



ENTREVISTA | SALMAN RUSHDIE

“No debes pensar en las consecuencias. Si tienes algo que escribir, lo escribes”

por **Daniel Gascón**

El 12 de agosto de 2021, más de tres décadas después de la fetua del ayatolá Jomeini, un fanático asestó quince puñaladas al escritor Salman Rushdie en una charla en el estado de Nueva York. El autor de *Hijos de la medianoche* —novelista de prestigio, símbolo y a la vez defensor de la libertad de expresión, miembro de una destacada

generación de escritores en lengua inglesa y pionero de la literatura poscolonial— sobrevivió al ataque y ha contado su experiencia en *Cuchillo. Meditaciones tras un intento de asesinato* (Random House). En esta conversación hablamos del ataque y de su libro, y también de su idea de la literatura y su visión de la novela y el realismo.

¿Qué es lo más difícil de tratar cuando habla de este libro?

Pensaba que lo más difícil sería revivir el acontecimiento. Y resulta que no. Creo que se debe a que escribir el libro me cambió algo en la cabeza. En vez de hablar de una cosa terrible que me pasó, hablo de un libro sobre algo terrible que me pasó. Tengo una

conversación sobre un libro. Y de una manera extraña eso parece haberme protegido de renovar el trauma. Lo que esperaba que fuera difícil no lo ha sido.

¿Qué ha sido difícil?

Que a causa de las cosas que han ocurrido en mi vida la gente presta más atención a esas cosas que a mi obra. Y así terminé hablando de cuestiones como el ayatolá Jomeini, que murió en 1989, por dios. *Los versos satánicos* se publicó en 1988 y lo empecé a escribir en 1984: hace cuarenta años. Todavía tengo que hablar de él. Y también está el hecho de que haya sido tan incomprendido. Todo el mundo sabe que es un libro escandaloso sobre la religión, pero en realidad ni siquiera trata de la religión. Trata de Londres y de los inmigrantes. En todo caso, lo que me resulta tan difícil, y que he tenido que hacer mucho a lo largo de mi vida, es intentar dirigir la atención hacia mí como artista, no como alguien metido en un escándalo. Eso es lo más difícil.

Esa idea del malentendido y la tergiversación también está en Cuchillo. El asesino no conoce su obra, Jomeini no había leído *Los versos satánicos*. Y la gente, además, suele tomarle por un escritor distinto al que realmente es.

Cuando la gente lee *Los versos satánicos*, me suele hacer dos preguntas. Una es: ¿dónde está la parte sucia? Porque no la encuentro. Y yo digo: bueno, porque no está. Y la otra cosa que me dicen es: ¡no sabía que era divertido! La gente que lo ha leído sabe que es divertido.

Esas confusiones sobre cómo el libro debería ser un insulto y una blasfemia, en lugar de una novela cómica, son frustrantes. Dices el título de la novela a cualquiera y todos tienen una opinión.

Me impresiona, y también me ocurría al leer *Joseph Anton*, que

haya podido seguir escribiendo sus novelas...

Una de las cosas que me dije a mí mismo en 1989 fue: hay varias maneras en que esto puede destruirme como artista. Una es si me asusta y escribo libros asustados. ¿Y a quién le interesan los libros asustados? Es mejor no escribirlos.

Y otra cosa es que me puede llenar de odio y me pongo a escribir libros de venganza. También serían terribles. Ambas posibilidades significarían que me habría convertido en una criatura del acontecimiento, y habría dejado de ser un artista independiente. Me dije que no debía hacer ninguna de las dos cosas. Cuando has escrito cuatro o cinco libros tienes una idea bastante clara de la dirección a la que quieres ir, en qué camino estás. Que no te distraiga este hecho, escribe el libro siguiente y luego el siguiente. Es lo que he intentado hacer.

Y es quizá la cosa que requería más fortaleza mental de las que he hecho. Tener la determinación para seguir siendo el mismo tipo de escritor que siempre he sido. Si tienes mis libros delante de ti y los lees en orden cronológico, no creo que pienses que a ese escritor le ocurrió una cosa terrible en 1989. Los libros siguen su propio camino. Estoy orgulloso de eso. Fue difícil.

Escribe ficción llena de imaginación y fantasía. Pero su análisis del mundo no tiene elementos sobrenaturales. Sin embargo, en el libro, cuando ocurre el ataque, a veces piensa en términos casi mágicos.

Se produjo una secuencia muy improbable de cosas y sin esa secuencia no estaría sentado aquí. No creo que fueran sobrenaturales, pero eran muy improbables. Tuve la suerte de que ocurriera esa secuencia de cosas muy afortunadas y sobreviví.

Porque nadie pensaba que fuera a sobrevivir. Ni siquiera los médicos. Hasta los cirujanos que estaban

conmigo en el quirófano pensaban que era demasiado tarde. Y por suerte se equivocaban. Hicieron algo que no creyeron que pudieran hacer.

Después de ocho horas y media de cirugía, no era seguro que fuera a sobrevivir. Estuve con un respirador un par de días, y no estaba claro que pudiera volver a respirar por mi cuenta sin él. Así que esos primeros días fueron un interrogante. Fue un momento dramático cuando quitaron el respirador y resultó que podía respirar. Estaba totalmente drogado, morfina y fentanilo y dios sabe qué, drogas muy potentes, no pensaba muy claramente. Recuerdo que me desconectaron y que notaba que podía respirar y me parecía bien. Pensé: me pondré bien. Eliza, mi mujer, estaba conmigo en la habitación. Hasta entonces no estaba claro qué iba a pasar. Pero tuve mucha suerte.

Piensa en sus libros, en la idea de la coincidencia.

Mis libros están llenos de cosas raras. La gente levita y vive 247 años y algunos se vuelven monstruos por la noche. Todo tipo de cosas. No esperaba que algo así sucediera en mi vida real. Pero sucedió. En cierto modo la historia que vivía se parecía al tipo de asuntos sobre los que escribo. Sigo sin creer en la magia en la vida, pero en mis libros creo en la magia. Quizá un poco la magia de los libros se filtró al mundo real.

Hay un triángulo: usted, su mujer, el fanático que intenta asesinarlo.

Cuando decidí escribir el libro, pensé: ¿qué es el libro? Puedo escribir sobre el ataque. Pero eso son diez páginas. Si esto es un libro, ¿de qué trata el libro? Y luego pensé: tiene que tratar sobre la vida real tanto como sobre la muerte. Tiene que tratar tanto del amor como del odio. Eliza y yo llevábamos juntos bastante tiempo y éramos muy felices, estábamos en una historia de amor. Eso es lo que estaba pasando. El ataque fue un intento de convertir esa historia en la historia

de un asesinato. Y desde entonces, además de la recuperación física, en lo que hemos tenido que trabajar los dos es en la reconstrucción de la historia de amor.

Pensé que ese era el libro que debía escribir. Entonces ella se convirtió en un personaje fundamental del libro. En cierto modo, el corazón del libro.

Cuenta el encuentro, sus preocupaciones, su esfuerzo por estar siempre a su lado.

Sí, asombroso...

El comienzo de su historia, cuando usted se choca con la puerta, es de comedia.

Comedia absurda. Me hace sentir como un idiota, pero, mira, funcionó. Porque literalmente estamos juntos desde esa noche. Y hubo momentos en los que Eliza tuvo que ser increíblemente fuerte. Una de las cosas que vi, retrospectivamente, porque en el momento no lo sabía, es que nunca me dejó ver su trauma.

Cuando estaba en una habitación conmigo era fuerte, cariñosa, atenta, positiva. Había mucha seguridad en el hospital. Si quería salir y comprar un sándwich, alguien de seguridad debía ir con ella a la tienda. En un momento dado dijo que quería subir a la azotea del edificio. Se lo dijo al agente de policía que había fuera. Y él le preguntó: ¿y por qué quiere subir a la azotea? Respondió: porque necesito gritar. De modo que la llevó a la azotea para que gritara. El hecho de que no me mostrara lo mal que lo estaba pasando es un acto de increíble contención y coraje. Ella sabía que en ese momento solo se me podían mostrar cosas positivas. Hizo algo muy difícil.

En la conversación en el Ateneo con Javier Cercas y Montserrat Domínguez, usted decía que la literatura normalmente no cambia el mundo, que puede cambiar la forma en que un lector ve el mundo.

Sí: de uno en uno.

Y decía también: si uno quiere tener un impacto sobre el mundo, es mejor que escriba no ficción.

¿Por qué escribir ficción?

Porque lo que hace la ficción es más profundo. El problema además con el mundo y los acontecimientos, la política y los asuntos públicos, es que todo cambia muy rápido. Nada permanece: cualquier cosa que digas se vuelve irrelevante en dos semanas. La razón para escribir ficción es hacer algo que dure. Algo que se pueda leer en cien años. Podemos leer *Guerra y paz*, y nos cuenta más de Napoleón y Rusia que cualquier otra cosa. Además, la increíble intimidad entre el lector y el escritor es muy hermosa. Eso no lo obtienes en una película. La película está en la pantalla y alguien te dice lo que tienes que mirar. El libro, en cambio, está en tu cabeza. Primero está en la cabeza del escritor pero luego está en la cabeza del lector. Esa intimidad increíble, esa intimidad de los desconocidos, es muy hermosa.

A menudo se piensa que los asesinos son interesantes, que tienen algo fascinante. En este libro, cuando habla de su atacante, dice: no es interesante.

No lo es. Me esforcé mucho por entrar en su cabeza. En realidad era muy banal. Si estuviera escribiendo una novela y tuviera un personaje como él probablemente acabaría eliminándolo. Es bidimensional. Es como Donald Trump. No hay una persona, solo una serie de acciones y *performances*. Ni siquiera sé si sabe quién es. Me parece que no era alguien que mirara mucho en su interior. No lo veo como una persona con una comprensión profunda de sus motivaciones. Y al escribir el libro sentí que me libraba de él. Ya no está en mi cabeza. No necesito pensar en él. No pienso hacia atrás, pienso hacia adelante. Pienso cómo seguir, y eso no lo incluye a él, con la excepción de que si hay un juicio

puede que tenga que ir a testificar. Mientras no se declare culpable, debe haber un juicio. Si cambia de opinión y no hay juicio, no tendré que testificar. Pero si insiste en que no es culpable de hacer algo que le vieron hacer 1.500 personas, tendré que ir y testificar. Todo lo que diría está en el libro. Pero si debo decirlo bajo juramento, lo haré. Hay gente que me pregunta cómo me sentiría al estar en la misma sala que él, si me afectaría. Creo que el que debería sentirse mal al estar en la misma sala que yo es él. Él decidió que había alguien a quien quería matar. Y ni siquiera pudo hacerlo.

El año pasado se tradujeron dos de sus libros al español. Uno era *Ciudad Victoria*, que había terminado justo antes del ataque. Y otro *Lenguajes de la verdad*. Ahí explica la tradición en la que se reconoce, que en parte es una tradición que usted construye. Dice que pensamos en el realismo como la corriente principal pero no lo es.

En la mayor parte del mundo, no lo es. En buena parte del mundo, la fábula y otras formas son mucho más centrales que el realismo. Y además nuestro mundo ha dejado de ser realista. Se ha vuelto surrealista y el realismo resulta inadecuado para describir lo extraño que es el mundo en que vivimos. En muchos sentidos, el realismo es una especie de ficción y el surrealismo, la fábula y la fantasía están mucho más cerca de la verdad. Vivimos en un mundo que no es realista sino surrealista, en el que el presidente de Estados Unidos puede decir en serio que una forma de gestionar el problema que presenta un huracán es detonar una bomba nuclear en su interior. Esta forma de locura se ha vuelto cotidiana. Y esas técnicas narrativas, que son muy antiguas, funcionan mejor que el realismo.

En *Ciudad Victoria* utiliza tradiciones narrativas indias.

Crecer en la India fue para mí más formativo que ninguna otra cosa. Eso es lo que ha hecho que mi manera de estar en el mundo sea la que es. Los sociólogos dicen que los primeros cuatro años son los que determinan quién eres, y yo estuve allí mucho más tiempo. De muchas formas, siempre ha sido mi fuente primaria. Lo placentero de *Ciudad Victoria* era que había escrito antes tres novelas en cierto modo estadounidenses, intentos de abordar la locura de lo que ocurría en Estados Unidos: *Dos años, ocho meses y veintiocho noches*, *La decadencia de Nerón Golden* y *Quijote*. Concluía un periodo de siete u ocho años donde había pensado sobre todo en escribir sobre Estados Unidos. Y pensé: estoy hartito de Estados Unidos. Inmediatamente una voz en mi cabeza me dijo: vuelve a casa. Volví a la India y escribí esta que es una de mis novelas preferidas de las mías. A veces un libro te sale bien. Lo notas cuando lo acabas: este es el libro que quería escribir. Otras veces no es así. Pero no voy a decir cuándo he tenido esa sensación.

¿Pero cuáles son los que salieron bien, sus favoritos?

Hijos de la medianoche. Yo no era nadie, nadie sabía quién era yo. Ni siquiera sabía si esa novela enorme y extraña encontraría un editor. Pero cuando la terminé pensé: si me guío por todo lo que sé, creo que este es un buen libro. Aunque no tengo ni idea de si alguien estaría de acuerdo. Pensé: si la gente no cree que este sea un buen libro, quizá no sé qué es un buen libro y debería dejar de tratar de escribirlo.

Que fuera tan bien recibido tuvo una importancia colosal para mí. Así que *Hijos de la medianoche* al principio y *Ciudad Victoria* al final, y también uno o dos en medio: esos en los que había intentado hacer algo y al final me había quedado tan cerca como era posible. A veces un libro se queda corto con respecto a lo que tenías en la cabeza. El libro de tu cabeza

siempre es perfecto, y el de la página es imperfecto.

El crítico estadounidense Randall Jarrell decía que una novela es una narración en prosa de cierta extensión con algo que no funciona. Con eso quería decir que la idea de perfección en la ficción es imposible. No importa lo bueno que sea el escritor, que sea Tolstói, García Márquez o quien sea. La imperfección va a producirse.

En sus obras utiliza a menudo la digresión.

Pasó más veces, pero recuerdo una ocasión particular en la que estaba viendo a un narrador oral en Kerala, en el sur de la India. Hablaba en malabar, que es una lengua que no hablo, había un intérprete. Era muy popular. Los políticos intentaban ponerlo de su parte y podía cambiar el resultado de la elección. Atraía enormes cantidades de gente. Se subía en un pequeño escenario y la gente se sentaba en el suelo. Unas 2.000 personas, digamos. Y había un par de instrumentos musicales junto a él. Pero estaba ahí solo. Y empezaba con una historia. Arrancaba con algo de la tradición clásica, del *Mahabharata* o el *Ramayana*. Y luego se interrumpía. Decía: esto me recuerda a algo que le pasó a mi primo. Empezaba a contar algo de su sobrino y el matrimonio de su sobrino. Se paraba y contaba algo político. Se interrumpía de nuevo, cantaba una canción y regresaba a la historia del *Ramayana*, después al sobrino y luego a la política. Mezclaba unas cuatro historias a la vez. Uno piensa que debería ser confuso, que debería desorientar al público. Pero es lo que hace que el público siga interesado. Lo que pasa con la narración oral es que si al público no le gusta, se levanta y se va. Todo lo que hacía estaba pensado para mantener ahí al público.

Pensé: aquí hay algo interesante, este tipo de estrategia o digresión hace que sea más interesante, no menos. Hace que el público tenga

más ganas de saber qué pasa, y no al revés. Hay algo que aprender ahí. Evidentemente, es una forma oral que funciona de una manera determinada, pero debe haber una forma escrita que pueda usar sus enseñanzas. Y siempre pienso en ese día que estaba en la India, escuchando a ese tipo.

La digresión también es una estrategia habitual de escritores que admira, como Lawrence Sterne.

Exacto. Cervantes cambia de tema todo el tiempo. Estás con don Quijote y Sancho, pero hay una historia y una historia dentro de la historia. Es el primer maestro de la digresión. Sterne aprendió mucho de Cervantes. Los personajes del tío Toby y Trim en *Tristram Shandy* se basan de manera bastante obvia en don Quijote y Sancho. Ni siquiera se molesta en ocultarlo. Recuerdo un ensayo de Kundera donde habla de que la novela tiene dos padres. Uno es Samuel Richardson, con *Clarissa*: de ahí viene la tradición realista. Y el otro es *Tristram Shandy*, de quien desciende esta tradición más lúdica. Me pareció un ensayo precioso pero equivocado. No es *Tristram Shandy* porque *Tristram Shandy* viene del *Quijote*. Los dos padres, o el padre y la madre, son don Quijote y Clarissa. Pero lo que Kundera decía en ese ensayo es que en cierto modo la tradición realista se hizo dominante y se ha usado más. Y que no hay mucha cosa nueva que hacer ahí. Mientras que en la otra tradición, la que viene de Cervantes y Sterne hasta nosotros, todavía hay mucho por hacer, porque no se ha hecho mucho. Eso siempre me ha atraído.

En Los testamentos traicionados Kundera habla de Los versos satánicos. Empieza con Rabelais y luego pasa a esa novela.

No éramos íntimos pero lo conocí. De vez en cuando comía con él

en París. Pero Milan odiaba estar con gente. Aunque fuera una cena con seis personas: no venía. Si querías verlo era solo a él, y a su mujer, Vera, porque a veces hacía de traductora. Normalmente iba a Le Dôme en Montparnasse. Nos sentábamos y hablábamos los tres. Fue muy generoso conmigo, me apoyó mucho. De esos gigantes el otro que fue muy bueno conmigo fue Calvino. Cuando *Hijos de la medianoche* se publicó en italiano escribí un artículo larguísimo en *La Repubblica*. Y en español tengo amigos, Javier Cercas es un amigo, y Juan Gabriel Vásquez también lo es. Carlos Fuentes era un buen amigo y también lo era Carmen Boullosa en México.

Una vez estaba cenando en casa de Carmen en Ciudad de México y Carlos estaba ahí. Yo dije que quería conocer a García Márquez, pero no estaba, y Fuentes llamó a García Márquez, que estaba en Cuba, y tuve mi conversación con Gabo. Fue casi nuestro único contacto. Salvo cuando me convertí en presidente de Pen América y empezamos el World Voices Festival. Cada año le escribía una carta donde le decía: es la primera carta que voy a escribir cada año, y eres la primera persona a la que quiero invitar. Por favor, ven. Recibía rechazos muy generosos. Me escribía y decía: tu mejor aliado es mi mujer, porque quiere viajar a Nueva York para ir de compras, pero no puedo. Encontraba toda clase de educadas excusas; nunca vino. Creo que era por ese periodo en que Estados Unidos no le dejaba entrar por su amistad con Castro. Lo consideraban demasiado comunista. Me parece que nunca superó eso, que le enfadaba y no quería ir.

En *Conversations with Salman Rushdie* habla de cómo alteraba la puntuación en sus novelas, para reproducir el habla. Enlaza con un tema que está en ese libro, en los estudios de literatura poscolonial

y también en *Lenguajes de la verdad*: escribe en una lengua poderosa, pero no llega desde el centro de la tradición, sino desde una periferia.

El inglés es un idioma muy flexible. Muchas culturas han creado su inglés. El inglés irlandés, el de Yeats y Joyce, no es el inglés inglés. Está el del Caribe: el inglés de Derek Walcott y gente así. También tienes muchos ingleses diferentes en Estados Unidos. El inglés afroamericano no es el del Sur profundo. El de Philip Roth no es el de otros autores. Por todo Estados Unidos hay variaciones del inglés. Y pensé que eso es lo que quería hacer. También porque el vocabulario del inglés indio es muy diferente al del inglés clásico. No sería reconocible para los ingleses. En un juicio, si eres el acusado te llaman el *under trial*, porque está bajo juicio. Y el jefe de una empresa es el *in charge*: el que se encarga. La lengua de la calle ha hecho otro inglés y yo quería elaborar una versión literaria a partir de ahí.

Dice que aprendió en la India la primera lección de la libertad de expresión: que hay que darla por sentada.

Si tienes el menor miedo en la cabeza, el temor a que algo vaya a resultar problemático, no eres libre. Entonces estás pensando en el miedo. La presuposición de libertad es una parte necesaria de la libertad. Tienes que ser libre. No debes pensar en las consecuencias. Si tienes algo que escribir, lo escribes. Cuando escribí *Los versos satánicos* nunca pensé que eso podría preocuparme. Pensé que aquello de lo que escribía formaba parte de mi herencia cultural. Y por supuesto que podía escribir y usarlo. Eso es la literatura: escribes de lo que tienes que escribir de la manera en que lo haces. ~

DANIEL GASCÓN es editor de *Letras Libres* y columnista de *El País*. En 2023 publicó *El padre de tus hijos* (Random House).

Descubre
tu siguiente
lectura en
nuestra
sección
de libros.



página 48