

El arte del encantamiento en la narrativa de Salman Rushdie

Aurora PIÑEIRO
Universidad Nacional Autónoma de México

La seducción y la palabra, el arte de narrar son temas centrales de la última novela de Salman Rushdie. En este ensayo se propone una lectura de *The Enchantress of Florence*, de Rushdie, desde la perspectiva de la “metaficción historiográfica”, concepto desarrollado por Linda Hutcheon y otros críticos de la narrativa posmoderna, como un análisis de la puesta en práctica de una poética de lo excéntrico o lo inestable que caracteriza a una buena parte de la narrativa escrita a partir de la segunda mitad del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Rushdie, Hutcheon, *Enchantress of Florence*, metaficción historiográfica, narrativa posmoderna.

Seduction and language, the art of fiction are all central themes in the last novel by Salman Rushdie. This essay is aimed at offering a reading of *The Enchantress of Florence*, by Rushdie, from the perspective of “historiographic metafiction”, a notion created and developed by Linda Hutcheon and other well-know especialistas on postmodern narrative, as an analysis of the poetics of the excentric or unstable nature that characterizes many narrative works produced from the second half of the XXth century on.

KEY WORDS: Rushdie, Hutcheon, *Enchantress of Florence*, historiographic metafiction, postmodern narrative.

Rushdie lo hizo otra vez. Con su décima novela, *The Enchantress of Florence*, publicada en junio de 2008, vuelve a seducir a los lectores con encantamientos que ya reconocíamos como *rushdianos*, pero que nunca son exactamente los mismos o, para ser más precisos, tal vez no sospechábamos que pudieran volver a llegar tan lejos en el cruce de fronteras, en el ejercicio de la irreverencia y en la celebración de la abundancia narrativa, una y otra vez.

The Enchantress of Florence es, literalmente, “a tale of two cities”: la crónica de la ciudad de Florencia, en la época de Maquiavelo y los Medieis, y la de Fatehpur Sikri, que durante catorce años fue la capital del imperio mogol en la India, y una urbe construida por Akbar el Grande, emperador que hacia el final de su reinado se convirtió más en la figura de un filósofo que en la de un guerrero. Podríamos decir que las

ciudades, con sus respectivos Renacimientos, sus cortes caracterizadas por el lujo y la sensualidad, así como sus pujantes y también contradictorias formas de humanismo, son las protagonistas de la novela. Sin embargo, es posible leer el libro como la historia de tres niños italianos que juegan a crecer, y que se convierten en Maquiavelo, el autor de *El príncipe*; Argalia, quien adquiere el epíteto de “el turco” por sus hazañas militares en el oriente, y un primo de Américo Vespucci, llamado Niccolo Vespucci, a quien la idea de viajar le disgusta pero, aún contra sus deseos, emprende el traslado al Nuevo Mundo, como unos años antes lo había hecho su pariente.

También podemos pensar que el protagonista de la historia es un viajero misterioso, quien se hace llamar “el Mogol del Amor”: un personaje que sorteando las dificultades de navegar mares indómitos para llegar hasta Sikri y contarle al emperador un secreto, una historia que sólo los oídos de Akbar el Grande pueden escuchar sin morir. La relación que se establece entre estos dos personajes parece la más importante en la novela: el viajero tiene una historia que contar y el emperador no sólo desea escucharla sino que, hacia el final del libro, se convierte en *conarrador* de la misma.

Pero las posibilidades no se agotan aquí. La encantadora de Florencia también puede ser ubicada no sólo como el personaje que da título a la obra, sino como la protagonista de la misma: Qara Kõz, una princesa de origen mogol que decide construirse un destino propio y sorprende lo mismo a oriente que a occidente con su inteligencia, capacidad para la toma de decisiones, habilidad para aprender idiomas, y una belleza perturbadora que, unida al conocimiento de lo oculto, hacen del personaje la suma de lo misterioso, lo transgresor e impredecible. Qara Kõz es, de hecho, el personaje más osado en la novela, quien más fronteras cruza, quien llega más lejos en términos del recorrido geográfico y, también, del intercultural.

Cada una de las opciones anteriores contiene sus desdoblamientos y ambigüedades, de tal manera que no es fácil determinar quién protagoniza la novela, o cuál de las focalizaciones de la voz narrativa omnisciente resulta tener más peso. Así, los lectores nos internamos en un mundo de inestabilidades que caracterizan la escritura llamada posmoderna; de hecho, nos enfrentamos con una obra en la que se cruzan el discurso de lo poscolonial, lo mágico realista y lo posmoderno con una “suavidad” que es sólo aparente. Digo aparente porque, en el sentido de la textura de la prosa, los elementos provenientes de dichos discursos parecen mezclarse con tal facilidad que se crea la ilusión de que en este universo textual se le da la bienvenida a objetos, acontecimientos o personajes venidos de mundos disímiles sin que ello altere la coherencia del hilo narrativo principal. Sin embargo, en términos del contenido (e incluso de la estructura temporal y la dimensión espacial del relato) lo poscolonial, lo mágico realista y lo posmoderno se alían y contribuyen a una desestabilización, entre otros aspectos, de la noción de centro, ya sea éste literario, histórico y/o político, lo cual sitúa al lector en una posición de incomodidad, en un estado de alerta constante frente a distintas visiones del mundo que se contraponen y desacreditan entre sí. Lo anterior coincide con la definición brindada por Linda Hutcheon sobre lo posmoderno como una actividad cultural “fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political” (Hutcheon, 2004: 4).

La presencia de diversas formas de la intertextualidad es otro atributo importante de la novela. Entre las fuentes más utilizadas se encuentran *El príncipe* de Maquiavelo, *El Orlando furioso* y, por supuesto, *Las mil y una noches*. En el caso de la última obra, su uso va más allá de la alusión a personajes o situaciones tomadas del que bien podríamos llamar “el libro de los libros”, sino que, en buena medida, el viajero misterioso adopta o usurpa, entre otras personalidades, la de Sherezada, es decir, se convierte en el gran contador de historias y, de hecho, como en el hipotexto, se salva de la muerte porque logra prolongar su relato con el mayor número de digresiones posibles y, así, el emperador decide no cortarle la cabeza porque quiere escuchar el resto de la historia. En términos estructurales, la novela dentro de la novela, o el relato que cuenta el “Mogol del Amor”, imita la estructura anidada o de cajas chinas de *Las mil y una noches*, aunque en el marco narrativo principal haya otra historia, contada por un narrador omnisciente, que inicia antes que la historia del Mogol y continúa después de que el Mogol ha finalizado su relato.

La tensión narrativa se mantiene, tanto en el marco principal como en la(s) historia(s) del Mogol, por el anzuelo lanzado a las aguas de la novela con la palabra “secreto”. En las primeras páginas de la obra, cuando el viajero misterioso llega a Sikri, el conductor de la carreta en la que viaja le pregunta quién es, a lo que el personaje responde: “I’m a man with a secret, that’s what — a secret which only the emperor’s ears may hear” (Rushdie, 2008: 6-7). El conductor, disgustado, dice: “Keep your secret, [...] Secrets are for children and spies” (Rushdie, 2008: 7). El viajero desciende del vehículo y agrega al comentario del conductor: “And for sorcerers, [...] And for lovers too. And kings” (*idem.*). Así, leemos las siguientes trescientas cincuenta páginas de la novela con la esperanza de descubrir el secreto que es, en parte, revelado, aunque el emperador, como una especie de “editor” de la historia, identifica las limitaciones cognoscitivas de quien la cuenta, y corrige o “reescribe” lo que le está siendo contado. Por si éstos no fueran niveles narrativos suficientes, el espíritu de la misma Qara Kōz se manifiesta para “reescribir” la versión del emperador, con lo cual los lectores deberíamos darnos por satisfechos porque, según la novela, el secreto ya ha sido revelado aunque, claro, todos estos filtros narrativos, las “identidades” de los personajes involucrados y la multiplicación de voces y perspectivas hacia el final de la obra hacen que ésta nos conduzca a un estado de incertidumbre, resultado paradójico de la acumulación de datos. De hecho, información no equivale a conocimiento, y conocimiento no equivale a verdad. Esta desmitificación o desestabilización de la autoridad narrativa comulga con la idea del filósofo Jean-Francois Lyotard sobre la crisis de legitimidad de las grandes narrativas: “For Lyotard, postmodernism is characterized by exactly this kind of incredulity toward master or metanarratives: those who lament ‘the loss of meaning’ in the world or in art are really mourning the fact that knowledge is no longer primarily narrative knowledge of this kind” (Lyotard *apud* Hutcheon, 2004: 6). Ningún discurso puede imponerse sobre los otros como un centro a partir del cual emana la visión ordenadora de la obra. Los narradores se toman “either disconcertingly multiple and hard to locate [...] or resolutely provisional and limited — often undermining their own seeming om-

niscience... ” (Hutcheon, 2004: 11). De hecho, la subjetividad de las voces narrativas se convierte en tema de la novela.

La intertextualidad, el pastiche y la reescritura, así como el ya mencionado cruce de fronteras, geográficas y discursivas, desembocan en lo que Linda Hutcheon ha designado como la “metaficción historiográfica”, una forma de narrativa posmoderna que insiste en reflexionar sobre la naturaleza (e incluso legitimidad) de los discursos tanto literario como historiográfico. Ambos discursos son relativizados y denunciados como construcciones humanas, como *constructos*, cuya legitimidad sólo puede sostenerse si se declaran (ambos, y todos los discursos) como subjetivos, parciales y provisionales. Este tipo de novelas, en palabras de Bran Nicol, “offer the reader a surfeit of intertextual references and allusions which seem, tantalizingly, to point to a single explanatory master-narrative but in the end lead us to nothing except an ironic recognition of how master-narratives function, and the value of individual, localized stories or temporarily useful interpretative constructions” (Nicol, 2009: 12). *The Enchantress of Florence*, y la narrativa posmoderna en general, crea un espacio, una arena en donde se pueden repensar y reformular la enunciación y los contenidos de eso que, de manera conveniente, hemos llamado el “pasado”. Esta presencia de lo metaliterario y lo historiográfico no tiene nada que ver con lo que algunos críticos describieron como “una reconstrucción nostálgica del pasado”, sino con una revisión crítica del mismo, un diálogo irónico con el pasado, o para ser más explícitos, con los restos (textuales y no textuales) de eso que llamamos acontecimientos del pasado, y a los cuales nunca tendremos acceso de manera directa, sino por la vía de otros discursos que, sabemos, son también parciales y condicionados.

Según lo anterior, Akbar el Grande, quien, como figura histórica, promovió la tolerancia en los últimos años de su administración, en la novela de Rushdie, crea un espacio físico al que designa con el nombre de Palacio del nuevo culto, donde la única divinidad es la argumentación, un lugar en donde los pensadores pueden hablar con libertad, donde no existe la censura, ni siquiera en presencia del emperador. Este palacio no es uno de los grandes monumentos de la ciudad de Sikri, sino una tienda, un pabellón hecho de tela, un espacio movable, un alojamiento temporal como las ideas mismas: “a tent [...], a thing of canvas, clothe and Wood that well represented the impermanence of the things of the mind” (Rushdie, 2008: 78). *The Enchantress of Florence* es para Rushdie ese mismo tipo de edificio: la novela es su palacio de la argumentación, el espacio en el que puede analizar cualquier idea, sin importar cuán irreverente o contradictoria resulte ante los ojos de sus lectores. En el texto habitan todas las paradojas posibles que, como tales, viven de la tensión establecida entre los elementos que las componen, sin aspirar a la solución o la síntesis.

Lo ambiguo y lo múltiple se manifiestan en todos los niveles del texto, por ejemplo, en los muchos momentos y los distintos lugares desde donde se aborda el tema de la representación, con todas las aristas estéticas y religiosas que puede contener tanto para las diversas corrientes del pensamiento en el mundo occidental como en el oriental. A la palabra, como artificio, en algunos momentos se le relativiza o desmitifica y, en

otros, se le atribuye el poder de crear mundo, de transformar en corpóreo lo invocado. Éste es el caso de Jodha, la esposa imaginaria del emperador, la favorita, porque es el producto de todos los deseos de su creador. La supuesta existencia de Jodha puede significar, como la novela lo declara, que Akbar es el único hombre sobre la tierra que ha realizado un acto de creación de semejantes proporciones a partir de un ejercicio de la voluntad. Pero el asunto se vuelve más complejo cuando el personaje femenino empieza a adquirir una voluntad propia y rebate las ideas de su creador. En el nivel de la anécdota, el lector no sabe si Jodha en verdad se está convirtiendo en un ser autónomo, o si su descontento es sólo el reflejo del propio fastidio que el emperador siente ante las vicisitudes de su posición de poder e, incluso, los cuestionamientos que en privado se hace sobre la legitimidad de su figura pública. El asunto se complica cuando, por influencia de la historia contada por el Mogol del Amor, Akbar dirige sus deseos hacia la figura de Qara Kōz, la encantadora de Florencia, con la consiguiente pérdida de interés en Jodha. Conforme la nueva figura femenina toma posesión de la mente de Akbar, Jodha se vuelve más efímera. Así, las ancianas de la casa real, preocupadas por la posibilidad de que el emperador esté enloqueciendo, o que en verdad la temida y legendaria Qara Kōz esté ejerciendo un extraño poder sobre los vivos, o el Mogol del Amor sea una figura maligna mandada desde Occidente para destruir los pilares sobre los que reposa el imperio, deciden tener una charla con Jodha, en la cual le revelan todos los secretos femeninos ancestrales sobre el erotismo que, según las sabias mujeres, harán que Jodha tenga un control absoluto sobre Akbar, y el equilibrio del imperio se restablezca. La escena es una de las más lúdicas y gozosas de la novela, pero al mismo tiempo perturbadora si tomamos en cuenta que las dos mujeres están hablando con una tercera a la que no ven, y cuya existencia hasta hace muy poco no aceptaban. Además, contribuye al problema de la verosimilitud el hecho de que haya otro personaje presente, un eunuco disfrazado de mujer que trabaja en el harem como espía del emperador, y quien sí *ve* a Jodha. La escena se tiñe de tonos siniestros cuando, al final de la charla, Jodha, o lo que creíamos que podía ser Jodha, se disuelve y es completamente sustituida por Qara Kōz, a quien las dos ancianas y el eunuco *ven*. Son muchas las preguntas que surgen a partir de ese momento. La aparición de Qara Kōz podría ser producto de la sustitución definitiva y telemática de una mujer por otra en la mente del emperador, pero esta vez la transgresión sería más contundente y la nueva mujer habría adquirido una materialidad incuestionable por el solo poder de esa mente que la ha creado; o la narrativa de las mujeres ha contribuido al empoderamiento de ese ser femenino, y las ancianas son cocreadoras de la misma; o los propios atributos de la encantadora, que ya en vida había sido indomable, encuentran en los deseos de los vivos un vehículo para canalizar su poder y regresar a una dimensión espacial en donde vuelve a ser autónoma. O todo lo anterior es una metáfora de la creación literaria, y el emperador o las mujeres son los escritores/as que dan vida a personajes que, más tarde, escapan de su control.

El tema de la representación también se relaciona con la plástica, cuando el emperador le pide a su pintor protegido que pinte la historia de Qara Kōz, y el artista se

convierte en otro de los cocreadores o materializadores de la encantadora. De hecho, mientras la figura de Qara Kōz sale de los cuadros para adquirir corporeidad en Sikri, el pintor entra en el cuadro para vivir, eternamente, entre el follaje de los márgenes ilustrados de la obra.

La novela no nos ofrece respuestas, pero sí la posibilidad de seguir planteándonos preguntas. Si la representación es una antesala o vehículo de la encamación, ¿entonces el artista, el narrador, es un demiurgo fascinante y peligroso, como lo es la figura misma de la encantadora? ¿Y quién es la encantadora? Porque la novela nos cuenta que ha habido más de una, que Florencia ha tenido una dinastía de encantadoras y, de hecho, otros personajes de la obra son también descritos como encantadores en algún momento. Akbar es el encantador de su imperio, la cadavérica prostituta de Sikri que conoce el arte de los aromas es una encantadora, y el propio Mogol del Amor encanta con el arte de la palabra. De hecho, en el capítulo quinto de la novela encontramos unas líneas que anticipan lo que el emperador y los lectores entenderemos hasta el final de la obra, es decir, que ésta es una historia sobre el arte de narrar y, en ese sentido, no hay encantador más poderoso que el que tiene una historia que contar: “witch craft requires no potions, familiar spirits, or magic wands. Language upon a silvered tongue afford senchantmentenough” (Rushdie, 2008: 73).

Ahora bien, si la novela en muchos sentidos celebra su excentricidad, sus inestabilidades y el poder de la paradoja, no todo es festivo en esta narrativa. Salman Rushdie no exenta a los lectores de la presencia de la crueldad o los atropellos sociales y políticos de las sociedades que describe, y la propia relación entre el emperador y el Mogol recorre los caminos de la desconfianza y la violencia. De hecho, la obra termina con una pincelada trágica que coincide con un tipo de escepticismo que el autor ya ha expresado en otros momentos de su producción. Así, me acerco al final de esta lectura con la imagen que abre y cierra la novela, la descripción del lago de Sikri, que al inicio de la obra reza: “In the day’s last light the glowing lake below the palace-city looked like a sea of moltengold” (Rushdie, 2008: 5). Es un lago que habla de la abundancia, del esplendor de un imperio que se encuentra en uno de sus momentos más lúcidos y, sin embargo, éste es el lago que se secará al final de la historia, como un símbolo de la esterilidad engendrada por la intolerancia, los fundamentalismos, el temor ante la diferencia, la incapacidad humana para la justicia o la tragedia de que la justicia, si se alcanza, llega a destiempo:

And as Akbar rode past the crater where the life-giving lake of Sikri had been he understood the nature of the curse under which he had been placed. It was the future that had been cursed, not the present. In the present he was invincible.

He could build ten new Sikris if he pleased. But once he was gone, all he had thought, all he had worked to make, his philosophy and way of being, all that would evaporate like water. The future would not be what he hoped for, but a dry hostile antagonistic place where people would survive as best they could and hate their neighbors and smash their places of worship and kill one another once again in the renewed heat of the great quarrel he had sought to end forever, the

quarrel over God. In the future it was harshness, not civilization, that would rule
(Rushdie, 2008: 347).

El mismo lago es el lugar de la abundancia y el lugar de la esterilidad. La palabra salva y condena. La palabra puede ser dolorosa y bella, como la escritura paradójica de Rushdie, que es roce de piedras que enciende e ilumina, aunque sepamos de los peligros de jugar con fuego.

Obras citadas

- ANAYA FERREIRA, Nair M. 2000. *Literatura anglófona: del yugo colonial a la liberación creativa*. México: UNAM.
- HADDAWY, Husain, trad. 1992. *The Arabian Nights*. Pösssneck: GGP Media GmbH.
(Everyman's Library)
- HUTCHEON, Linda. 2004. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge.
- NICOL, Bran. 2009. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Nueva York: Cambridge University Press.
- PARKINSON ZAMORA, Lois y Wendy B. FARIS, eds. 2000. *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press.
- RUSHDIE, Salman. 2008. *The Enchantress of Florence*. Nueva York: Random House.