

Lugares de la memoria en dos novelas contemporáneas: *Del amor y otros demonios* y *El último suspiro del moro*.



Sarah de Mojica*

"... la guagua aérea es una nación flotante entre dos puertos de contrabandear esperanzas."

Luis Rafael Sánchez, *La guagua aérea*.

"... el doctor Jorge Babington, me tenía atragantada, comprende, me contaba cuentos de los ingleses en América del Sur, todos, unas buenas piezas, decía con desdén, espías, bandidos, saqueadores. ¿Tan exóticos son en su fría Inglaterra? le preguntaba y luego contestaba su propia pregunta: No lo creo, señora. Apretujados en ese ataúd de isla, tienen que buscar más anchos horizontes para expresar su personalidad secreta".

Salman Rushdie, *Los versos satánicos*.

El propósito de la comparación de dos novelas de mundos tan diferentes como el Caribe y el puerto de Cochín en el Sur de la India es rastrear los escenarios de la memoria y la relación que a través de la fabulación de su historia personal establecen García Márquez y Rushdie con la historia colonial y la globalización actual de su

región. Y más específicamente, responder a la pregunta: ¿Cómo son legitimados los valores particulares del sujeto híbrido en la cultura de las regiones periféricas? Allí, la velocidad de la globalización contrasta con la visión ensimismada y lenta de los particularismos nacionales hechizados frente al espejo de su problemática.

En su libro *Las convenciones contra la cultura*, el historiador colombiano Germán Colmenares, consideró que la historiografía colombiana que se ocupó de la nación independiente evadió siempre tratar el pasado colonial. Tal internacionalización de la

* Pontificia Universidad Javeriana
Docente Departamento de Literatura.



percepción del historiador como sujeto subalterno se explica en los textos, a su modo de ver por “el miedo de un mestizaje oscuro al que podía atribuirse una herencia extraña e imprevisible de violencia ancestral.”¹ Me parece interesante esta afirmación porque indica que la memoria rota, para retomar el concepto de Arcadio Díaz Quiñones², no es solamente una condición impuesta sino también una actitud defensiva asumida e internalizada en el imaginario colectivo. Esta nueva historia comparada de Colmenares busca hacer explícito lo callado o reprimido por el discurso de la formación de la nación. Es algo que hay que tomar en cuenta hoy en un escenario global donde la afirmación de fundamentalismos étnicos, políticos, religiosos y del mercado, continúa enfrentada a las mezclas, perpetuando desigualdades irresueltas. Al examinar los escenarios “arqueológicos” de la memoria colonial en estas obras, propongo trabajar una comparación en contrapunto de las novelas de Rushdie y de García Márquez siguiendo la sugerencia metodológica de Edward Said en su libro *Culture and Imperialism* (1993). Contemplo la posibilidad de que la comparación sea un instrumento adecuado para identificar la emergencia de sujetos híbridos entre los fuegos cruzados de los fundamentalismos religioso-políticos de Oriente y Occidente. Edward Said llama a estas respuestas de resistencia frente a la ideología “orientalista” de Occidente, un “viaje hacia adentro” que abre espacios para una emergente sociedad civil en las culturas descolonizadas.³

¹Colmenares, Germán. *Las convenciones contra la cultura..* Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1989.p.95

²Díaz Quiñones, Arcadio *La memoria rota*, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1993

³Said, Edward. *Culture and Imperialism*, Chapter III, IV *The voyage in and the Emergence of Opposition*, New York, Vintage Books, 1994(1993 la de.), pp. 239-261

Para un escritor como Rushdie, la narración de simulacros de su propia historia, comunica el sentido de la urgencia de este trabajo cultural: “había que sentir que la historia va muy rápido, que las cosas evolucionan a un ritmo desenfrenado y que quizá no conseguimos controlarlas. Quizá no tenemos tanto tiempo como pensamos y la vida se está yendo a cien por hora”, ha dicho en una entrevista reciente.⁴ El escritor mexicano Carlos Fuentes, por su parte, admira el gesto poético de Rushdie quien en su novela *El último suspiro del moro* (1995) conecta su historia con nuestro hemisferio, y “configura un círculo vital de migraciones, mestizajes, palimpsestos verbales, raciales y eróticos, en el que los afroiberoamericanos, de asombro en asombro, nos reconocemos”.⁵ El palimpsesto aparece como una forma para representar la conciencia del doblez temporal y de las inestabilidades de las culturas híbridas.⁶ Cuando Carlos Rincón señala que la novela *Del amor y otros demonios* (1994) es una reescritura de *La letra escarlata* (1850) de Hawthorne, está proponiendo la lectura de un palimpsesto compuesto por estas

⁴Vargas Llosa y Eco, en *París, El Tiempo*, Gente, Lunes 19 de febrero de 1996, p.2A.

⁵Carlos Fuentes, *Las tres caras de Salman Rushdie*, *El Tiempo*, Domingo 28 de enero de 1996, p.2B.

⁶La observación acerca del palimpsesto como indicio de doblez y de inestabilidad se relaciona con el término “metaficción historiográfica”, acuñado por Linda Hutcheon. Esta autora identifica la ficción postmoderna con aquellas novelas híbridas que confrontan paradójicamente (fuera de una lógica binaria) el discurso del arte con el discurso de la historia. Cfr. Linda Hutcheon. *Beginning to theorize Postmodernism*, en *A Postmodern reader*. Joseph Natoli and Linda Hutcheon, eds. Albany, State University of New York Press, 1993, pp.261-262. En otra discusión, Christine Brooke-Rose ha usado el término *Palimpsest history* para describir las novelas de Salman Rushdie, Umberto Eco y Carlos Fuentes y su relación con el realismo mágico. En este trabajo prefiero la definición de Hutcheon. Christine Brooke-Rose. *Palimpsest History*, in Umberto Eco, Richard Rorty y otros... *Interpretation and overinterpretation*. Newcastle upon Tyne, Cambridge University Press, 1992. p.127

dos novelas. Volver a contar una historia desde la perspectiva del lector subalterno es entonces, "una estrategia enriquecedora dentro de la constitución del sujeto".⁷

Me pareció bastante sugestiva esta propuesta, por lo que volví a leer *La letra escarlata* como subtexto de la novela *Del amor y otros demonios*. Al comienzo de la lectura encontré muchos indicios de una imitación. Por ejemplo, también Hawthorne visita el pasado a raíz de la exhumación de unos restos, en esta ocasión pertenecen al oficial aduanero del Rey, el señor Jonathan Pue, cuya peluca majestuosa, intacta después de doscientos años, asombró al escritor tanto como la rojiza cabellera de veinte metros y once centímetros de Sierva María asombró a García Márquez. En la Introducción a *La letra escarlata*, en un texto que defendió como parte integral de la obra, Hawthorne hace explícito su propósito de legitimar su vocación de escritor en una sociedad puritana que prohibía las diversiones, el teatro y sobretodo la lectura de novelas. Hawthorne le da al género "romance" (que no significa lo mismo en la tradición española), un sentido moral de mayor latitud que lo distingue de las novelas sentimentales escritas por mujeres.⁸ De este modo, la motivación de la escritura está inextricablemente unida a los proyectos sociales y a una reflexión sobre el tiempo y los valores heredados de la cultura puritana. Pero quizá lo más importante es que se da algunas licencias poéticas en la reconstrucción de la historia de sus antepasados entre los cuales se encontraba el Juez Hawthorne quien

fue, según sus propias palabras, un "amargado inquisidor" en el episodio bochornoso de la cacería de brujas en Salem. Hawthorne parece querer reparar (sublimar?) una falta ancestral con su fábula. Explícitamente se refiere a romper el hechizo de la tradición para liberar a sus sucesores del peso de la pertenencia a un pueblo en decadencia, encerrado en rencores milenarios. El lugar de fundación de su novela es el olvido de un pasado agotado, recubierto por un ethos que reposiciona los límites de su tolerancia social.

Del amor y otros demonios es una novela corta cuya acción se desarrolla en la ciudad de Cartagena. Si bien Cartagena puede identificarse en otras novelas de García Márquez como *El amor en los tiempos del cólera*, algunas escenas de *El otoño del patriarca* y el cuento *El rastro de tu sangre en la nieve*, es la primera vez que se interesa por la Cartagena del Siglo XVIII como territorio cultural colonial.⁹ Las preocupaciones históricas de García Márquez han girado principalmente en torno a las guerras civiles del Siglo pasado, como un eje histórico con el que tiene una relación afectiva y que representa la violencia y los conflictos de la nación a lo largo del Siglo XX. La visión de Macondo en *Cien años de soledad* (1967) se ha extendido como metáfora de la cultura latinoamericana y hoy día la lectura ahistórica de su realismo mágico provoca protestas como las de García Canclini:

"Me pregunto si en el desplazamiento de las monoidentidades nacionales a la multiculturalidad global, el fundamentalismo no intenta sobrevivir como latinoamericanismo... Pero

⁷Carlos Rincón. "El territorio y el mapa: ¿para qué metaficción?" en *La no simultaneidad de lo simultáneo*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1995, p.159. Sobre la reescritura de *La letra escarlata*, Ponencia, Seminario de Estudios del Caribe, Universidad de Cartagena, Agosto, 1995.

⁸Cfr. Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National romances of Latin America*. Berkeley, los Angeles, London, University of California Press, 1991. pp.24-26: p.332
footnote 75

⁹García Usta, Jorge. *Cómo aprendió a escribir García Márquez* Medellín, De. Lealón, 1995, p.13. Sobre las lecturas de García Márquez: "El grupo leía de todo, pero especialmente poesía del Siglo de Oro. Gustavo Ibarra recuerda entre los libros de aquella época a *La señora Dalloway* de Virginia Woolf, ... *La casa de los siete tejados* y *La letra escarlata* de Hawthorne..." p.35





*me parece que la operación que ha logrado más verosimilitud es el fundamentalismo macondista: congela lo latinoamericano como santuario de la naturaleza premoderna y sublima este continente como el lugar en el que la violencia social es hechizada por los afectos.*¹⁰

La historia moderna irrumpe en Macondo violentamente con el ferrocarril y la matanza de las bananeras, sin embargo, la visión que recuerdan la mayoría de los lectores es la de un tiempo mítico que se repite eternamente "in illo tempore", ya que su lectura está dominada por el paradigma nacionalista.

Si hasta aquí aparecen en esta lectura dos nacionalismos enfrentados, ¿en qué lugares textuales se daría la "crisis de la representación", la conciencia de una ruptura que desestabiliza los significados del conocimiento establecido? Me parece significativo que las novelas de García Márquez y de Rushdie se escenifiquen en torno al

teatro mercantil de los puertos. Desde este escenario, pienso que se impone una lectura de los márgenes de la historia relatada y de aquellos acontecimientos que aparecen como indicios de los significados que se excluyen. Estos escenarios son: el puerto de Salem, que en su momento era de los pocos que, según Hawthorne, conocía la ruta a la India cuando todavía era una región "nueva"; el puerto de Cartagena que durante la colonia, importa de contrabando los productos de los puritanos del Norte; y los puertos de Cochin y Bombay en el "subcondimento" de la India, como lo llama Rushdie. Son mercados que conforman redes mundiales de comercio de especies y fetiches, de productos legales e ilegales, entre los que se cuelan la literatura, las historias y otras representaciones artísticas y culturales. Las cartografías de los sujetos híbridos se configuran en estas zonas portuarias de tráfico de mercancías y de cuerpos en las que se procesan los símbolos de complejas exclusiones y asimetrías. Comencemos por echar un vistazo al puerto de Salem descrito por Hawthorne:

El retrato de la vida humana en el mercado, que de ordinario estaba teñido del gris triste, el colorido marrón y negro de los inmigrantes ingleses, revivía con una diversidad de colores.[durante los días de feria] Un grupo de indígenas— con sus salvajes mantos de pieles curiosamente bordadas, correas de wampun rojas y amarillo ocre, con sus plumas, armados de arco y flecha y lanzas de punta de piedras— permanecían al margen, con semblantes de una gravedad inflexible, mucho más adustos que los puritanos... El salvajismo de estos bárbaros pintados no era el más salvaje de esta escena... Esta distinción podía ser reclamada con más justeza por algunos marineros— parte de la tripulación del barco del "Spanish man"... Eran "desesperados" de mirada tosca, con caras ennegrecidas por el

sol, inmensas barbas; sus pantalones de botas anchas se amarraban en la cintura con anchos cinchos a menudo abotonados con una hebilla tosca de oro, y sostenían siempre un cuchillo largo y algunos, una espada. Debajo de sus sombreros de ala ancha de palma brillaban unos ojos que aún en el clima festivo y bonachón del momento...tenían un aire de ferocidad animal. —(p.151)

Situado en una geografía entre los bosques y el mar, desde el puerto de Salem los adustos puritanos aplican la tolerancia al contrabando, mientras estratégicamente satanizan al "hombre negro" (Black Man) situándolo en una tierra de nadie más allá de su frontera. La Letra escarlata de Hester es la marca que castiga la transgresión de este espacio y de la ley moral. "Se había extraviado sin ley ni guía en una selva moral; tan vasta, tan intrincada y oscura como el bosque indomado... Su intelecto y su corazón tenían por habitación los lugares desérticos en los que se paseaba tan libremente como el Indio Salvaje en sus bosques." (p.130) Una clara concepción del destino manifiesto determina el castigo de la marginación para el desvío y la confraternidad. Para las brujas (historia que no cuenta Hawthorne) el castigo era la horca.

Del amor y otros demonios, Cartagena, "Cárcel de amor".

"...casi medio siglo después siento el estupor que me causó aquel testimonio terrible del paso arrasador de los años."

La inhumación de los restos de Sierva María de Todos los Angeles, enterrados en el Convento de Santa Clara, suscitan en García Márquez dos historias. La primera hace parte de su inicio en el periodismo y la escribió hace cincuenta años a manera de crónica de las creencias de la región de la Sierpe al sureste del departamento de Bolívar. Allí descubre que se venera todavía aquella marquesita que poseía el

¹⁰García Canclini, Nestor. *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización.* México, De. Grijalbo, 1995, p.94

secreto de la vida eterna y que después de vivir doscientos años legó sus poderes secretos, todos menos el de la eternidad, a sus servidores preferidos. Según la leyenda, los tesoros que dejó la marquesita cuya muerte fue anunciada por signos celestiales, yacen en el fondo de la ciénaga de la Sierpe. Nadie ha podido encontrarlos. Lo que sí ha quedado en la memoria colectiva, según el cronista, es la práctica noble de los poderes de curación y secretos de siembra, junto con una filosofía popular que aconseja "ser suave, tener buenas amistades y no hacer mal a ninguno".¹¹

Cincuenta años después, el episodio de Santa Clara genera una novela que se enmarca en la historia colonial de Cartagena y parece extenderse metafóricamente hasta la situación neocolonial del Caribe. Desde esta nueva perspectiva "el país de la Costa", como lo llamó García Márquez, está recreado en un marco histórico y crítico. Las tierras del Marqués son las mismas de la Guaripa y de la Sierpe pero la bondad de la región afronta ahora los avatares de la rutina y los efectos de una sociedad colonizada se traducen en una legalidad inestable de límites borrosos. La ciudad se convierte en el otro lado de la frontera que habían trazado los puritanos: caótica y en ruinas.

La casa había sido el orgullo de la ciudad hasta principios de siglo. Ahora estaba arruinada y lóbrega, y parecía en estado de mudanza por los grandes espacios vacíos y las muchas cosas fuera del lugar... Todo estaba saturado por el relente opresivo de la desidia y las tinieblas. Lo único que quedaba de las ínfulas señoriales del primer marqués eran los cinco mastines de presa que guardaba en las noches.

El fragoso patio de los esclavos, donde se celebraban los cumpleaños de Sierva María, había sido otra ciudad dentro de la ciudad en los tiempos del primer

marqués. Siguió siendo así con el heredero mientras duró el tráfico torcido de esclavos y de barina que Bernarda manejaba con la mano izquierda desde el trapiche de Mabates. Ahora todo el esplendor pertenecía al pasado. Bernarda estaba extinguida por su vicio insaciable, y el patio reducido a dos barracas de madera con techos de palma amarga, donde acabaron de consumirse los últimos saldos de la grandeza. (p.17-18)

El bullicio del desembarco de un cargamento de esclavos de Guinea nos introduce en el puerto desde la primera escena. Allí un perro con rabia muerde a Sierva María, una hermosa cautiva abisinia es rematada por su precio en oro y los cadáveres de los esclavos apestados amanecen en la playa desfigurados por la hinchazón. Múltiples destinos que configuran el escenario de una premonición trágica. El despotismo ilustrado de los Borbones está en el trasfondo histórico del contrabando al que tienen que recurrir los americanos. La creciente dependencia y la formación de una cultura de infracción de la ley se representa por los vicios de Bernarda que encuentra en el puerto el "canabis de la India, la trementina de Chipre, el peyote del Real Catorce, y ... el opio de la Nao de China" (p.64). Esta es la geografía moral de una sociedad escindida, que pretende establecer jerarquías y exclusiones. García Márquez retoma el género del romance con esta alegoría de Sierva María, una marquesita que en medio de fuerzas contrarias, se solidariza con los marginados, es consagrada a los santos de la religión de los esclavos, se resiste a su "blanqueamiento", es torturada y exorcisada por los inquisidores, y finalmente muere de amor. Arcadio Díaz Quíñonez, refiriéndose al libro *Esclavos prófugos y cimarrones*, nos descubre los testimonios de muchos esclavos capturados tras su fuga, y su negación a responder en castellano como forma de



resistencia.¹² El silencio de Sierva María fue una de las estrategias de los esclavos para no dejar entrar a los amos en el círculo de su comunidad. La invisibilidad era también una táctica de defensa de los subalternos. Hay que recordar que entre las muchas connotaciones que tiene el nombre de Sierva María una de ellas es su reificación como pieza de caza: "cierva". Es imposible, al mismo tiempo, desprendernos de una lectura que ve en este personaje de fábula el emblema de la cultura híbrida y liberadora del Caribe. Las extensiones de su significación poética son múltiples, ya que Sierva María es también una canción popular dedicada a una muchacha de la región.¹³ La creatividad cultural del Caribe está presidida por Döminga de Adviento quien hace una religión y, contrario a los cimarrones que se iban a establecer como reyes en los palenques, decide quedarse, poner

¹²Op. Cit., pp.158-159

¹³Mestra Osorio, Arminio. *Inspiración vallenata para García Márquez. Ritmo trasnochador y vagabundo*, en *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, 11 de febrero de 1996, pp.2-3 (merengue) Ya te vas Sierva María/ Te vas pa' tierra lejana/ Te vas morenita mía/ Sin saber como me dejas. (paseo) De Puerto Antioquia pa' arriba hasta Yarumal/ cuando salió Germán Serna en corredería/ apenas que recordaba a Sierva María/ me daban aquellas ganas de regresar.

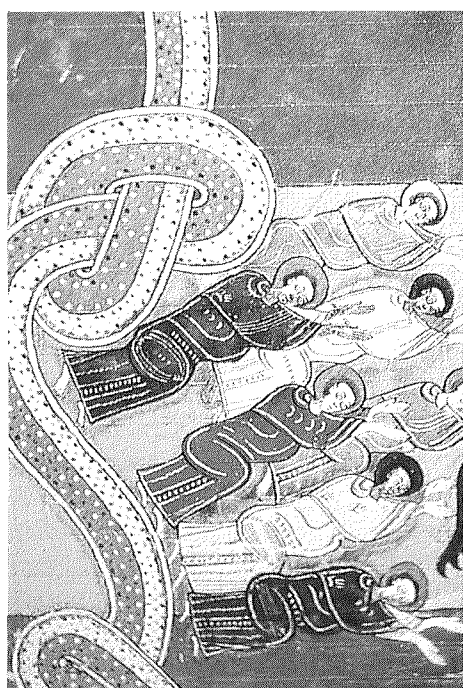
¹¹García Márquez, Gabriel. Un país en la Costa Atlántica, Crónicas. *El Espectador*, Domicales 7,21,28 de marzo y 4 de abril de 1954.

orden en la casa y resistir a sus amos. Su nombre anuncia al Bautista, su otro Cristo. La invisibilidad y el silencio que resuelve la lectura alegórica aboga por la poesía y la transparencia de la autenticidad. La última palabra la tiene siempre Abrenuncio quien "no admitió que la mentira fuera una condición de las artes. Cuanto más transparente es la escritura más se ve la poesía" (p.45)

Dominga de Adviento la amamantó, la bautizó en Cristo y la consagró a Olokun, una deidad yoruba de sexo incierto, cuyo rostro se presume tan temible que sólo se deja ver en sueños, y siempre con una máscara. Traspuesta en el patio de los esclavos, Sierva María aprendió a bailar desde antes de hablar, aprendió tres lenguas africanas al mismo tiempo, a beber sangre de gallo en ayunas y a deslizarse por entre los cristianos sin ser vista ni sentida, como un ser inmaterial. (p.60)

El subcondimento de la India

"But the fact is that I am a boy who spent his life in gigantic rotting cities. They define me. I know very well that London and Bombay have much more



in common with each other than either have with the hinterlands behind them. If I came from Bombay to London I would recognize the city. A Landowner who goes to Bombay would recognize the city. If you are a city creature, you understand cities. You understand their artificiality, their transience, their internal contradictoriness. It's out of that, that I've tried to build my writing, out of that experience of space and time that we have in the modern city".

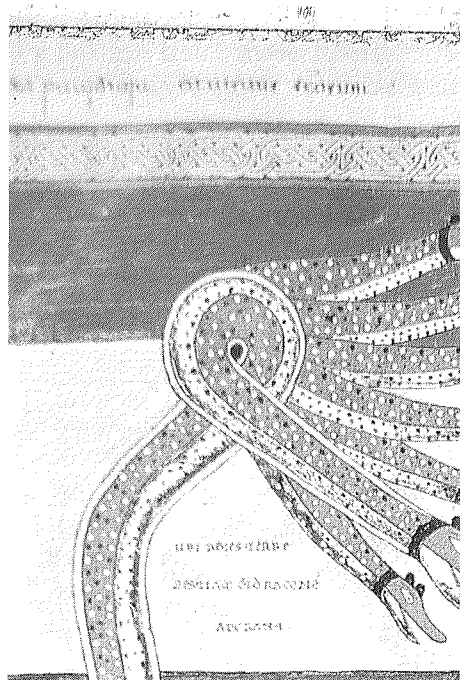
(Rushdie, Entrevistado por: James Fenton, "Keeping up with Salman Rushdie" The New York Review of Books, March 28, 1991, p.32.

Un wallah de Bombay sabe sortear las ruinas de una gran ciudad. Un Bombay wallah se las sabe todas y es capaz de sobrevivir a los embates maternos del discurso nacionalista de la madre patria. "Mi historia es la de la caída en desgracia de un mestizo de alta cuna" (p.13), dice Moraes Zogoiby el narrador de las infinitas historias que vamos a escuchar. Es una voz irónica y carnavalizadora que recorre los lugares comunes de la historia del imperialismo inglés de la India.

Compulsivamente y sin parar, un moro que representa simbólicamente las tercerías, cuenta todas sus historias posibles desde una torre en Granada.

Yo, sin embargo, no fui educado como católico ni como judío. Era ambas cosas y ninguna; un judeotólico anónimo, un a-ca-jú, un popurri, un cachorro mestizo. Estaba- ¿cómo se dice ahora? - atomizado. Sí señor: una auténtica bomba de Bombay... (p.121)

Nunca estamos seguros de que Moraes Zogoiby Da Gama, de Bombay, sea descendiente del navegante portugués o de Boabdil (el último rey moro de Granada) y una judía, por parte de su abuela



paterna (una contrabandista escondida en la sinagoga de Cochín). La verosimilitud está siempre desmentida por límites que se borran continuamente. Equipado de esta falsa genealogía, el moro desanda los pasos de sus antepasados y regresa a Benengeli (otra alusión literaria), donde es secuestrado en una torre por el loco ex-amante de su madre. Pero no se trata de un viaje al pasado sino de una crítica demoledora del presente. La historia da media vuelta al mundo y a un repertorio imaginario de Cervantes a Joyce. "El Moro" Zogoiby, único heredero de una gran fortuna que comenzó con el comercio de especias y que su padre amplió al comercio de "polvos", tiene como Boabdil, un espíritu débil, quizá de poeta. La conflictiva relación con su madre artista se extiende más allá de la muerte cuando decide buscar su retrato escondido bajo otra pintura en posesión del ex-amante. Su voz defiende un territorio vulnerable y provisional en el que afirma la defensa del secularismo frente a los fundamentalismos religiosos, nacionalistas y del imperial capitalismo salvaje.

bro apreciado de una exitosa banda de contrabandistas de esmeraldas, porque ¿quién hubiera buscado nunca la mercancía bajo el altar de la sinagoga? (p.100)



Todo se parodia, las costumbres, las creencias milenarias, la Realpolitik de Indira Gandhi, las veleidades amorosas de su padre Nehru, las pretensiones de su hijo. Pero sobretodo, la parodia del capitalismo se inicia con el contrabando de especias y de drogas. Como en la novela de García Márquez, el contrabando se convierte en la metáfora de la intervención que disemina y trastoca los significados. Rushdie ha leído a García Márquez y coincidentalmente, en el puerto de Cochin, primer mundo de esta novela, Belle (abuela materna de Zogoiby) es un personaje muy parecido a Bernarda Cabrera.

¿Queréis saber qué había en la caja? Escuchad: olvidaos de los turbantes enjoyados; pero esmeraldas, sí. A veces más, a veces menos, pero no joyas de la familia. —¿Qué entonces?— Piedras que quemaban, eso es lo que eran. ¡Sí! ¡Género robado! ¡Artículos de contrabando! ¡Botín! ¿Queréis una vergüenza familiar? Yo la llamaré por su nombre: mi abuelita, Flory Zogoiby, era una sin vergüenza. Durante muchos años fue un miem-

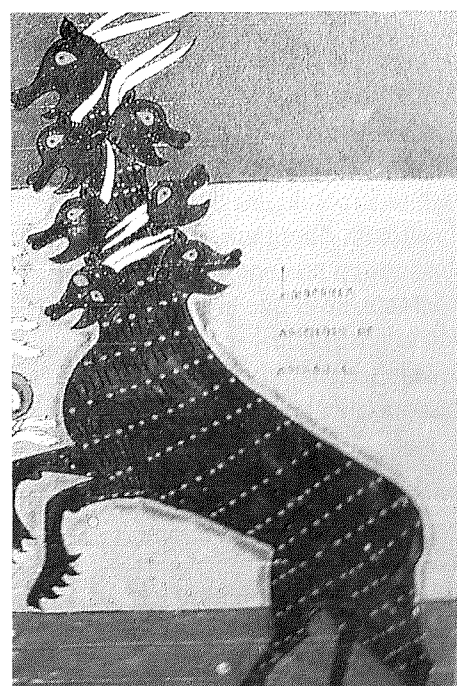
La figura del palimpsesto permite al lector leer el mapa de los simulacros que conforman los planos del relato y desocultar una historia de persecuciones y desigualdades. Hay siempre una verdad que debe aflorar por debajo de los discursos históricos y públicos. El narrador es el mediador de esta cartografía que invita a desmontar las falsificaciones de lo real. La construcción postcolonial de Rushdie pasa por las mediaciones del lenguaje común, de los medios de comunicación de masas, de los discursos públicos, subvirtiéndolos con estrategias retóricas de desestabilización y diferencia.

Así, al escribir esto, tengo que pelar la Historia, esa cárcel del pasado. Es hora de llegar a una especie de terminación, de que la verdad sobre mí mismo se abra paso, por fin, desde debajo del poder sofocante de mis padres; desde debajo de mi propia piel morena. Esas palabras son un sueño hecho verdad. Un sueño doloroso, que no niego; porque en el mundo que se despierta un hombre no es tan fácil de desollar como un plátano, por muy maduro que esté... (p.155)

La metáfora de pelar la piel sirve como liberación de las identidades que se le adscriben al sujeto subalterno. Por esto, la hibridez es celebrada irónicamente por el Moro y esta perspectiva lo caracteriza como un hombre secular, perteneciente a la polis. Desde el territorio urbano, Rushdie se apoya en las destrezas adquiridas en su condición de sujeto subalterno para desestabilizar la globalización desde dentro.

En cierto modo, había estado en territorio indio toda mi vida, aprendiendo a leer sus signos y seguir sus rastros, disfrutando de su inmensidad, de su belleza inagotable, luchando por las tierras, enviando señales de humo, batiendo tambores, haciendo avanzar fronteras, abriéndome paso a través de sus peligros, confiando en encontrar amigos, temiendo su crueldad, ansiando su amor. Ni siquiera un indio estaba seguro en territorio indio; al menos, no si era el tipo equivocado de indio... si llevaba el tipo de tocado equivocado, hablaba la lengua equivocada, bailaba los bailes equivocados o viajaba en compañía equivocada... En territorio indio, no había sitio para quien soñara con irse más lejos; con despojarse de la piel y revelar su identidad secreta— es decir, el secreto de la identidad de todo hombre—; con ponerse ante los guerreros con sus pinturas de guerra y revelarles la unidad desollada y desnuda de la carne. (p.460)

El clima de la novela de Rushdie es el del fin de la Guerra Fría (que aún no termina). En una reflexión europea, después de la caída del muro de



Berlín, Habermas piensa en un universalismo apropiado para tratar las cuestiones de pluralidad cultural en la reunificación de Alemania.

*"Pero iqué significa universalismo? Que se relativiza la propia forma de existencia atendiendo a las pretensiones legítimas de las demás formas de vida, que se reconocen iguales derechos a los otros, a los extraños, con todas sus idiosincrasias y todo lo que en ellos nos resulta difícil de entender, que uno no se empecina en la universalización de la propia identidad, que uno no excluye y condena todo cuanto se desvíe de ella, que los ámbitos de tolerancia tienen que hacerse infinitamente mayores de lo que son hoy; todo esto es lo que quiere decir universalismo moral."*¹⁴

Una lectura en contrapunto me ha permitido enfocar aquellos lugares de tensión textual en donde se rompen los marcos estéticos, para asomarme a los márgenes del texto y a los textos que extienden la referencialidad a la cultura contemporánea. Aún cuando las visiones de García Márquez y Rushdie son distintas, la lectura alegórica de sus novelas permite identificar una posible red entre los proyectos políticos del sujeto híbrido. Para García Márquez, la fábula de Sierva María toca el problema de la interrupción de este proyecto y la memoria rota de una cultura todavía colonizada. El optimismo de Rushdie funciona en un contexto muy diferente, en el que el proyecto del sujeto postcolonial se abre paso en un mundo todavía refractario al reconocimiento del otro.

¹⁴Habermas, Jürgen. *Identidad nacional e identidad postnacional*, Entrevista con J.M.Ferry, *Identidades nacionales y postnacionales*, Madrid, Ed. Tecnos, 1989, p.117.

Bibliografía.

- Brooke-Rose, Christine. *Palimpsest History*, en *Interpretation and overinterpretation*. Stephan Collini (de.) Newcastle upon Tyne, Cambridge University Press, 1992.
- Colmenares, Germán. *Las convenciones contra la cultura*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1989
- Fuentes, Carlos. *Las tres caras de Salman Rushdie*, El Tiempo, Domingo, 28 de enero de 1996
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Ed. Grijalbo, 1995
- García Márquez, Gabriel. *Del amor y otros demonios*. Santafé de Bogotá., Grupo Editorial Norma, 1994
- Un país de la Costa Atlántica*, Crónicas, El Espectador, Dominical, 7,21,28 de marzo y 4 de abril de 1954
- García Usta, Jorge. *Cómo aprendió a escribir García Márquez*, Medellín, Ed. Lealón, 1995
- Habermas, Jürgen. *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid, Ed. Tecnos, 1989.
- Hawthorne, Nathaniel. *Three complete novels*. New York, Random House, 1993.
- Hutcheon, Linda. *Beginning to theorize Postmodernism* en *A Postmodern reader*. Joseph Natoli and Linda Hutcheon, eds. Albany, State University of New York Press, 1993.
- Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1995

Rushdie, Salman. *El último suspiro del moro*. Barcelona, Plaza & Janés, Editores, 1995

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York, Vintage Books, 1994

Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National romances of Latin America*. Berkely, Los Angeles, London, 1991

