperanza; este pequeño representa una ventana hacia el futuro: la promesa de regeneración que según Rushdie es una de las cualidades de los pueblos que integran la India.²⁹ Al concluir la novela, lo que comenzó como una alusión al número 1001, se convierte en parte de la forma de la novela y en uno de sus temas principales. 1001 es la

²⁸ Ghazoul, *op.cit.*, p. 34.

²⁹ *Vid.* John J. Su, “Epic of Failure: Disappointment as Utopian Fantasy in *Midnight’s Children*”.

capacidad de narrar y de regenerarse hasta el infinito y la esperanza de las nuevas generaciones de la India. Los últimos capítulos de *Midnight's Children* constituyen un ejemplo de qué tan lejos puede llegar la parodia de obras anteriores, en este caso de un texto emblemático de la tradición oral oriental y parte importante de la literatura universal. Rushdie parodia las estrategias narrativas de la tradición que *Las mil y una noches* representa a través de la fragmentación de un todo y de relatos enmarcados, pero también establece una diferencia a través de Saleem, el narrador de la historia. Estos tres elementos nos proporcionan al final la idea de una India múltiple que, si bien ha quedado fragmentada, no ha sido destruida, pues puede regenerarse mil y una veces más, es decir hasta el infinito.

Conclusión

“ Anything you want to be you kin be”¹

Al concluir mi trabajo pienso en las múltiples posibilidades de esta novela, en la capacidad de la imaginación de crear ficciones que parecen reales y en un librito llamado *Las mil y una noches*, edición para niños que me regalaron hace muchos años y cuya autoría, según dice la portada, se atribuye a A. Galland. Por ello también pienso en las posibilidades de esta colección de cuentos que se han convertido efectivamente en lo que cada traductor ha querido hacer de ella y, sin embargo, los relatos se han mantenido estables en nuestra mente.

Midnight's Children es un ejemplo más de lo que ha podido ser, en lo que se ha transformado a lo largo de los años, esta colección de cuentos, en esta ocasión parodiada en forma de símil, alusión, metáfora e hipérbole y presente tanto en la forma como en el contenido de esta novela poscolonial. La presencia de *Las mil y una noches* hace de la novela de Rushdie un mundo tan rico en fantasía como la colección oriental misma, pero ya no se trata de la misma percepción que los románticos europeos tenían del libro, sino de un mundo fantástico mucho más cercano, ya que está presente en la vida cotidiana de la familia Aziz/Sinai y se encuentra intercalada con la narración de sucesos históricos. En una ficción que es una combinación de realidad y fantasía, ¿qué pesa más? Finalmente la novela posmoderna establece un pacto con el lector, éste sabe que se trata de un artificio, una obra de arte que proporciona una versión subjetiva de los hechos, pero que a la vez se sustenta en sucesos históricos reales, obras literarias anteriores, así como en la tradición oral y los llamados géneros populares.

La frase “Anything you want to be you kin be” se aplica así a la reconstrucción histórica y literaria. Los sucesos y los textos son los mismos, pero al ser parodiados, el autor les da un toque

¹ *Midnight's Children*, canción de cuna de Mary Pereira.

personal y los hace formar parte de su obra. El pacto preestablecido con el lector se extiende, él debe reconocer las obras y hechos parodiados y notar la diferencia que el escritor está estableciendo; como afirma Linda Hutcheon, “parody works to distance and, at the same time, to involve the reader in a participatory hermeneutic activity”². Cada texto canónico en el intertexto adquiere un nuevo significado dentro de la obra literaria que lo utiliza, y cada suceso del pasado puede tener un nuevo significado (incluso un nuevo orden cronológico en el caso de la narración de Saleem) de acuerdo con la importancia que adquiere dentro del mundo narrado.

“Anything you want to be you kin be”. No hay que subestimar la importancia de estas palabras, ya que en sí mismas también contienen la capacidad de moldear la lengua inglesa de acuerdo a la zona geográfica que se quiere retratar, lo cual ha sido explorado por un ala de la literatura poscolonial que argumenta que, a pesar de la oposición de sus colegas que prefieren escribir en lenguas nativas, sí se puede escribir acerca de la realidad de los pueblos colonizados en lenguas europeas como el inglés y el francés, siempre y cuando se utilice a la lengua como una herramienta flexible. En palabras de Salman Rushdie: “to conquer English may be to complete the process of making ourselves free”³, y en este caso las palabras “you kin be” constituyen una marca dialectal, un ejemplo de la transformación del inglés en el Subcontinente Asiático y de la existencia de un inglés indio.

“Anything you want to be you kin be” por que, finalmente, en la India los poetas y prosistas pueden elegir entre escribir en lenguas vernáculas o, como Rushdie, escoger la lengua inglesa para llegar a más lectores alrededor del mundo. Pero inclinarse por el inglés no significa que *Midnight's Children* no contenga vestigios de las tradiciones de los lugares en que se desarrolla, al contrario, la novela muestra la variedad y contraste de dialectos, religiones y formas

² Hutcheon, *A Theory of Parody*, p. 92.

³ Rushdie, *Imaginary Homelands*, p. 17.

de vida que conforman a la India, y la presencia de *Las mil y una noches* tan cercana a la vida diaria de las personas es parte esencial del multiculturalismo del lugar de nacimiento de Saleem y Rushdie.

“Anything you want to be you kin be”. Mirando hacia Oriente con la parodia de *Las mil y una noches* y otros textos importantes, y al mismo tiempo hacia Occidente retomando las obras de autores como Sterne, Rabelais y Cervantes, y con alusiones a los dos cánones literarios, Rushdie logra que su novela sea lo que quiera ser y que pueda ser analizada desde diversos ángulos. La fórmula que el autor de origen hindú utiliza es “the reinterpretation of tradition to create new traditions”⁴. En esta novela podemos observar una nueva tradición, que ya venía anunciándose desde el modernismo, en la que interactúan diversos géneros y personajes, cuyo encuentro suele resultar explosivo y sólo puede darse dentro de este espacio narrativo.

A lo largo de este trabajo he explorado uno de los tantos hilos que forman la red tejida por Rushdie dentro de *Midnight's Children*, y me he basado en parte de la tradición literaria oriental que se reinterpreta en la novela. Antes de mí hubo quien se encargó de desentrañar la madeja de los sucesos históricos, pero aun quedan varios hilos por seguir, como la reconstrucción de los mitos de las diferentes religiones que están presentes en la India, múltiples senderos que aun no se han caminado en esta novela que deja abiertas 1001 posibilidades para ser trabajadas otras 1001 noches con sus días.

⁴ Ashis Nandy *apud* Damian Grant, *Salman Rushdie*, p. 24.

Bibliografía

Allen, Roger. *An Introduction to Arabic Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Ashcroft, Bill, *et al.* *The Empire Writes Back, Theory and Practice in Post-colonial Literature*. Segunda edición. Nueva York: Routledge, 2005.

Ashcroft, Bill. *Post-Colonial Transformation*. Nueva York: Routledge, 2001.

Beristáin, Helena. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: UNAM / Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996.

_____. *Diccionario de retórica y poética*. Octava edición. México: Porrúa, 2001.

Borges, Jorge Luis. “Las mil y una noches”, en *Siete Noches*. Segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. pp. 55-74.

_____. “Los traductores de las 1001 noches”, en: *Ficcionario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. pp. 99-116.

_____. “Prólogo” en *Las mil y una noches según Galland*. Madrid: Siruela, 1985. [La Biblioteca de Babel # 22].

Conversations with Salman Rushdie. Ed. Michael R. Reder. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.

Fanjul García, Serafín. *Literatura popular árabe*. Madrid: Editorial Nacional, 1977.

Ghazoul, Ferial J. *Nocturnal Poetics, The Arabian Nights in Comparative Context*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996.

Grant, Damian. *Salman Rushdie*. Plymouth, RU: Northcote House/ The British Council, 1999. [Writers and their Work].

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody, (Teachings of Twentieth Century Art Forms)*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.

- _____. *The Canadian Postmodern*. Toronto: Oxford University Press, 1983.
- Martínez Bernardo, Rafael. *Salman Rushdie, re creador de la historia mágica y mítica*.
Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
- Marzolph, Ulrich. "Narrative Strategies in Popular Literature: ideology and ethics in tales from the *Arabian Nights* and other collections". *Middle Eastern Literatures*, vol. 7, núm 2, julio 2004, pp. 172-183.
- Morsy, Faten I. *The Frame Narrative and Short Fiction*. Colchester: University of Essex, 1989.
- Las Mil y Una Noches*. Trad. Ignacio Jacinto León. Barcelona: Ediciones 29, 2001.
- Paz, Octavio. *Vislumbres de la India. Un diálogo con la condición humana*. Barcelona: Seix Barral, 1995.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI/ UNAM, 2001.
- Price, David Walter. *Heresiarchs of History: Carlos Fuentes, Michael Tournier, and Salman Rushdie*. Ann Arbor, Michigan: Bell & Howell, 1992.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: essays and criticism, 1981-1991*. London: Granta Books, 1991.
- _____. *Midnight's Children*. Nueva York: Penguin, 1991.
- _____. *Pásate de la raya, artículos, 1992-2002*. Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Plaza Janés, 2003.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Madrid: Debate, 2002.
- Su, John J. "Epic of Failure: Disappointment as Utopian Fantasy in *Midnight's Children*". *Twentieth Century Literature*, invierno 2001, vol. 47, núm. 4, 24 pp.
- Van Leeuwen, Richard. "The Art of Interruption: *The Thousand and One Nights* and Jan Poto'cki". *Middle Eastern Literatures*, julio 2004, vol. 7, núm. 2, pp. 184-199.
- Vernet, Juan. *Literatura árabe*. Barcelona: Quaderns Crema, 2002. [El Acantilado # 59].