



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

IDENTIDAD NARRATIVA EN LA CONSTRUCCIÓN  
DE SHALIMAR EL PAYASO

Tesina que para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas  
(Letras Inglesas)

PRESENTA

**Gabriela Domínguez Cárdenas**

Asesora: Dra. Nair María Anaya Ferreira



México, D. F., 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1: El concepto de la identidad narrativa, sus representaciones e influencias en la novela.....	8
Capítulo 2: Mundo narrado y caracterización de Shalimar.....	19
Contexto.....	20
Construcción y fragmentación de la identidad de Shalimar.....	31
Conclusión.....	51
Lista de referencias.....	54

## Introducción

“The accidents of my life have given me the ability to make stories in which different parts of the world are brought together, sometimes harmoniously, sometimes in conflict, and sometimes both—usually both” (Rushdie, 2005). Salman Rushdie dijo estas palabras en una entrevista para la revista *The Paris Review* cuando recién publicó su novela *Shalimar the Clown* en 2005. Esta declaración permite conocer dos aspectos esenciales sobre el autor: el primero es la cantidad de influencias culturales que ha tenido a lo largo de su vida y el segundo, la repercusión de éstas en su forma de escribir y en la temática de sus obras. Esto no sólo se debe al ambiente multicultural en el que Rushdie creció y se educó, sino también a su exilio después de la imposición de la *fatwa* tras la publicación de *The Satanic Verses* (1988). Quizás sea debido a lo anterior que Rushdie, como muchos escritores poscoloniales que han pasado por situaciones similares, suele explorar en sus obras temas tales como la pérdida del hogar, la necesidad de pertenencia y la identidad. Y aunque ninguno de éstos es nuevo, el enfoque que les ha dado este autor lo es.

El tema de la identidad es uno de los más recurrentes en la literatura poscolonial. Aunque este interés no se puede atribuir tan sólo a las diversas circunstancias de la vida de estos escritores, no se puede negar que es una cuestión que han buscado representar en repetidas ocasiones, y que esto puede estar íntimamente relacionado con sus vidas. Para ellos la lengua en la que escriben sus obras e incluso el nombre con el cual se dan a conocer a los lectores constituye un reflejo de quiénes son como escritores.

La cuestión de la identidad de estos escritores pudo haber surgido de la educación que tuvieron pues ésta les dio acceso, de alguna manera, a dos mundos (si no es que a más).

Esta circunstancia les permitió apreciar las diferencias entre la visión de una educación escolar —con un enfoque occidental— y la de una educación comunal y familiar más relacionada con las tradiciones de sus antepasados. Es importante notar que cada una de éstas ofrecía una visión de vida que muchas veces era contraria a las otras, y que una formación tan multicultural probablemente repercutió en la idea que tenían de sí mismos. La dificultad que muchos de estos autores tienen, entre ellos Rushdie, es que la concepción de la identidad generalizada, que por muchos años fue percibida como pura e inmutable, no coincidía con la suya. En el caso específico de Rushdie, no es difícil encontrar entre sus novelas personajes que lidien con el problema de una identidad multicultural.

La noción de una identidad pura e inmutable —que fue la única durante mucho tiempo— no puede concebir la existencia de una identidad híbrida, algo prácticamente absurdo dado las diversas movilizaciones y mezclas culturales a lo largo de la historia humana. Simplemente habría que pensar en las colonizaciones del siglo XIX y en las movilizaciones en el siglo XX para tener una idea del choque cultural que se ha dado a nivel mundial y que impide un entendimiento de esa naturaleza. Dicha búsqueda de la diferenciación de las culturas obedece también a otras razones. Como indica Tarik Torres Mojica, dichas concepciones “tienden a la exclusión de los Otros, de los diferentes, [pues] parten del supuesto de que las culturas, los elementos simbólicos que son mostrados como propios, son el resultado de un mayor grado de madurez y evolución civilizatoria” (21, 22).

Específicamente en el caso de los escritores poscoloniales, dada su educación heterogénea, una concepción tan cerrada no sólo implicaría la negación de una parte esencial de su persona, sino también de la de su obra. Rushdie, por ejemplo, es conocido por insertar tanto la tradición literaria occidental como la oriental dentro de sus obras y es

en parte esta yuxtaposición lo que da lugar a los cuestionamientos más interesantes a varios niveles. La concepción de una identidad fija y excluyente obligaría a aquellos autores que crecieron y se desarrollaron en un ambiente multicultural no sólo a elegir una identidad, sino a identificar una como superior a la otra. Es como decidir que Salman Rushdie es sólo musulmán porque le inculcaron dicha religión, cuando también es importante el hecho de que creció en Bombay, una ciudad con una significativa población hindú, sin mencionar la circunstancia de que tuvo una educación escolar inglesa y que ha pasado gran parte de su vida en el exilio.

Sin embargo, hoy en día existen nuevas formas de entender la identidad y su construcción, las cuales han sido representadas por los autores poscoloniales, entre ellos Rushdie, a través de sus obras. Como declara Françoise Král: “it has become difficult to apprehend identity independently of identity construction and the mechanisms it involves; in other words, identity has gradually come to be apprehended in its artificiality rather than *per se*” (2). Ya que la identidad es una construcción, es susceptible de ser manipulada. Éste es el nuevo enfoque que tienen los actuales estudios de identidad y es el que voy a emplear a lo largo de este trabajo.

Debido a su artificialidad, sería importante preguntar: ¿cómo es que se construye una identidad dentro de la literatura? A este respecto, Maureen Whitebrook, en su libro *Identity, Narrative and Politics*, habla de la identidad como:

a matter of telling stories —hence *narrative* identity—and that this has political implications deriving from storyteller’s public setting. The construction of narrative identity is a collective art, involving tellers and listeners [...]. Defining identity in terms of narrative rests on claims about the naturalness of storytelling, and hence the construction of identity through stories. [...] The political aspect of identity rests on an

understanding of the self as social, “situated”, and narratives of identity as embedded in other stories, including the wider stories of social and cultural settings. (4)

Por lo tanto, una de las formas de construir una identidad es con base en la acción misma de contar historias, ya sea de uno mismo o de alguien más. En el caso de las novelas de Rushdie es pertinente tomar en cuenta esta manera de percibir la identidad, como se puede ver en la estructura de su novela *Shalimar the Clown*. El hecho de que cada capítulo lleve el nombre de los personajes principales y de que haya una marcada focalización en éstos por parte del narrador habla de su importancia en la obra, lo cual resalta Nadine Gordimer cuando anota que:

Rushdie writes what are virtually novels, narratives in their own entirety, for each of all three individuals to whom the event of the murder is theirs. Max Ophuls, Boonyi the dancer, Shalimar her love and husband. In *Shalimar the Clown*, each has a disparate novel-within-the-novel, fully realised. And Rushdie succeeds in making the transitions between these into an extraordinary wholeness of revelation. (Gordimer 152, 153)

Entonces, cada personaje tiene un apartado en el cual se desarrollará su historia a través de distintos medios. Por esto es que las identidades de los personajes de Rushdie podrían definirse usando el término de Whitebrook, es decir, como “identidades narrativas”. En la novela el autor cuenta la historia del asesinato de Maximilian Ophuls a manos de Noman Sher Noman, su sirviente cachemiro, en Los Ángeles de la década de los noventa. Durante los siguientes capítulos se develan las razones de este asesinato, es decir, el engaño de Boonyi, la esposa de Shalimar, y su subsecuente huida junto con Max.

El autor, a través del narrador, sitúa la historia en distintos lugares del mundo — Cachemira, Estrasburgo, Londres— y asocia personajes que parecen no tener relación alguna entre sí. El carácter mundial de la obra es una de las características de las nuevas obras de Rushdie y por lo que se le podría clasificar como una “novela global”, como las

denomina Françoise Král, pues este tipo de obra “not only offers new models of togetherness and citizenship, it also reflects an actual change in the way some diasporians negotiate their double belonging and cope with the de facto in-betweenness of their condition”. (2)

Es significativo que Rushdie haya decidido enfocarse en los personajes y no en el proceso de la Partición en sí. Es decir, el autor prefiere explorar la experiencia comunal y no las acciones de la alta esfera política. Es por este enfoque en la construcción de las identidades narrativas de los personajes que basaré mi análisis en las teorías narratológicas y no en teorías poscoloniales, pues aunque el contexto sociopolítico es muy importante, me parece que el autor busca resaltar mucho más el ser y quehacer de sus personajes, así como las descripciones y su construcción en general. La novela de Rushdie habla sobre la Partición, pero se enfoca más en los efectos de ésta sobre los pobladores de Cachemira, lo cual prueba la permanencia de este tipo de narrativas “como elemento que constituye buena parte de la memoria colectiva y de las percepciones de la nación india” (Carballido 78).

No obstante, la Historia también es usada como estrategia narrativa debido a su carácter cíclico, como se ve por las constantes repeticiones y paralelismos que hay: “Everyone’s story was a part of everyone else’s” (Rushdie, 2006: 336). De esta manera, el autor reflexiona y cuestiona los modos en los que una identidad puede ser conformada, cambiada y fragmentada. Al darle voz a aquellos que no la tuvieron durante mucho tiempo, Rushdie crea la posibilidad de otorgarles una nueva identidad, si bien ésta también sería artificial ya que la novela sigue siendo una construcción literaria. Es por esta razón que, aun cuando se trata de un tema sociohistórico, los métodos analíticos seguirán siendo literarios en esencia.

El propósito de mi tesina será analizar el proceso de construcción y fragmentación de una identidad narrativa individual en la novela de Salman Rushdie *Shalimar the Clown*. En su obra, el autor representa tanto la ruptura de una población como la de algunos de sus individuos. Este proceso de fragmentación se da por causas tanto internas como externas; es por esto que, además de analizar uno de los personajes principales de la novela, Shalimar, también incluiré en el análisis parte del contexto sociopolítico que lo rodea, es decir, Cachemira durante la guerra indo-pakistaní después de la Partición.

En el primer capítulo voy a desarrollar el concepto de identidad narrativa, discutiré las características del término y cómo se representa en la novela. Asimismo, voy a explorar el significado de una identidad narrativa fragmentada, explicaré cómo la elabora el autor y los factores que influyen en esta construcción. Sobre todo me enfocaré en los problemas del nacionalismo y de la religión, pues son dos de las principales influencias que retrata el escritor en la novela.

El siguiente capítulo está dividido en dos partes, en la primera parte desarrollaré y haré un análisis del contexto que rodea al protagonista y la influencia que éste tiene en él. En la segunda parte del capítulo me enfocaré en la forma en la cual el autor hace la caracterización de Shalimar. Estudiaré las diversas estrategias que utiliza Rushdie en la construcción del personaje, como la relación intertextual de los personajes con el poema épico del *Ramayana*, los paralelismos con otro de los personajes principales, Max, y el papel que juegan los nombres y denominativos en la identidad narrativa del protagonista. Me parecen pertinentes para el caso de la construcción del personaje las teorías de identidades asesinas de Amin Maalouf y las del nacionalismo de Zygmunt Bauman.

Asimismo, discutiré la fragmentación de la identidad en un nivel más extendido, es decir, el de la comunidad de Cachemira, que es donde sucede gran parte de la novela. Para esto, es importante enfatizar que el autor representa la comunidad cachemira como un personaje más. Expondré las estrategias a través de las cuales Rushdie logra esto —como por ejemplo, en representaciones de la oralidad y cómo ésta va cambiando—. Para finalizar, desarrollaré a lo largo del trabajo algunos temas que Rushdie enfatiza o en los cuales se enfoca más, tales como la fijación con la muerte y las similitudes entre el amor y el odio. Por otro lado, se pueden encontrar temas que el autor dibuja como positivos, entre ellos la familia, el arte, las tradiciones, etcétera.

## Capítulo 1: El concepto de la identidad narrativa, sus representaciones e influencias en la novela

En su libro *El relato en perspectiva*, Luz Aurora Pimentel, refiriéndose a los personajes literarios, dice que: “El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (63). Como argumenta la autora, un nombre puede darle al lector una idea de cómo será el personaje, cuál podría ser su función o simplemente hacer referencia a su origen. Incluso cuando se da el caso de no tener un nombre, esta característica es significativa en sí misma, lo cual es una señal de su importancia en la literatura, por no mencionar en el estudio de la identidad.

En lo que a las novelas de Salman Rushdie se refiere, muchas veces hay una relación compleja entre el personaje y su nombre. Ya desde *Midnight's Children* el autor había reflexionado, a través de Saleem, el narrador y protagonista, acerca de su importancia: “Our names contain our fates; living as we do in a place where names have not acquired the meaninglessness of the West, and are still more than mere sounds, we are also the victims of our titles” (2008: 423). Es decir, que los nombres desempeñan un papel importante en la vida de quienes los detentan porque significan en sí mismos; en ellos se pueden ver el pasado y quizás el futuro de quienes los portan.

En *Shalimar the Clown* los nombres no dejan de tener importancia. En algunos casos son el símbolo de la elección por una forma de identificación diferente, como ocurre con muchos de los personajes cachemiros. En otros casos simbolizan una desarticulación, como sucede con el personaje llamado India cuyo descubrimiento de su verdadero nombre,

Kashmira, trae consigo el hallazgo de una identidad que se le ocultó desde el momento en que su madre adoptiva decidió cambiarle el nombre: “*Kashmira*? No, no, Darling. That can’t be her future”, niega ella ante Boonyi, la madre natural de la niña, ““*Ophuls*,’ said Peggy-Mata. ‘That’s her father’s name. And *India*’s a nice name, a name containing, as it does, the truth. The question of origins is one of the great questions. *India Ophuls* is an answer” (265-267). Peggy Ophuls no sólo le niega a su hija el conocer su origen, sino que el pasado que pretende explicar a través del nombre India es falso, e incluso podría verse como un símbolo de la homogeneización ante la diversidad regional. Al recuperar su verdadero nombre, Kashmira recupera también la historia de sus antepasados. Por lo tanto, al utilizarlo ella no sólo honra la memoria de su madre, sino que al mismo tiempo singulariza la historia de Cachemira.

Sin embargo, el cambiar de nombre puede llegar al extremo, como en el caso de su padre, Max Ophuls, quien no sólo cambia de nombre constantemente, sino que en cada ocasión crea al mismo tiempo una nueva personalidad. Los múltiples nombres y sobrenombres que Max llega a tener a lo largo de la novela pueden ser un signo de la fragilidad de su identidad pues, como aclara Pimentel, “Es significativo que los más profundos cuestionamientos sobre la identidad [...] se fundan justamente en la inestabilidad del nombre” (66).

Que Rushdie utilice varios recursos relacionados con la onomástica en la representación de sus personajes en *Shalimar the Clown* podría estar relacionado con los cuestionamientos a los que hace referencia Pimentel. ¿Quiénes somos, de dónde venimos, a dónde pertenecemos? Éste es el tipo de preguntas que suelen hacerse los personajes de Rushdie, los cuales muchas veces se vuelven extranjeros eternos, incapaces de encontrar un

verdadero hogar. Tal es el caso de Max, quien pasa de vivir en Estrasburgo, a Londres, a Nueva Delhi y finalmente a Los Ángeles sin encontrar nunca su lugar. Prueba de esto es la inestabilidad de su identidad, la cual se ve representada en la constante creación de falsas personalidades.

Incluso podría ser que a través de pretender ser otra persona es que estas personalidades, no del todo falsas, vean la luz, pues aunque hayan sido parte de la persona que es Max, han sido relegadas por otras más favorecedoras para su autoconcepción, así como ante su entorno. Por lo tanto, es imperante una nueva visión de la identidad que ya no sea concebida como única e invariable, sino como una amalgama de identidades que conviven dentro de una jerarquía que está en constante cambio. Además, es importante identificar las diferentes influencias, tanto externas como internas, que confluyen en la identidad de un personaje literario, las cuales trataré de explorar a lo largo de este capítulo.

Por lo anterior, aun cuando hablar del nombre de los personajes, en relación con el tema de la identidad, es importante, también lo es su función dentro de la obra: cómo es percibido por otros personajes, cómo se percibe a sí mismo y cómo lo describe el narrador. Según estas características, un personaje debería ser identificado tanto por sus roles actanciales dentro de la obra como por descripciones autoriales y figurales.<sup>1</sup> No obstante, es importante tener en consideración el grado de confiabilidad de este tipo de descripciones.

En *Shalimar the Clown* existe un narrador heterodiegético con focalizaciones ocasionales, lo cual suele dar un sentido de objetividad. Sin embargo, esta impresión puede ser errónea pues el narrador es una construcción como cualquier otro personaje. En esta

---

<sup>1</sup> Con “descripciones figurales” me refiero al discurso de los personajes, el cual es “a un tiempo fuente de acción, de caracterización y de articulación simbólica e ideológica de los valores del relato” (Pimentel 83).

novela en particular, el narrador es una especie de traductor cultural por lo descriptivo y explicativo de su estilo, lo cual lleva a pensar que el público al que está dirigida la novela no está familiarizado con muchas de las costumbres de la India. Como anota Sadik J. Al-Azm, “a novel about Indians and Pakistanis by an émigré Indian-Pakistani is not supposed to be for Indians and Pakistanis” (10).

Otra característica del narrador es que es muy irónico, sarcástico y suele utilizar varios juegos de palabras, lo que niega en parte su supuesta objetividad, por lo que el grado de confiabilidad que genera puede ser variable. El narrador, por ejemplo, no describe con precisión varios momentos importantes en la historia: ni el asesinato de Boonyi a manos de Shalimar, ni la confrontación final entre Shalimar e India/Kashmira. Se puede decir que el narrador deliberadamente evita describir con precisión los sucesos relacionados con la muerte de los protagonistas. El mismo asesinato de Max, el cual desencadena la historia, está rodeado de indeterminación y el lector no sabe con seguridad quién fue el autor del homicidio. En este caso, la confusión se debe a que el asesinato es descrito desde la perspectiva de India/Kashmira, cuyo trastorno imposibilita una descripción coherente de la acción.

La indeterminación en tres de los momentos esenciales de la novela define al narrador como poco confiable. Además, es notorio que tanto estos momentos climáticos como las descripciones introductorias que hace el narrador de los protagonistas están mediados por la perspectiva de los mismos personajes, es decir, que estas descripciones se caracterizan por un mayor grado de focalización. Así, la primera vez que se nos presenta a Boonyi, a Shalimar o a India/Kashmira, no es a través de la voz “objetiva” del narrador, sino desde la perspectiva de otro personaje. Por ejemplo, la primera descripción de Boonyi

es a través de una focalización en Shalimar: “it was the pandit’s green-eyed daughter Bhoomi whom he loved. Her name meant ‘the earth’,<sup>2</sup> so that made him a grabber, Noman supposed, but cosmological allegory didn’t account for everything, it didn’t explain, for example, her interest in grabbing him back” (56).

Por lo tanto, se podría decir que la información acerca de la identidad de los personajes es transmitida principalmente a través de otros personajes, es decir, por filiación figural. En este sentido es que uso el concepto de “identidad narrativa” de Maureen Whitebrook, pues “identity is primarily, a matter of the stories persons tell others about themselves, plus the stories others tell about those persons and/or other stories in which those persons are included” (4). Sin embargo, si las descripciones hechas por el narrador son poco confiables, las de otros personajes lo son aún menos, pues son dispares entre sí y muchas veces tienen lagunas e incongruencias, lo cual causa una identidad narrativa distorsionada.

Por ejemplo, la perspectiva que tiene India/Kashmira sobre Max, “her brilliant, cosmopolitan father, Franco-American, [...] her beloved, resented, wayward, promiscuous, often absent, irresistible father” (4), difiere de la de su madre natural, quien sólo lo ve como “the man of power”. Boonyi incluso lo compara con el legendario príncipe Salim porque se enamora de una bailarina como ella.<sup>3</sup> Si la primera idealiza a su padre porque éste cumple

---

<sup>2</sup> El significado de su nombre (tierra) la relaciona con Sita, quien regresa a la tierra cuando es rechazada por segunda vez por Rama. Es significativo que Boonyi desprecie su nombre original y elija otro en su lugar, prefiriendo ser relacionada con Cachemira (“Boonyi” es un árbol típico de la región) que con la protagonista del poema.

<sup>3</sup> Anteriormente, Boonyi, al compararse a sí misma con Sita, había pensado en la leyenda que contaban en su pueblo. Ahora, pensando en la historia de Salim y Anarkali, Boonyi no usa como referente las historias que le contaron, sino la película recién estrenada, “in which the filmmakers had found a way of allowing the heroine to live” (228). Lo anterior no sólo habla de la expansión de la industria filmica, sino también de la influencia que ésta ejercía en los habitantes de la India y su poder de modificar las historias de antaño. Con todo, es importante hacer énfasis en que el discurso de Boonyi está plagado de referencias a las historias tradicionales.

con los ideales de un hombre exitoso en Estados Unidos, la segunda no se concentra en lo que él es sino en lo que representa. La comparación con el príncipe Salim hace que esta figura se superponga a la de Max. Boonyi en todo momento busca relacionarlo con algún personaje tradicional para comprenderlo y manejarlo mejor.

Sin embargo, las caracterizaciones autoriales y figurales no son las únicas estrategias que usa Rushdie. La intertextualidad juega un papel importante en la construcción de la identidad de las tres figuras principales alrededor de las cuales gira la novela: Shalimar, Boonyi y Max. La identidad narrativa de estos tres personajes tiene características específicas, como su relación intertextual —y a veces dialógica— con los personajes del poema del *Ramayana*. En este sentido podría parecer que cada personaje de la novela encaja, de alguna manera, con los del poema. Según lo anterior, Boonyi sería Sita y alguno de los dos personajes masculinos vendría a ser Rama, el héroe, o Ravana, el demonio. Sin embargo, el lector no sabe con certeza quién es el malo y quién el bueno en la novela, como para identificarlo con alguno de los personajes del poema, y los constantes paralelismos entre la figura de Max y la de Shalimar sólo acentúan esta confusión. Es por esto que la indeterminación es una de las características principales de la identidad de los personajes de *Shalimar the Clown*, y el uso del mito y la leyenda en un contexto actual, una de las estrategias narrativas primordiales de Rushdie.

Dichas estrategias podrían tener varios objetivos, entre ellos cuestionar los estereotipos a través de los cuales se rige una sociedad. En este sentido, uno de los propósitos de insertar el *Ramayana* dentro de la novela puede ser por las interpretaciones que se han hecho del poema, las cuales han delimitado o caracterizado de forma muy específica los roles que los hombres y las mujeres hindús —aunque no solamente los de

ellos, pues la obra tiene un gran impacto en distintos niveles en toda la India— tienen dentro de su sociedad. Así, se puede observar cómo Boonyi le da su propia interpretación a la historia de Sita, y cómo, deliberadamente, hace lo contrario a ésta. Su identidad como mujer hindú ha sido determinada, en gran medida, por el comportamiento del que hace gala el personaje del poema épico, mas ella no lo acepta. Este tipo de representaciones cuestiona las tradiciones de la India respecto a la constitución de una identidad.

No obstante, no sólo las estrategias textuales e intertextuales son significativas, pues es evidente que no es posible dejar de lado otros aspectos que también juegan un papel importante en la construcción de la identidad de los personajes, como el contexto que los rodea. Todas las obras pertenecen a un periodo histórico específico y representan esa etapa aun cuando el hacerlo no sea su principal objetivo. En una obra en la cual el contexto históricopolítico es tan significativo como en *Shalimar the Clown* es imposible no incluirlo dentro del análisis, sobre todo cuando el tema es el de la identidad y cuando ésta se está entendiendo como una manifestación pública de uno mismo. Y como indica Whitebrook: “If personal identity is public identity then there is always a basic for conflict, because identity is constructed with a pre-existing narrative framework —that told by the political regime— which may be especially restrictive” (145).

En este caso, dos temas resaltan en la construcción de la identidad dentro de la novela de Rushdie: el nacionalismo y la religión. El autor cuestiona el significado de una identidad política-nacionalista y una religiosa, y explora su papel en relación con la construcción de la identidad de los pobladores de Cachemira. En el primer caso, es pertinente destacar la obra de Zygmunt Bauman, *Identidad*, ya que en dicho libro analiza la

ruptura que se dio con esta noción de identidad de carácter nacionalista secular, que fuera un constructo del Estado y cuyas nociones predominaron sobre las demás:

La “identidad nacional” era desde el principio, y siguió siéndolo durante mucho tiempo, una noción *agonista* y un grito de guerra. Una comunidad nacional con cohesión, que coincide con el conjunto de súbditos del Estado, estaba destinada no sólo a permanecer inconclusa a perpetuidad, sino también precaria para siempre. Un *proyecto* que exige vigilancia continua, un esfuerzo gigantesco y la aplicación de mucha fuerza para asegurarse de que se escucha y obedece el llamamiento [...] Su *raison d'être* era el trazado, refuerzo y vigilancia del límite entre el “nosotros” y el “ellos”. (51-52)

Bauman destaca un aspecto importante de este tipo de identidad: la distinción entre el “nosotros” y el “ellos” del que hablé en la introducción. Este tipo de noción no sólo se basa en una definición que parte del “otro” —soy lo que *no* es el “otro”—, sino que además asume que el “nosotros” está conformado por una población uniforme, lo cual es irreal y habla del aspecto artificial de dicha construcción.

Esta aparente unidad se puede ver representada en la novela de Rushdie a través de la focalización en un general nacionalista que construye una lógica autoritaria según la cual India es un país con una población homogénea en la década de 1960:

[...] the Indian effort was to preserve the integrity of the nation. Integrity was a quality to be honored and an attack on the integrity of the nation was an attack on its honor and was not to be tolerated. [...] Kashmir was an integral part of India. An integer was a whole and India was an integer and fractions were illegal. (119)

El general Kachhwaha ve la preferencia por una identidad cachemira antes que por una identidad nacional como una traición que debe ser reprimida con violencia, porque la fragmentación atenta contra la unidad nacional. La lógica impenetrable de su argumento cae incluso en la falacia y su lenguaje es representativo del lenguaje gubernamental por la manera en la que evita hablar en primera persona, optando por utilizar abstracciones antes

que sujetos reales. Una de las lecturas del personaje, entonces, es que éste simboliza el nacionalismo restrictivo en la India.

Este personaje representa un cuestionamiento a la supuesta apertura que el gobierno de dicho país decía tener. Como indica Stephen Morton en su ensayo sobre *Shalimar the Clown*: “General Kachhwaha’s military campaign of terror against Kashmiri Muslims in the Valley of Kashmir gives the lie to Nehru’s legacy of secularism and tolerance by exposing the hegemonic and military power of India’s Hindu majority” (350). No obstante, si por el lado de la India había cierta predominancia por un tipo de identidad, la secularista nacionalista con una clara preferencia por la población hindú, el otro país que limita con Cachemira, Pakistán, también mostraba los mismos prejuicios hacia las comunidades no musulmanas. La religión es, por tanto, otro de los temas que es esencial tomar en cuenta en *Shalimar the Clown*.<sup>4</sup> A este respecto, las teorías de Amin Maalouf son pertinentes al caso, en particular las que expone en *Identidades asesinas*.

En su libro, Maalouf explica las posibles razones del crecimiento del radicalismo religioso que se dio en los países musulmanes en la época actual. El autor relaciona la declinación del nacionalismo, que sostuvo la identidad de los habitantes de un país durante largo tiempo, con el incremento del fanatismo religioso. Maalouf habla de las “identidades asesinas”, las cuales ve representadas, aunque no de manera exclusiva, en los grupos extremistas musulmanes cuya visión “reduce la identidad a la pertenencia a una sola cosa, instala a los hombres en una actitud parcial, sectaria, intolerante, dominadora, a veces

---

<sup>4</sup> A pesar de que el autor hace referencia a otras religiones, como el hinduismo, me concentraré sólo en el islamismo ya que me parece que juega un papel más determinante en cuanto a la construcción de la identidad en esta obra en específico, sobre todo en lo que a una identidad fragmentada se refiere.

suicida, y los transforma a menudo en gentes que matan o en partidarios de los que lo hacen. Su visión del mundo está por ello sesgada, distorsionada” (38).

En *Shalimar the Clown*, los musulmanes fanáticos tienen estas características de las que habla Maalouf, las cuales se pueden percibir a través de uno de sus representantes más extremistas: Bulbul Fakh, el “iron mullah”. El mullah de hierro anima a los cachemiros musulmanes a que luchen contra el enemigo —el cual se debe entender como cualquier persona de otra religión—. Además, es significativo que no sólo sus palabras están cargadas de odio y violencia, sino que su mismo aliento exhala azufre, lo cual hace que él mismo sea un símbolo de la guerra que pretende iniciar. Más adelante, es también Bulbul Fakh quien busca imponer una identidad a sus seguidores al borrar la anterior, lo cual puede observar el lector a través de los ojos de Shalimar: “While the invisible commander was naked, Shalimar the clown had understood how young he was, [...], young enough to be prepared to erase himself in a cause, young enough to make himself a blank sheet upon which another man could write” (333).

En ambos ejemplos se pueden observar dos características importantes: la primera es que en las representaciones de India y de Pakistán ambos países buscan imponerle a una población especialmente incluyente una identidad de carácter excluyente. Incluyente en el sentido de que en Cachemira convivían personas con distintas creencias y tradiciones, como se muestra con la población de Pachigam, lo cual no descarta que existieran dificultades. Que la particularidad de ambas identidades, la nacionalista y la musulmana, sea la exclusión de las otras es también importante porque significa que se autodefinen a partir del otro, de lo que no son. La segunda característica es que en los dos casos los representantes de ambas facciones están cargados de simbolismos, lo cual habla de la forma

a través de la cual se ha dado la construcción de una noción particular de la identidad: por medio de símbolos, en este caso, casi siempre relacionados con la guerra. En relación con lo anterior las teorías de Bauman y de Maalouf señalan lo maleable de una identidad, la precariedad de ésta pero, sobre todo, lo frágil que es y su propensión a la fragmentación, lo cual se puede ver representado en la novela de Rushdie.

Para finalizar, se podría decir que la identidad de los personajes de Rushdie se encuentra fragmentada por las diversas influencias que buscan imponer una idea fija de identidad. Además, es importante enfatizar que la representación que hace el autor de estas identidades narrativas, que tienden a la fragmentación, es casi siempre ambigua. Lo anterior no significa que se trate de una identidad sin sentido, sino, más bien, que el sentido es transmitido a través de la coherencia de la historia creada, es decir, a través del proceso de narración: “for narrative identity, coherence is achieved by way of the patterning and structuring produced by plotting, whereby what characters do, how the plot progresses, is coherent—explicable— given all that is being shown” (Whitebrook 123).

## Capítulo 2: Mundo narrado y caracterización de Shalimar

La construcción que hace Salman Rushdie del personaje de Shalimar en *Shalimar the Clown* es muy compleja. Las razones de esta complejidad se deben a la gran cantidad de estrategias narrativas que maneja el autor en el transcurso de la creación de la identidad de su personaje. Esta construcción se caracteriza por ser, las más de las veces, ambigua. En las descripciones de este actor no sólo interviene el narrador, sino otros personajes que se convierten de manera temporal en narradores, así como el mismo Shalimar. Asimismo, la mezcla de distintos lenguajes en estas descripciones hace que la información que obtiene el lector sea heterogénea, desigual e incompleta. La caracterización del personaje se complica aún más debido al contexto que le rodea. El autor dibuja no sólo uno, sino varios escenarios en distintos tiempos y lugares que, de una u otra forma, repercuten en la identidad del protagonista. En este capítulo examinaré las estrategias narrativas que elabora el autor en la caracterización de Shalimar, a través de un análisis de las descripciones autoriales y figurales, pero también a través del contexto que envuelve al protagonista.

El análisis de la atmósfera que rodea al personaje es esencial debido a que éste no se puede desligar de todo aquello que ha tenido una influencia, en mayor o menor medida, en su identidad, aunque se trate de un ambiente ficticio, como es el caso. Incluso si lo que el autor busca es crear un ambiente irreal y/o atemporal que no se ubique en un lugar preciso esto mismo es, de alguna manera, un reflejo de su mundo. En una novela tan política como *Shalimar the Clown*, donde todo el tiempo se hace mención de los sucesos históricopolíticos trascendentales de distintas partes del mundo, desligar al personaje de su contexto constituiría un desacierto.

Asimismo, el ambiente es importante dado que Salman Rushdie ha escrito varios artículos en donde ha reflejado sus preocupaciones políticas<sup>5</sup> y el mismo estilo de sus obras ha denotado la importancia que le da a la situación sociopolítica en la que sus personajes se ven envueltos y que, de alguna manera, los determina. El autor muchas veces inserta sus tramas en momentos decisivos de la Historia, la de la India en particular, aunque no exclusivamente. Y es incluso más notorio cuando hace que sus personajes tengan una agencia directa o indirecta en los acontecimientos históricos más significativos del momento, como lo hizo en *Midnight's Children*. Rushdie mismo ha hablado de la importancia que la política tiene en sus novelas, en especial en el caso de la obra en cuestión, *Shalimar the Clown*: “I think the space between private life and public life has disappeared in our time [...]. The larger world gets into the story not because I want to write about politics, but because I want to write about people” (2005a). Es por esto que iniciaré con este aspecto de la novela.

El segundo apartado estará enfocado en la caracterización que hace el autor del personaje a través de las descripciones autorales y figurales, así como a través de los distintos lenguajes que maneja Rushdie. Asimismo analizaré la intertextualidad con el *Ramayana* y las repercusiones que ésta tiene en el personaje.

### *Contexto*

En la novela, el autor representa tres momentos históricos significativos: el primero transcurre en Alsacia durante la Segunda Guerra Mundial; el segundo en Cachemira

---

<sup>5</sup> Véase “In Kashmir, déjà-vu is a way of life”, *The Guardian* (1 de junio, 2002) y “The Right Time for An Islamic Reformation”, *The Washington Post* (7 de agosto, 2005).

durante la época post-Partición; y el último en Los Ángeles en la época actual. El espacio dentro de la novela es en extremo importante porque la construcción de los personajes está relacionada de forma intrínseca con estos escenarios: “The existential changes of national identity in Alsace in the past, and those of Kashmir still so much in conflict in the present, are a kind of climate which Rushdie achieves, in which his characters are living and breathing” (Gordimer 153). De alguna manera, lo que ocurre en estos lugares se ve reflejado en sus habitantes, es decir, las rupturas espaciales tienen un eco en la identidad de los personajes. Sin embargo, en este apartado me concentraré tan sólo en la construcción del estado de Cachemira, ya que ahí es donde se desarrolla en gran medida el personaje de Shalimar, y tan sólo mencionaré los otros lugares de manera general.

Shalimar nace en un momento decisivo de la historia de Cachemira: el instante en el que inician los conflictos entre la India y Pakistán por la apropiación de este Estado. Las luchas que se desatan continuarán a lo largo de la novela, intensificándose a momentos. Por lo tanto, la violencia marca el nacimiento y la vida tanto de Shalimar como de su futura esposa Boonyi. Ambos nacen casi al mismo tiempo y ambos son hijos de la división que tanto el gobierno de India como el de Pakistán han intentado crear en el imaginario de los cachemiros. El autor intensifica esta idea de ruptura a través de imágenes relacionadas con este tema, ya sea a través de descripciones que son reales y medibles como a través de símbolos.

En el primer caso, el autor hace una crítica de cómo los gobiernos han intentado modificar la identidad, historia y percepción de una población a través de las divisiones geográficas. Respecto a esto, Laura Carballido Coria expone que “con la creación de nuevas cartografías, la adscripción geográfica emergió como uno de los elementos ‘primarios’ en la formación de la identidad, y en algunos casos pareció desplazar al resto de

los elementos” (Carballido 83-84). Si antes una línea imaginaria tenía poco o nada de peso en la conciencia de una población, la construcción de una identidad basada en el simbolismo de dicha línea puede ganar importancia, dejando de lado aspectos que antes conformaban la identidad, como la historia compartida, las tradiciones, etc. El problema, entre otros aspectos, de supeditar la identidad a una adscripción geográfica es que dicha identidad se basa en una premisa de diferenciación y en que es una construcción nacionalista y artificial con fines políticos, entre otras razones.

Es por ello que las líneas divisorias descritas a lo largo de la novela cobran trascendencia. La primera representación de éstas es significativa pues delata la poca importancia que los cachemiros le daban a dichas líneas: “There were Kashmiris on both sides who treated the line with contempt and walked across the mountains whenever they so choose” (Rushdie, 2006: 121). Es decir, los cachemiros le dan más valor a la historia compartida que a los conflictos entre los gobiernos de ambos países; existe algo que los une más allá de las imposiciones políticas de los gobiernos en cuestión. La frase anterior la dice, a través de una focalización, el Coronel Kachhwaha del ejército de la India, quien se queja de la “ingratitude” de los cachemiros. Según él, sus soldados ponen en peligro sus vidas para, supuestamente, proteger a los cachemiros y para mantener una línea que simboliza la Partición. El coronel define la disputa que se desató en el jardín de Shalimar y que concluyó en la creación de la línea divisoria como:

easy to call a mistake if it were not illegal to do so. [...] The decision was the correct decision because it was the decision that had been taken. Other decisions that might have been taken had not been taken and were therefore wrong decisions, [...]. The de facto line existed and so had to be adhered to and the question of whether it should exist or not was not a question. (121)

Es interesante que el autor decida utilizar a un narrador que sesga la verdad de este modo para dar una de las primeras descripciones de la situación política de Cachemira. Lo que Rushdie intenta hacer con esto es ilustrar de qué modo se va construyendo la narrativa histórica, tomando como ejemplo la perspectiva de un personaje del ejército de la India. Una de las características de este tipo de narrativa es el tono del lenguaje. El cambio entre el lenguaje que utiliza el narrador en comparación con el del coronel es notable, sobre todo porque este último emplea recursos como la forma pasiva para omitir la agencia de las acciones del ejército en la guerra.<sup>6</sup> Igualmente, el coronel niega cualquier posibilidad de cuestionar o criticar las acciones del ejército, esgrimiendo las decisiones que tomaron los jefes del ejército de la India como correctas y únicas.

El autor critica la posición intolerante de los militares y la contrarresta con la posición pacífica de los cachemiros. Mientras la perspectiva del coronel está enfocada en las divisiones geográficas de Cachemira, los pobladores de este Estado le restan importancia al ignorar la partición. Ignorar la partición es omitir las decisiones que el Estado ha tomado por ellos, el cual, además, pretende modificar su estilo de vida a través de una línea que ellos no pueden ver. De este modo, Rushdie cuestiona la importancia intrínseca que tienen ciertos símbolos. Y la conclusión a la que se podría llegar es que no la tienen, la cobran cuando uno mismo se las da.

La actitud de los cachemiros es por tanto un acto político, pues el que hagan caso omiso tanto de la línea divisoria como de los mismos militares hace que ambos se vuelvan invisibles. Lo anterior es una característica del estilo de Rushdie, quien suele jugar con la

---

<sup>6</sup> “A valid reason for resorting to the passive is that it is then possible to omit any mention of the agent (or cause) of the action, which is expressed in the active by the subject [...] The usual motivation for omitting mention of the agent is that identification of the agent is irrelevant or intended to appear so”. (Greenbaum, Sidney. *The Oxford English Grammar*. Oxford: Oxford University Press, 1996. 57).

idea de realidad/irrealidad —¿existe la línea o no existe?—, recurso que utiliza en varias ocasiones y de diversas formas. Hablando del estilo de la narrativa del autor, Kumkum Sangari afirma que: “Rushdie’s narratives play provocatively with disparate ways of seeing, yet are riven by the strain of double coding for different audiences” (176), lo cual se presta a una construcción narrativa que no perciba lo real y lo irreal como opuestos, sino como binarios coexistentes (178). La compatibilidad de lo real e irreal en la narrativa de Rushdie se puede ver en innumerables casos, pero es esencial en la caracterización que hace del ejército de Elasticnagar, el cual está ahí para “proteger” a los cachemiros de amenazas paquistaníes, pero cuya supuesta posición política tolerante es bastante ambigua, como ya se dijo en el capítulo anterior.

El ejército indio, como la línea divisoria, existe sin existir. El coronel Kachhwaha se queja en repetidas ocasiones de que las mujeres cachemiras los ignoran: “They didn’t see you. You didn’t exist. [...] You were the creature from another world. You existed without actually existing. Your existence could only be perceived through your effects” (123). Aunque el poder de las mujeres cachemiras resida en negar la existencia de los soldados indios, los efectos de éstos se pueden percibir en la novela. La violencia y la represión son dos de las repercusiones que el ejército de Elasticnagar tiene en Cachemira, lo cual hace que la atmósfera que rodea a los pobladores del pueblo de Pachigam esté cargada de peligro.

Es en este contexto en el que crece Shalimar, un actor y trapealista de uno de los últimos grupos de actores de Pachigam. El narrador de inmediato hace patente la situación social del protagonista, quien en realidad se llama Noman Sher Noman, ya que no se trata de un payaso cualquiera, sino del hijo más pequeño del jefe de su aldea: “the best house,

which belonged to the Nomans, had a third level, a single large room in which the *panchayat* met and all the village's key decisions were taken" (56-57). Asimismo, su casa es un lugar importante porque es ahí donde se reúne el concejo del pueblo a tomar decisiones y donde los niños y jóvenes escuchan los mitos y leyendas tradicionales, así como sus propias historias. Es decir, la educación de Shalimar es en su mayor parte oral y comunitaria. Él aprendió las mismas cosas que los demás niños de Pachigam a pesar de ser el hijo de uno de los jefes del pueblo.

El narrador representa la unidad en el pueblo de Pachigam y en las relaciones de tolerancia entre familiares a través de diversas imágenes relacionadas con la oralidad, las cuales se pueden ver no sólo en los cuentos y leyendas tradiciones de origen hindú y musulmán que los niños escuchan, sino también en las obras que interpretan, en donde también mezclan historias de distintas religiones. Por lo tanto, la educación de Shalimar es además multicultural en muchos sentidos.

Sin embargo, la primera y principal educación deriva de sus padres, lo cual es también un rasgo del autor, quien utiliza el modelo familiar para crear alegorías nacionales, como en *Midnight's Children*. No obstante, en este caso, el autor representa la familia como el ideal, "the value of which can only be understood when taken away" (Gurnah 73).

En *Shalimar the Clown*, el narrador expone dos formas de enseñanza que se pueden ver representadas en cada uno de los padres. Mientras que su padre, Abdullah, está relacionado con la cultura occidental, racionalista y empirista; su madre, Firdaus, representa el pensamiento popular de la región, así como otras creencias relacionadas con la naturaleza, la magia y la practicidad. Si bien el autor tiende a caer en estereotipos, la

representación de la lucha entre las culturas nativas y las que han sido impuestas es importante. La misma construcción se puede ver en *Midnight's Children* (libro 1, caps. 1-4), donde los abuelos de Saleem tienen caracterizaciones parecidas. Amina Yaquine, en su ensayo titulado “Family and Gender in Rushdie’s Writing”, habla de la importancia de los modelos familiares como crítica de la nación poscolonial, según lo cual se podría percibir en los padres del protagonista dos de las principales ideologías imperantes en la India.

Sin embargo, quizás lo más interesante es la forma en la que el autor retrata la evolución de este conflicto en los hijos —en Shalimar en específico—, los cuales deben decidir qué ideología es la que apoyan. Si bien, muchas veces es más significativo cuando no eligen y, en cambio, adoptan una identidad multicultural. En la novela, por ejemplo, el narrador destaca que “Noman didn’t know how to choose between his father’s modern-day open-mindedness and his mother’s occultist threats which usually had something to do with snake charms” (67), lo cual habla de un conflicto de identidad en Shalimar originado de la educación y de las discusiones de sus padres: “his parents had arguments so spectacular that the whole village gathered outside their house to listen and take sides” (67). La cita anterior no sólo refleja el conflicto interno que producen dos formas distintas de entender el mundo, sino el alcance que las opiniones de los padres de Shalimar tienen en el pueblo de Pachigam. Sin embargo, estas discusiones no poseen una connotación de violencia, sino que son descritas dentro de un ambiente de armonía y tolerancia, incluso con un cierto tono de burla por parte del narrador.

A través de la oralidad, el autor simboliza tanto la unidad y tolerancia que existió en el pueblo de Pachigam como también la identidad multicultural de sus habitantes. No sólo las historias que les cuentan a los niños tienen diversos orígenes, sino que en la práctica ya

se han traspasado los límites que las comunidades religiosas les imponen a sus creyentes. Pyarelal Kaul, quien es el maestro de Pachigam,<sup>7</sup> uno de los jefes del pueblo y el padre de Boonyi, es hindú y, sin embargo, cocina los platillos típicos de los musulmanes. El día en el que sucede la Partición, Pyarelal habla de dicha apertura cuando son llamados a representar varias obras tradicionales así como a preparar un banquete típico:

Today our Muslim village, in the service of our Hindu maharaja, will cook and act in a Mughal—that is to say Muslim—garden, to celebrate the anniversary of the day on which Ram marched against Ravan to rescue Sita. What is more, two plays are to be performed: our traditional Ram Leela, and also Budshah, the tale of a Muslim sultan. Who tonight are the Hindus? Who are the Muslims? Here in Kashmir, our stories sit happily side by side on the same double bill, we eat from the same dishes, we laugh at the same jokes. (88-89)

El autor retrata la apertura y tolerancia del pueblo de Pachigam a través de estas mezclas de tradiciones religiosas. Podría parecer que el simple hecho de indicar qué o quién es de tal o cual religión es, en sí mismo, darle importancia a la adscripción religiosa. No obstante, como indica Carballido, la conciencia de las diferencias religiosas, de casta, de género y de clase no implican una fragmentación comunal, “porque se había aprendido a vivir dentro de los límites impuestos por éstas” (88).

Quizás los recuentos del pasado están siempre pintados con un toque de idealización, lo cual busca que el presente se vea en una luz mucho peor. El discurso pacífico de los habitantes de Pachigam se combina con las imágenes relacionadas con la naturaleza en las que hace hincapié el narrador cuando describe el pueblo, así como la relación de los habitantes con ésta. Una serie de imágenes vinculan a Cachemira y, más específicamente, al

---

<sup>7</sup> Más adelante, el autor hace un paralelismo entre las enseñanzas de Pyarelal Kaul y las de Bulbul Fakh: “Shalimar the clown sat on a boulder by a frozen mountain stream and listened to the iron mullah as once he had listened to Pandit Pyarelal Kaul” (331), lo cual significa que aun cuando el mensaje sea distinto, la forma de transmitirlo es la misma.

pueblo de Pachigam con el Paraíso, lo cual contrasta con las imágenes que el autor relaciona con los militares indios y fanáticos pakistaníes, ya que casi siempre éstos están relacionados con el acero y el fuego, con la destrucción.

Al exagerar tanto la violencia de los tiempos presentes como la paz de la época anterior, el autor busca que el lector tenga una reacción de añoranza, incluso si es de un pasado que no es el suyo. Al recrear un pasado, Rushdie busca construir un sentimiento de pérdida compartida, crear una nueva concepción de la historia según la cual ésta le pertenece a todos.

Sin embargo, la reconstrucción del pasado de Pachigam, aun cuando hay diversas imágenes que lo relacionan con el Paraíso, no es del todo ideal. Anteriormente, el narrador ya había mencionado ciertos problemas anteriores a la Partición que profundizaron durante y después de ésta, como se ve reflejado a través de uno de los temas en los que más ha ahondado el autor: el honor.

Fuera del ámbito literario, Rushdie ha criticado el papel del honor dentro de la cultura musulmana en algunos artículos periodísticos diciendo que: “In honour-and-shame cultures, such as those of India and Pakistan, male honour resides in the sexual probity of women, and the ‘shaming’ of women dishonours men” (Rushdie, 2005c). Que el honor de los hombres en la India y Pakistán se base en la virtud o pureza de las mujeres habla de una sociedad profundamente machista, lo cual ha llevado, entre otros sucesos, a la violación de gran cantidad de mujeres como forma de venganza entre las diferentes comunidades religiosas.

En la novela también se ve representado este tipo de violencia. Zoon, una chica hindú del pueblo, es violada por los hermanos Gregoo,<sup>8</sup> tras lo cual los habitantes de Pachigam concluyen que debe suicidarse, pues su pureza ha sido mancillada. Por su lado, Shalimar también tiene una idea muy rígida respecto al honor, que está relacionada con la comunidad religiosa a la cual pertenece: “Honor ranked above everything else, above the sacred vows of matrimony, above the divine injunction against cold-blooded murder, above decency, above culture, above life itself” (322).

El autor representa una de las posibles repercusiones para la mujer por ofender el honor masculino en la situación de Boonyi. Cuando ésta regresa al pueblo después de ser abandonada por Max y de que Peggy le quitara a su hija, ella se da cuenta de que nadie le habla ni reconoce su existencia. Zoon, la única persona que le puede hablar ya que es un fantasma como ella, le informa que la han “matado”, es decir, está legalmente muerta por el crimen que todos asumen que cometió. Lo anterior habla de la situación de las mujeres dentro de este tipo de comunidades, las cuales al sufrir del abuso de otros entran en la clasificación de “muertas” debido a su condición de deshonor.

Es en este punto que la relación de Boonyi con Sita, así como su papel en la cultura de la India, cobran importancia. Sita decide no relacionarse con Ravana y, más tarde, cuando su honor se ve cuestionado, ella prefiere la muerte. Esta reacción del personaje del *Ramayana* ha sido el modelo a seguir de muchas mujeres de la India que han pasado por lo mismo. Sin embargo, aquellas mujeres que prefieren seguir viviendo, no tienen otra elección más que hacerlo en la deshonor.

---

<sup>8</sup> Después de violar a Zoon, ellos son expulsados tanto por la población de Pachigam como por los pueblos aledaños. No obstante, más tarde logran formar parte de la Guerra Santa, lo cual hace un retrato de la cuestionable moralidad de dichos grupos.

Por lo anterior, la relación de intertextualidad entre la novela y el poema del *Ramayana* es esencial porque el poema muestra un ideal que empieza a discrepar con la situación de la mujer, en específico con la de Boonyi. Rushdie representa esta problemática a través de los cuestionamientos que ésta se hace. El giro que el autor da a esta historia tradicional cuestiona el rol que se le ha adjudicado a la mujer desde entonces, así como el hecho de que sólo pueda ser clasificada de dos maneras: como pura o impura, y que dicha categorización esté relacionada con su sexualidad.

Rushdie construye el cambio de identidad y de la forma de pensar de la mujer cachemira a través de la línea ascendente y descendente de Boonyi. El autor muestra una evolución en el rol de la mujer pues mientras su madre, que vivió hasta la Partición, soñó con ser algo más que una esposa, Boonyi, aunque falló, se atrevió a intentarlo. Más tarde, Kashmira logra lo que sus dos antecesoras no pudieron: ser una mujer independiente que pueda expresarse sin que su sexualidad sea su característica definitoria, si bien es importante recalcar que lo hace en otro contexto.

Además, es a través de Boonyi que el autor critica las posturas machistas que han superpuesto una sola interpretación a la epopeya. Boonyi, quien se ha convertido en una narradora momentánea, describe el momento en el que Sita decide dejar entrar al demonio Ravana dentro del círculo que la protege y se cuestiona las razones por las que lo hace y las connotaciones que dicha acción tiene en el personaje:

What a strange meaning that would give to the old story —that women's folly undid men's magic, that heroes had to fight and die because of the vanity that had made a pretty woman act like a dunce. That didn't feel right. The dignity, the moral strength, the intelligence of Sita was beyond doubt and could not so trivially be set aside. Boonyi gave the story a different interpretation (61).

Boonyi, quien se identifica con Sita, hace una reinterpretación del poema al entrar en diálogo con la historia. Al darle otra interpretación, de alguna manera, Boonyi modifica la que imperaba en la India, la cual se caracteriza por sus rasgos patriarcales y machistas. Como indica Peter Morey, “Rushdie’s texts have always inscribed a recognition of how literary representations of place and identity operate in a discursive field that is always haunted by, and in dialogue with, authoritative constructions which precede and to some extent determine the cast of those representations” (Gurnah 31). El mito y la leyenda sin duda constituyen una de las mayores fuentes de autoridad moral, ética, ideológica, etcétera. Al entretener el mito y la leyenda con la trama de la historia, un rasgo particular de Rushdie que se puede ver en varias partes de la novela e, inclusive, en otras obras suyas, el autor se vale de éstos para subvertir los supuestos valores que las diversas comunidades han ido fijando con las interpretaciones que les han dado a las historias tradicionales.

Rushdie cuestiona las percepciones intolerantes y fijas que se tienen de conceptos como la educación, el honor y el rol de la mujer a través de sus personajes. Asimismo, el autor reincide en ciertas imágenes para que el cambio se perciba mucho más drástico más adelante. Con esto el autor no sólo hace patente la necesidad de inclusión en un país tan heterogéneo como la India y de qué manera se podría lograr, sino que critica y hace una burla de los posicionamientos ortodoxos que excluyen otras religiones y/o culturas.

#### *Construcción y fragmentación de la identidad de Shalimar*

En la novela, el narrador cuenta cómo Shalimar crece en un pequeño pueblo de Cachemira, cómo se convierte en acróbata y payaso, cómo se enamora de la bailarina principal del grupo, cómo se vuelve agresivo y vengativo tras el engaño y fuga de su esposa y cómo,

finalmente, se convierte en asesino. Si, como he argumentado, una identidad narrativa se basa en las historias que uno u otros cuenten de un personaje, entonces el recuento anterior debería bastar para conocer a fondo la identidad de un personaje. Sin embargo, contar la trama sólo explica el *qué*, no explica el *cómo* ni el *por qué*, no explica de qué manera el autor construye al personaje ni las respuestas, tanto positivas como negativas, que pueda tener el lector ante dicho personaje. Tomando en cuenta el enfoque literario y, en específico, el enfoque narrativo que he manejado en este trabajo, es necesario examinar las consideraciones anteriores más a fondo.

En el nivel narrativo, la primera historia de cualquier personaje empieza, como ya había mencionado en el primer capítulo, con el nombre. Incluso si un nombre no es referencial, es decir, si no hace ningún tipo de alusión a alguna convención social o literaria conocida por el lector, aun así nos dice algo del propio personaje ya que “puede estar motivado en mayor o menor medida” (Pimentel 65). El personaje de Shalimar tiene nombres que se pueden catalogar como no referenciales, pero cuyas motivaciones están cargadas de simbolismos y, por lo tanto, que tienen un significado dentro del mundo narrado. Para empezar, Shalimar no es el nombre verdadero del protagonista, sino Noman Sher Noman. ¿Qué significa un nombre cómo ese y a qué hace alusión?

El narrador explica que Sher proviene del propio padre de Shalimar, Abdullah, y que significa “león”. El león es un animal fuerte y, como el mismo Shalimar explica, “a lion is made of light” (74). Abdullah, como el jefe del pueblo de Pachigam representa esa luz, pero no es el único que comparte el nombre ni que es identificado como león. El líder del movimiento libertador en Cachemira, Sheikh Abdullah, “the valley’s real prince”, comparte el mismo nombre y es visto igualmente como un líder. Esta serie de conexiones ponen a Shalimar en un nivel jerárquico y moral específico dentro del mundo ficticio que lo

rodea. Sin embargo, existen también connotaciones externas al mundo narrado que deben ser consideradas, como, por ejemplo, que el león en sí mismo es un animal que demanda respeto y, por último pero no menos importante, que el león es un asesino.

Estas características enriquecen los significados del nombre además de que van conformando la identidad del personaje. Además del “sher”, es notable la repetición del nombre Noman por las implicaciones que tiene. Justine Hardy señala que Shalimar es en realidad “No-man”,<sup>9</sup> un personaje sin identidad, destruido por las circunstancias a su alrededor. La contraposición de estos dos significados da el primer indicio de la conformación de la identidad narrativa del protagonista, pues de entrada Shalimar se nos presenta como un personaje poderoso pero inhumano.

Entonces, ¿de dónde proviene el nombre de Shalimar y qué significa? Shalimar es el nombre del jardín donde nacen él y Boonyi, y quiere decir “abode of joy”. Es interesante que el autor elija este nombre para su personaje ya que en este lugar, que tiene reminiscencias del Edén, es donde se desatan por primera vez las luchas entre India y Pakistán por el territorio de Cachemira. Este hecho no sólo marca la identidad de Shalimar de manera irreversible, sino también su relación con Boonyi. El lector sabe, a través de Boonyi, que Shalimar escogió ese nombre como integrante oficial del grupo de teatro porque era la forma de honrar a la madre muerta de ésta, así como de celebrar “the unbreakable connection of their birth” (62).

No obstante, más significativo aún es el hecho de que Shalimar es un nombre que marca el paso de la niñez a la adultez del personaje. El epíteto que lo acompaña, “clown”, lo relaciona con el grupo de actores de su pueblo y con las obras tradicionales que éstos

---

<sup>9</sup> “Fall of the tightrope Walker”. *The Times* (27 de agosto, 2005). Web. 10 diciembre 2011 <<http://www.timesonline.co.uk/article/0,,923-1750217,00.html>>.

representan, así como con lo carnavalesco. Es importante que el narrador, incluso cuando el personaje ha dejado de ser un payaso para convertirse en asesino, le siga llamando así.

Por lo tanto, se puede decir que en ambos casos existe cierta ambigüedad respecto al significado de los nombres y lo que éstos quieren decir del personaje: Shalimar nace en un tipo de Paraíso que se ha convertido en un Infierno; decide ponerse ese nombre por amor, pero lo que origina ese amor es la muerte. Los significados de estos nombres simbolizan la indeterminación que rodea al protagonista y con la que el autor juega a lo largo de la novela.

Sin embargo, Rushdie no sólo utiliza estrategias onomásticas para construir el carácter ambiguo y de irresolución que tiene la identidad de Shalimar, otra de las formas que usa el autor es a través de descripciones figurales. En el segundo capítulo de la novela, titulado “Boonyi”, el narrador hace la primera focalización en Shalimar, a quien describe como un muchacho enamorado. Además, habla de su rol como equilibrista en el grupo de actores de su padre, de la buena relación que estos dos tienen, y que Shalimar tiene a su vez con los habitantes de su pueblo.

Con todo, casi desde el principio, el narrador inserta un sentimiento de incertidumbre a través de las descripciones de Firdaus y de Boonyi, quienes guardan ciertas dudas sobre la naturaleza del carácter de Shalimar a pesar de que no tienen razones para pensar mal de él y de que todo el pueblo lo considere bueno. Los momentos previos al nacimiento de Shalimar, que son también los momentos previos a la guerra que se desató tras la Partición, mientras Pyarelal habla sobre la tolerancia cachemira, Firdaus no sólo tiene la sensación de que algo malo va a ocurrir, sino que relaciona esa impresión con el nacimiento de su hijo:

“Something shitty is beginning, like Nazarébadddor said,” she answered him, patting her distended womb. “That’s for sure, but the person that’s giving me the shivers right now is still inside here.” It was the only time

that Firdaus ever uttered what became the greatest secret of her life, a secret for which she had no rational explanation and to which, accordingly, she had no desire to give voice: that even before his birth her son, whom everyone loved the minute he was born, and whose nature was the sweetest, gentlest and most open of any human being in Pachigam, had started scaring her half to death. (89-90)

El autor contrapone la visión utópica de Pyarelal a la de Firdaus quien, como ya se dijo, representa las creencias que están más relacionadas con la magia y con la naturaleza. Esto es significativo porque si las predicciones de Firdaus han sido legitimadas tanto dentro del mundo narrado como a nivel textual —hay que recordar que sus predicciones terminan por realizarse—, esto significaría que la identidad de Shalimar, “whose nature was the sweetest” (89), tiene un aspecto negativo, reafirmado por la sabiduría popular que representa Firdaus. Stephen Morton explica que “The prophetic and proleptic powers that the narrator attributes to Firdaus serve to place the history of India’s partition and the subsequent conflict in Kashmir within the non-secular, oral historical world-view of the villagers” (348), según lo cual el nacimiento de Shalimar se situaría, en parte, dentro del mundo de las historias tradicionales. Ya que el autor suele utilizar las leyendas y mitologías de la India para la representación y construcción de sus personajes, no es fortuito que busque entretener la trama con estas historias.

Rushdie utiliza una estrategia similar durante las descripciones que narra Boonyi, esenciales en la construcción de la identidad de Shalimar. En este caso, el autor también utiliza narrativas tradicionales para complejizar la identidad del protagonista. Rushdie construye parte de la identidad de Shalimar a través de la intertextualidad con el *Ramayana*. Como ya se ha dicho, Boonyi se reconoce a sí misma en el personaje de Sita. Si Boonyi es Sita entonces, por lógica, Shalimar debería representar a Rama, pues es él a quien ella ama. El que Boonyi se cuestione si esta caracterización es adecuada hace que la identidad del

protagonista se vuelva ambigua a los ojos del lector: “And so who was this boy, the son of the village headman, the new pratfalling crown prince of the performing troupe, the lover she was preparing to meet in the upper sheep meadow above the village at midnight? Was he her epic hero or her demon king, or both?” (61). Sin embargo, más adelante ella misma acalla estos cuestionamientos: “She loved him because he would not —he could not!— hurt any living soul” (62). Dicha indecisión causa que el lector se cuestione no sólo si Shalimar es en realidad bueno o malo, sino las definiciones de lo que es bueno y lo que es malo en general. Asimismo, Rushdie cuestiona los arquetipos que los personajes de la epopeya representan pues, si Shalimar puede ser tanto uno como otro, entonces, ¿dónde radica la diferencia?

El narrador contrasta estas dudas sobre la moral de la identidad del protagonista con los juicios que hace el Shalimar del futuro sobre sí mismo a través de una prolepsis: “‘He [su padre Abdullah] gave me his same, leonine middle name,’ Shalimar the assassin wrote many years later, ‘but I do not deserve to bear it. My life was going to be one thing, but death turned it another. The bright sky vanished for me and a dark passage opened. Now I am made of darkness’” (74). El que este juicio provenga del Shalimar del futuro hace que no se pueda considerar a ambos personajes como el mismo, sobre todo porque el narrador hace la distinción al denominar a uno como “the Clown” y al del futuro como “the assassin”, lo cual le confiere una aparente objetividad al protagonista del futuro. El autor juega con la idea de si el personaje era un asesino desde el principio o si fueron las circunstancias a su alrededor las que cambiaron su vida y, por lo tanto, su identidad.

Respecto a esto es importante destacar lo que indica Maureen Whitebrook sobre los estudios de identidad: “The two dominant conceptions of identity are that it is a product of

ourselves or that it is a product of our social context, or our beings as social selves. These are not mutually exclusive” (6). Rushdie permite que ambas interpretaciones sean posibles pues deja entrever un lado oscuro en la caracterización de Shalimar desde el principio, pero, por otro lado, el autor también crea una serie de circunstancias en una coyuntura específica que causan que el protagonista cambie irreversiblemente, por lo que anteponer una a la otra sería contradecir la idea de identidad que busca construir el autor a través de sus personajes.

Dentro de la trama, el abandono de su esposa Boonyi es un momento decisivo en la vida de Shalimar. El narrador representa este abandono de una forma trágica que se puede ver por distintos medios. Una de las formas en las que representa esta circunstancia es a través de descripciones del lenguaje corporal del protagonista: “Everyone in the acting troupe noticed that his style of performance had changed [...] there was a new ferocity in him that could easily frighten people instead of making them laugh” (389). El cambio es especialmente notorio dado que se trata de un payaso incapaz de realizar su principal función, lo cual señala un rompimiento entre el principio de identidad, es decir, el nombre, y lo que éste implica, así como con las acciones del personaje; ya no existe una concordancia. Neil Murphy señala en su ensayo “The Literalisation of Allegory in Salman Rushdie’s *Shalimar the Clown*”, que esta característica del payaso que ya no causa risa es especialmente simbólica: “Shalimar the clown—on the one hand, emblem of the carnivalesque, on the other, a nonhuman, a ‘noman’—acts as an overt allegorical statement on what happens when the thing of beauty, of artistic integrity, is sullied by encroaching Western (in this instance, US) poison” (354).

La interpretación de Murphy, aunque acertada, tiende a simplificar el personaje de Shalimar: “a good man destroyed by the impact of the US plundering and theft of his Boonyi”. La afirmación anterior niega la posibilidad de que otros factores jugaran un papel en la construcción de la identidad narrativa de Shalimar, como la idea del honor que tienen ciertas comunidades musulmanas, incluida la del personaje. Rushdie nunca antepone una causa a la otra sino que, por diversas mediaciones, inserta la duda respecto a los factores que causaron el cambio en el personaje. Por ejemplo, Firdaus expresa que Shalimar: “‘just wants to kill everyone now’ [...] ‘So either a djinni has taken over him or else it has been hiding inside him all this time, as if he was a bottle waiting for someone to uncork him, and either that’s what Boonyi did when she came back from the American or something happened to him when he was far from home’” (311), con lo cual pone en duda si fue algo externo o interno lo que originó el cambio.

Más adelante, el narrador magnifica las proporciones de la traición de Boonyi al sugerir que sus acciones no sólo causaron que Shalimar se convirtiera en un asesino sino que también destruyeron la dinámica del pueblo:

Abdullah Noman’s memory was a library of tales, fabulous and inexhaustible, and whenever he finished, one [of] the children would scream for more. The women of the village would take turns to tell them family anecdotes. Every family in Pachigam had its store of such narratives, and because all the stories of all the families were told to all the children it was as though everyone belonged to everyone else. That was the magic circle which had been broken forever when Boonyi ran away to Delhi to become the American ambassador’s whore. (295)

Como ya mencioné con anterioridad, parte de la unidad de los habitantes de Pachigam radica en la oralidad, es decir, que ellos comparten sus historias de tal manera que todas pertenecen a todos, creando un imaginario que es sólo del pueblo. Al rechazar Boonyi su rol dentro de la comunidad de Pachigam, ella rompe el ciclo oral y tradicional del pueblo

pues, como el narrador parece querer decir, si la idea de armonía simbolizada a través de las historias compartidas no significa nada para uno de los miembros clave del pueblo;<sup>10</sup> si ella, en lugar de preferir pertenecer a una comunidad lo que busca es destacar, entonces toda la construcción de aparente tolerancia y unidad se derrumba. Por lo anterior, es significativo que cuando Boonyi regresa, su papel radique en narrar las historias de Shalimar.

Sin embargo, dado que la definición de identidad que estoy manejando en este trabajo no sólo está relacionada con las características narrativas sino también con el contexto sociopolítico que rodea al personaje, discutiré este aspecto así como sus repercusiones. Anteriormente, el narrador había descrito la violencia como algo externo a los pobladores de Cachemira y, más adelante, cuando la violencia ocurre dentro del Estado es tan sólo tras la introducción de un agente externo, como la televisión. Sin embargo, la violencia se vuelve algo inherente a los habitantes cachemiros.

Lo anterior se puede ver representado en el “despertar” de Shalimar, cuya violencia interna se ve reforzada por la situación que lo rodea. El conflicto político en el que vive hace que se cuestione por primera vez quién es, lo que hace y lo que debería hacer. Este despertar tiene que ver con la llegada de la televisión, la cual trae el mundo externo a Cachemira. En este sentido, es la perspectiva de afuera lo que hace que Shalimar se cuestione sobre su propia situación y sobre la del lugar en donde vive:

‘I’ve been asleep,’ [...] ‘All I ever learned how to do is walk across a rope and fall over like an idiot and make a few bored people laugh. All that is becoming useless and not just because of the stupid television. I’ve been looking at bad things for so long that I’d stopped seeing them, but

---

<sup>10</sup> Es importante recordar que el matrimonio de Boonyi y Shalimar simbolizó la unidad y tolerancia que reinaban en Pachigam.

I'm not sleeping now and I see how it is: the real bad dream starts when you wake up, the men in tanks who hide their faces so that we don't know their names and the women torturers who are worse than the men and the people made of barbed wire and the people made of electricity whose hands would fry your balls if they grabbed them and the people made of bullets and the people made of lies and they are all here to do something important, namely to fuck us until we're dead. And now that I've woken up there is something important I need to do also [...]' (309)

Shalimar no sólo reniega de lo que hace, sino de quien es. Si antes se había autodefinido a través del papel que tenía en el grupo de teatro al cual pertenecía, ahora reniega de esa identidad y prefiere ser un soldado de la resistencia por la liberación de Cachemira. El autor representa así la forma en la que el orden jerárquico ha ido cambiando debido a la presión que ejercen los medios de comunicación externos al pueblo. A través de Shalimar, el narrador representa cómo un pueblo, especialmente tradicional, deja atrás esas costumbres y cómo esta pérdida de historia y cultura lleva a la violencia.

Las descripciones de las operaciones de los insurgentes cachemiros, a las que se han unido Shalimar y su hermano Anees son descritas de manera detallada por Boonyi, quien se ha convertido en un tipo de profetisa pues entra en trances similares a los de Nazarébadoor, la antigua profetisa del pueblo, además de que está hospedada en la cabaña de esta última en completo aislamiento. Al crear tantos filtros entre las acciones de los insurgentes, y en específico entre las de Shalimar, el autor busca crear un alejamiento, pero también busca darle ese sentido del que habla Morton: “within the non-secular, oral historical world-view of the villagers”. Las narraciones de Boonyi semejan un cuento, sobre todo porque tienen un receptor dentro de la misma obra: su padre Pyarelal. La transformación de Boonyi de receptora de las narraciones de su padre a emisora de dichas historias hace que, de alguna manera, exista un retorno a las viejas formas de oralidad.

Estas narraciones hablan de un grupo de jóvenes que luchan por la liberación del Estado en donde viven, por la ocupación de un grupo militar que los domina y violenta a cada instante. Esta batalla no es muy diferente de la que llevaron a cabo los de la Resistencia durante la Segunda Guerra Mundial, que el narrador había descrito un poco antes cuando cuenta la historia de Max. La constante repetición, en distintos escenarios, de la Historia tiene como objetivo crear paralelismos para criticar la construcción de los procesos históricos, así como sus connotaciones futuras. A este respecto, Rushdie anota que:

In *Shalimar*, the character Max Ophuls is a resistance hero during World War II. The resistance, which we think of as heroic, was what we would now call an insurgency in a time of occupation. Now we live in a time when there are other insurgencies that we don't call heroic—that we call terrorist. I didn't want to make moral judgments. I wanted to say: That happened then, this is happening now, this story includes both those things, just look how they sit together. (2005a)

Como indica la cita anterior, en la novela el autor destaca la importancia de los denominativos, una de las formas en las que lo logra es mediante el narrador, quien se refiere casi siempre al protagonista a través de su sobrenombre además de un epíteto. Por lo cual es importante destacar el papel que tienen las denominaciones en la construcción de la identidad de los personajes, sobre todo en la de Shalimar, pues ¿qué es una denominación sino una designación externa a través de la cual se distingue a una persona? No obstante, el autor hace esta construcción de tal manera que al mismo tiempo exista un cuestionamiento al hecho de que una identidad sea supeditada a una denominación que muchas veces no encaja con el sujeto.

En su ensayo titulado “Terror, Globalization and the Individual in Salman Rushdie’s *Shalimar the Clown*”, Florian Stadler hace un análisis respecto a las denominaciones

paramilitares en la novela. Stadler menciona que, aunque muchos de los personajes luchan por una causa y tengan tácticas y actividades semejantes, la verdadera diferencia radica no en el apelativo sino en las connotaciones que cada uno tiene dentro de la novela. El comparativo en el que se centra el crítico es entre las connotaciones que tienen los denominativos de guerrillero, de insurgente y de terrorista. Stadler indica que, mientras los hombres que luchan en el Frente de Liberación de Cachemira son llamados guerrilleros, los de la Segunda Guerra Mundial son llamados insurgentes y los que pelean por el territorio de Cachemira al lado de los paquistaníes, terroristas:

the boundaries between insurgency, guerrilla warfare and the tactics of the terrorist are increasingly blurred [...] The novel plays with these definitions and further complicates them by looking at the complexities between insurgents and terrorism in the context of Kashmir and the rivalry between India and Pakistan over the territory. (194)

Al crear estas analogías, Rushdie se cuestiona la diferencia de términos para designar a cada personaje ya que sus actividades y su caracterización son muy similares. El autor hace hincapié, sobre todo, en las connotaciones que cada término tiene para los personajes pues, mientras los insurgentes son vistos como héroes, los terroristas, en cambio, son el enemigo. El autor busca anular las conexiones, ya sean negativas o positivas, que se han creado entre estos denominativos no sólo a través de paralelismos, sino también a través de la refutación de la relación implícita entre las denominaciones y sus connotaciones.

En la novela esto se puede ver a través de la caracterización que hace el narrador de Max, pues el primero pone en tela de juicio la veracidad de muchos de sus actos y, así, cuestiona el heroísmo que se le ha adjudicado. Durante la escena en la que Max escapa en la avioneta tras la entrada de los nazis, el narrador señala que: “in later years Maximilian

Ophuls himself seemed prepared to allow the myths to embellish the truth” (200). Más adelante incluso ridiculiza su participación en la guerra al decir que “perhaps the greatest contribution Max Ophuls made to the Resistance was sexual” (204). No obstante, el narrador no sólo cuestiona la supuesta heroicidad de Max, sino que más tarde lo relaciona incluso con actos terroristas.

Después de su muerte, su hija Kashmira va descubriendo aspectos de él que ella desconocía: “he slipped across the world like a shadow, his presence detectable only by its influence on the actions of others [...] Invisible Max, on whose invisible hands there might very well be, there almost certainly was, there had to be, didn’t there, a quantity of the world’s visible and invisible blood” (417). Esta imagen de invisibilidad se repite no sólo una, sino dos veces más en distintas ocasiones. Primero, el narrador la utiliza para describir a los soldados de Elasticnagar sobre los que ya he discutido y, después, para describir las actividades de Shalimar: “He became a person of value and consequence, as assassins are. [...] He had passports in five names and had learned good Arabic, ordinary French and bad English, and had opened routes for himself, routes in the real world, the invisible world” (344). Es evidente, por lo tanto, que Shalimar y Max pertenecen al mismo mundo invisible. Las imágenes de luz y sombra en las que tanto reincide el narrador son también importantes en la caracterización de ambos personajes: Kashmira describe a Max como una sombra y Shalimar se describe a sí mismo como “made of darkness”.

La misma Kashmira hace esta relación entre los dos personajes cuando describe a Shalimar como: “The new driver. India noted in her careful dispassionate way that this was a handsome man, even a beautiful one, fortysomething, as graceful in his movement as the incomparable Max. He walked as if across a tightrope” (12). Esta primera descripción

prácticamente resume todo el personaje de Shalimar, incluyendo su compleja relación con Max. Dentro del marco referencial de India/Kashmira, quien tiene una admiración exagerada por su padre, esta comparación pone a Shalimar en el mismo nivel que Max, por lo menos en ciertos aspectos. Este paralelismo constituye una de las estrategias más recurrentes en la construcción de la identidad de Shalimar. Además, esta descripción es importante porque proviene de India/Kashmira, quien desconoce la historia de Shalimar y, por lo tanto, puede verlo de una manera relativamente objetiva a diferencia de como lo describiría Max.

Max pasa de ser víctima a victimario. Pasa de trabajar para la Resistencia, a ser el jefe del departamento de antiterrorismo de los Estados Unidos, cuyas manos deben estar sucias por la sangre de otros.<sup>11</sup> Shalimar, como Max, sufre la misma transición: “Who is angel and who devil in this novel alternate, identities universally constructed more in the eyes of a hostile country regarding the ‘Other’ than in their persons” (Gordimer 151). Si alguien que es una víctima, como Max y Shalimar lo fueron en algún punto, después se convierte en un victimario, como es el caso de los dos personajes, entonces ¿quién es el bueno y quién el malo? ¿Se puede hacer una categorización tan contundente? Es en este punto en el que el paralelismo de Shalimar con Max se vuelve patente, pues ambos pueden ser tanto Rama, el héroe, como Ravana, su antítesis.<sup>12</sup> Ciertamente ambos han sido víctimas de los actos violentos de otros al mismo tiempo que han ejercido esa misma violencia.

---

<sup>11</sup> Esta imagen de las manos ensangrentadas de Max hace referencia a las manos de Lady Macbeth. Ninguno puede ser llamado asesino, pero tampoco están libres de culpa.

<sup>12</sup> Aunque la tradición identifica a Rama como el héroe, existen trabajos que cuestionan esta identificación del personaje épico debido a su comportamiento hacia Sita, pues la lleva al suicidio al cuestionar su fidelidad no una sino dos veces (Grottanelli; Sattar xxxviii-xl).

No obstante, sólo Shalimar es llamado terrorista —“it was a dangerous time in prison for a Muslim man accused by the state of being a professional terrorist” (470)—, lo cual, como destaca Morton, no sólo difumina las diferencias entre un acto político y otro que se efectúa por venganza, como en el caso del protagonista, sino que además “the discourse of terrorism post-11 September 2001 collapses the obvious differences between Muslims, migrants and terrorists” y, peor aún, “[it] also ignores the historial singularity of the conflict in Kashmir” (252). La designación arbitraria de una persona no sólo difumina su identidad, sino también su historia, y por consiguiente, la historia de su población. El que Shalimar sea considerado un terrorista, de alguna manera borra tanto su pasado como su futuro. El ser designado de una forma que no corresponde a la propia autodefinición crea un conflicto de identidad, el cual es el caso tanto de Shalimar como de Max.<sup>13</sup> El conflicto radica en que la designación externa limita las posibles identidades de una persona. Como expone Zygmunt Bauman:

la identificación es también un poderoso factor de la estratificación: una de sus dimensiones más divisorias y virulentamente diferenciadoras. En un extremo de la jerarquía global emergente están los que pueden componer y descomponer sus identidades más o menos a voluntad, tirando del fondo de ofertas extraordinariamente grande de alcance planetario. El otro extremo está abarrotado por aquellos a los que se les ha vedado el acceso a la elección de identidad, gente a la que no se da ni voz ni voto para decidir sus preferencias y que, al final, cargan con el lastre de identidades que *otros* les imponen y obligan a acatar; identidades de las que se resienten pero de las que no consiguen quitarse encima. Identidades que estereotipan, que humillan, que deshumanizan, que estigmatizan... (85-86)

---

<sup>13</sup> En el caso de Max la definición que se le ha adjudicado es igualmente rígida debido a las memorias que él mismo escribió. La interpretación que el público ficticio le ha dado a su libro ha fijado la identidad de Max: “she [Margaret Rhodes Ophuls] and Ambassador Maximilian Ophuls pretty much lived separate lives. However, a public façade was maintained. Max’s memoir had made their wartime love story public property [...], so how could they not continue to be the thing that had given them their shot at immortality?” (221).

El que Shalimar se vea clasificado como terrorista por ser musulmán causa que su compleja identidad se simplifique de una manera aterradora. Al contar las historias que se han quedado sin narrar, Rushdie busca explicar las causas del asesinato del embajador remontándose a la juventud del protagonista, dándole la misma importancia a ambas historias.

Además, el autor cuestiona la idea de que una persona pueda ser únicamente buena o mala, según lo cual concibe personajes que responden a su entorno, ya sea de forma positiva o negativa, y cuya identidad cambia a cada momento. Como indica Whitebrook: “Identities —especially externally ascribed identities— may be contestable, changing, for instance, in response to exterior political conditions” (38). Shalimar es la prueba de este tipo de concepción ya que no hay duda de que, en gran medida, el autor construye la identidad de Shalimar a partir de descripciones de externos, ya sea por mediación del narrador o de otros personajes. Incluso cuando es el mismo Shalimar quien hace un juicio sobre sí mismo, éste sólo lo hace a través de una prolepsis.

No es sino hasta el momento en el que otros personajes y/o instituciones empiezan a clasificar a Shalimar únicamente como asesino que éste sufre de una pérdida de identidad, pues aunque el narrador lo identifica como asesino, los asesinatos más relevantes están rodeados de indeterminación y poca precisión. El asesinato de Boonyi está descrito de la misma forma que las narraciones proféticas y con connotaciones legendarias que antes narrara Boonyi, es decir, da la impresión de irrealidad hasta el punto de que el lector no está seguro de que la haya matado, sino hasta que otros personajes lo confirman mucho después en la historia. Lo anterior hace que el lector no alcance a comprender por completo lo violento y peligroso que es Shalimar en realidad. Una de las razones de esta actitud es que

el autor siempre procura congraciarse al protagonista con el lector, ya que, como el mismo Rushdie dice:

The character of Shalimar, for example, is a vicious murderer. You're terrified of him, but at certain points—like the scene where he flies off the wall in San Quentin—you're rooting for him. I wanted that to happen, I wanted people to see as he sees, to feel as he feels, rather than to assume they know what kind of man he is. (2005a)

El autor logra esto al mostrar cómo fue que Shalimar se convirtió en asesino y cómo pasa de tener una identidad narrativa compleja a perderla casi por completo. Esta pérdida de identidad es debida a las constantes movilizaciones de éste, creando un sentimiento de desplazamiento, el cual se hace definitivo durante su estancia en la cárcel donde su alienación llega al punto de que empieza a perder la facultad de poder recordar su hogar: “he realized he couldn't see Pachigam clearly anymore, his memories of the valley of Kashmir had grown imprecise, broken beneath the weight of life in the A/C. He could no longer see his family's faces” (487). En un lugar que carece de personalidad y sin tener él mismo ningún objetivo, Shalimar parece perderse entre las paredes de la cárcel. Incluso su físico parece reflejar el de la prisión: “His features had acquired something of the grey, pasty color and texture of the prison life” (Rushdie, 2006: 482). Una vez más, el narrador se vale del lenguaje corporal para representar el cambio en la identidad de Shalimar, que ya no tiene connotaciones violentas sino que simboliza una pérdida de identidad.

Asimismo, el constante cambio de idiomas lo convierte en un ser sin raíces, lo cual causa también un efecto de dislocación.<sup>14</sup> El narrador representa este efecto a través del

---

<sup>14</sup> El *Post-Colonial Studies. The Key Concepts* define el concepto como: “The phenomenon may be a result of transportation from one country to another by slavery or imprisonment, by invasion and settlement, a consequence of willing or unwilling movement from a known to an unknown location. [...] it affects all those who, as a result of colonialism, have been placed in a location that, because of colonial hegemonic practices, needs, in a sense, to be ‘reinvented’ in language, in narrative and in myth” (Ashcroft 65).

papel del lenguaje en la novela. Shalimar está perdido entre “the alien cadences of American speech” y el poco uso de su lengua hace que, a su vez, pierda parte de su historia así como el recuerdo del lugar de donde proviene. Amin Maalouf habla de la relación entre lengua e identidad y declara que:

la lengua tiene la maravillosa particularidad de que es a un tiempo factor de identidad e instrumento de comunicación. Por eso, y contrariamente al deseo que formulaban en el caso de la religión, extraer lo lingüístico del ámbito de la identidad no me parece ni factible ni conveniente. Es vocación de la lengua seguir siendo el eje de la identidad cultural, y la diversidad lingüística el eje de toda diversidad. (142)

De esta manera, se puede decir que parte de la pérdida de identidad de Shalimar proviene de los años que pasa fuera de su país hablando idiomas extranjeros entre culturas ajenas a la suya. Esto se ve representado a través de Boonyi, quien se ha vuelto su narradora, por lo cual el que ella lo desconozca es la prueba de que el protagonista ha cambiado irremediamente:

there were strange words in his messages, the names of places of whose existence she was only dimly aware: Tajikistan, Algeria, Egypt, Palestine. When she heard these names she knew only that the old Shalimar was dead. In his place, bearing his name, was this new creature, bathed in strangeness, and all that was left of Shalimar the clown was a murderous desire. (342)

Narrativamente, hay un deslinde entre sujeto narrado y narrador, es decir el narrador desconoce a los agentes de su historia, pero existe también un deslinde entre la cultura de Cachemira y Shalimar. No obstante, lo más significativo de este pasaje es la disociación entre sujeto y nombre: “she knew only that the old Shalimar was dead. In his place, bearing his name, was this new creature”. El nombre de Shalimar ha dejado de representarlo por completo y, como dice el personaje de Boonyi, lo único que quedaba de él era su deseo de venganza.

Rushdie retrata la pérdida de identidad de una forma narrativa, como se puede ver en la importancia que le da el autor a nombres y denominativos, así como a los cambios que éstos sufren en el transcurso de la novela, pues éstos cuentan una historia en sí mismos. Además, está el papel que juega la intertextualidad en la novela. El autor sitúa la historia de Shalimar no sólo dentro de un contexto sociopolítico que cambia y se vuelve más violento a cada instante, sino que también, al relacionarlo con los personajes del *Ramayana*, lo inserta dentro de una tradición cultural que, a su vez, está cambiando para encajar con los nuevos modelos sociales y políticos. Así, resulta contundente el hecho de que Shalimar pueda ser identificado como Rama, “yo”, y como Ravana, el “otro”.

No obstante, es justo el aspecto artificial del “otro” como enemigo lo que Rushdie busca evidenciar en su novela a través de los paralelismos. Si Max y Shalimar —así como las guerras que los rodearon— son similares, entonces la distinción entre el “yo” y el “otro” se borra. Finalmente, como repite el autor, “Everyone’s story was a part of everyone else’s” (336). A través de una narrativa paralela que comparte imágenes y simbolismos, sobre todo en las narrativas de la identidad de los personajes, es que el autor logra subvertir las concepciones de identidad actuales.

Asimismo, la identidad del protagonista se conforma, casi siempre, por narraciones de externos, ya sean autoriales o figurales. Sin embargo, el carácter ambiguo de estas narraciones deja en entredicho dos aspectos: que los factores externos sean los únicos partícipes en la construcción de una identidad y que éstos sean determinantes. Para finalizar, es importante anotar que Rushdie nunca determina si son las causas externas o las internas las que provocan que Shalimar se convierta en asesino, aunque quizás no importa. Como

dice Maalouf: “Hay un Mr. Hyde en cada uno de nosotros; lo importante es impedir que se den las condiciones que ese monstruo necesita para salir a la superficie” (36).

## Conclusiones

La identidad es un tema que puede ser estudiado desde muchos ángulos, por lo cual, cualquier conclusión a la que se pueda llegar será inevitablemente temporal y es probable que ésta entre en contradicción con otras conclusiones, lo cual no cancela la validez ni de una ni de otra. Asimismo, es importante tener en cuenta que se trata de un tema que cambia a cada instante, lo cual lo hace un tanto difícil de aprehender. La perspectiva que he manejado a lo largo de mi trabajo ha estado relacionada de manera íntima con la literatura y, sobre todo, con el arte de narrar y todo lo que esto conlleva.

La identidad es, primero que nada, un constructo, algo artificial. Debido a esto es posible entrever la relación entre narración e identidad ya que los dos son constructos. Lo importante en ambos casos es analizar qué es lo que representan y cómo han sido contruidos. Los nombres son la principal característica distintiva debido a su carácter polisémico, de ahí la diversidad y riqueza de su identidad. Asimismo, un nombre puede ser producto de una determinación tanto interna como externa; puede ser la representación de un crecimiento interno, una elección, etcétera, o puede ser la representación de una designación arbitraria, ya sea que ésta provenga de otros personajes, de la comunidad que rodea al protagonista, entre otros. Como he comprobado a lo largo de mi trabajo, tanto la narrativa como la identidad le dan una especial importancia a los nombres, así como a la forma en la que éstos pueden modificar a los personajes para bien o para mal.

La identidad de los personajes de Salman Rushdie presenta ciertas características que se puede identificar con la del propio autor, como su multiculturalidad, la cual no sólo

es representada en sus obras a través del uso de lenguas diferentes, sino también por medio de su conocimiento de diversas culturas. Igualmente, la educación desempeña un papel importante en la formación de dicha identidad multicultural, misma que Rushdie ha destacado en varias ocasiones.

En *Shalimar the Clown* es importante notar que el autor busca crear un contexto en el cual sus actores puedan desarrollar una identidad multicultural sin sufrir de la intolerancia representada principalmente por militares y fanáticos religiosos. Rushdie logra esto en escasos momentos y tan sólo mediante la construcción de un ambiente irreal. El autor logra lo anterior mediante la desestabilización del tiempo y el espacio dentro de la novela, con lo cual busca crear una narrativa que elimine las diferencias espaciotemporales entre sus personajes.

Asimismo, el autor busca señalar que existen factores que juegan un papel, mayor o menor, en la construcción de la identidad. En su novela, esto se ve representado por medio de la diferenciación entre la percepción del protagonista que tienen el narrador y otros personajes, así como la percepción que él tiene de sí mismo. Rushdie construye la identidad de un personaje a través de diversas estrategias narrativas —a través de su relación con otros personajes de la mitología de la India, de las descripciones de su educación formal y social y de su paralelismo con Max, por nombrar algunas—, pero al mismo tiempo construye la fragmentación de esta misma identidad por la cantidad de factores externos que buscan fijar una sola identidad, determinarla y reducirla. Estos factores son representados en varias ocasiones por personajes relacionados con la milicia y con la religión. Ambos tienen en común la violencia que ejercen para mantener su poder sobre los demás. Rushdie critica el papel que estos agentes han tenido en la construcción de las

identidades de los habitantes de la India, específicamente de los pobladores de Cachemira, un Estado otrora abierto y tolerante. Mediante sus obras, Rushdie busca una nueva forma de comprender la identidad.

## Lista de referencias

- Al-Azm, Sadik J. "The Importance of Being Earnest about Salman Rushdie". *Die Welt des Islams, New Series* 31.1 (1991): 1-49. *JSTOR*. 1 agosto 2010 <<http://www.jstor.org/stable/1570646>>.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. 2.<sup>a</sup> ed. Londres / Nueva York: Routledge, 2007.
- Bauman, Zygmunt. *Identidad*. Trad. Daniel Sarasola. Buenos Aires: Losada, 2010.
- Carballido Coria, Laura. *La partición: narrativas históricas y literarias*. México: Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México, 2005.
- Choudhuri, Sucheta M. "'Death was not the End': Resentment, History and Narrative Structure in Salman Rushdie's *Shalimar the Clown*". 4 sept. 2011. <[http://www.otherness.dk/fileadmin/www.othernessandthearts.org/Publications/Journal\\_Otherness/Otherness\\_\\_Essays\\_and\\_Studies\\_2.1/5.Sucheta\\_Choudhuri.pdf](http://www.otherness.dk/fileadmin/www.othernessandthearts.org/Publications/Journal_Otherness/Otherness__Essays_and_Studies_2.1/5.Sucheta_Choudhuri.pdf)>.
- Gordimer, Nadine. "Rushdie Revisited". *Index on Censorship* 37.4 (nov., 2008): 148-153.
- Grotanelli, Cristiano. "The King's Grace and the Helpless Woman: A Comparative Study of the Stories of Ruth, Charila, Sītā". *History of Religions* 22.1 (agosto, 1982): 1-24. *JSTOR*. 16 Nov. 2011.
- Gurnah, Abdulrazak (ed). *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Král, Françoise. *Critical Identities in Contemporary Anglophone Diasporic Literature*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2009.
- Maalouf, Amin. *Identidades asesinas*. Trad. Fernando Villaverde. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Morton, Stephen. "'There were collisions and explosions. The world was no longer calm.' Terror and Precarious Life in Salman Rushdie's *Shalimar the Clown*". *Textual Practice* 22.2 (2008): 337-355. *JSTOR*. 2 feb. 2012.
- Murphy, Neil. "The Literalisation of Allegory in Salman Rushdie's *Shalimar the Clown*". En *British Asian Fiction: Framing the Contemporary*. Eds. Neil Murphy y Wai-chew Sim. Amherst: Cambria Press, 2008. 351-363.

- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 2010.
- Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. Londres: Vintage Books, 2008.
- . “Salman Rushdie. The Art of Fiction No. 186”. Entrevista con Jack Livings. *The Paris Review* 174 (2005a).
- . *Shalimar the Clown*. Nueva York: Random House, 2006.
- . “The Incredible Lightness of Salman”. Entrevista con Ginny Dougary. *The Times* 20 Aug. 2005b: 1–5. 21 mar. 2012. <<http://www.ginnydougary.co.uk/2005/08/20/the-incredible-lightness-of-salman/>>.
- . “Where Is the Honour in This Vile Code That Condemns Women to Die in Shame?” *The Times* (18 jul., 2005c).
- Sangari, Kumkum. “The Politics of the Possible”. *Cultural Critique* 7 (otoño, 1987): 157-186. *JSTOR*. 1 nov. 2011.
- Sattar, Arshia. Introducción. *Rāmāyaṇa*. Vālmīki. Nueva Delhi: Penguin Books, 2000. xvii-lviii.
- Stadtler, Florence. “Terror, Globalization and the Individual in Salman Rushdie’s *Shalimar the Clown*”. *Journal of Postcolonial Writing* 45.2 (jun. 2009): 191-199.
- Torres Mojica, Tarik. *Cultura e identidad. Una aproximación a través de la novela Oriente, Occidente de Salman Rushdie*. Puebla: Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Whitebrook, Maureen. *Identity, Narrative and Politics*. Londres: Routledge, 2001.