

and proposes in their place the female body and female sexuality as a space in which to locate female identity. Finally, Jesús Benito selects an Afro-American novel, *The Chaneyville Incident*, to explore how historiographic metafiction can outwin history in the forging of one's own past and in regaining one's cultural heritage especially when searching for one of the cultures which has been marginalized and systematically silenced by mainstream history.

In spite of the variety of styles and authors included in this book, or maybe because of them, *Telling Histories* is definitely a highly recommendable work. The combination of theoretical issues with the analysis of specific works from varied perspectives and angles makes the book an illuminating overview of both the origins and development of historiographic metafiction. It also offers crucial insights into the meaning and purpose of recent historiographic metafiction in Britain.

MARÍA DEL MAR ASENSIO ARÓSTEGUI

ppp

Salman Rushdie,

The Moor's Last Sigh.

Londres: Jonathan Cape, 1995. 437 p.

El último suspiro del Moro.

Traducción de Miguel Sáenz. Barcelona: Plaza & Janés, 1995. 493 p.

La aparición de una novela en las circunstancias que rodean a la publicación de *The Moor's Last Sigh* supone un acontecimiento literario internacional, y un éxito asegurado. La publicación casi simultánea de la traducción española de Plaza y Janés ha de explicarse como parte de un lanzamiento editorial orquestado a nivel mundial. Algo quizá necesario, por otra parte, para ofrecer a los francotiradores integristas un blanco múltiple y móvil, como ya se hizo al publicar *The Satanic Verses* un consorcio de editores.

Rushdie se ha convertido en un símbolo, y ésa no es una posición cómoda para un escritor. Su posición hace que se espere de él un alegato, un mensaje que sólo pueda enviar quien está "encumbrado" en una posición ex-

cepcional. Como diría Sartre, no puede elegir su tema, porque le viene dado: vive atrapado en su tema. Y así no es extraño que encontremos en esta novela de manera prominente los motivos de la huida, la prisión, el fanatismo, el odio ancestral, el fundamentalismo que falsea la historia y distorsiona la tradición. El problema planteado al autor aquí es quizá el de conseguir universalizar su situación, no escribir un mero alegato, sino llegar a escribir además la novela que quizá hubiera escrito de ser otra su situación. Y así vemos a Rushdie volver en cierto modo a la manera de *Midnight's Children*: las sagas familiares a lo Macondo, el fresco sobreabundante de personajes e historias que se ramifican por todas las capas de la sociedad de Bombay a lo largo de varias décadas. Incluso hay una conexión entre ambas novelas a través de la aparición de Aadam Sinai convertido en *yuppie* e impostor. El material novelado es una sucesión de traiciones, intrigas, escándalos y crímenes en un ambiente de *jet-set*, alta finanza y mafia barriobajera. El padre del Moro, Abraham Zogoiby, es un reconocido magnate y *capo* en la sombra del crimen organizado; su madre, Aurora Zogoiby, antes da Gama, es una pintora célebre, artista nacional volcada en su arte. Este arte es una versión pictórica del realismo mágico, y es ocasión para diversas relaciones *en abyme*. La manera historiográfico/metaficcional de Rushdie se encuentra aquí en plena forma. El realismo mágico se revitaliza precisamente al ser reabsorbido por la realidad. El libro produce la impresión del realismo mágico clásico, pero Rushdie ha conseguido que ello brote espontáneamente de la complejidad postmodernista que describe. Surge la fantasía de la superposición de realidades a través de la historia, la ficción y el abigarramiento multicultural de una ciudad moderna y tercermundista; surge también de la flexibilidad de la narración del Moro y su capacidad para absorber múltiples voces y perspectivas de otros personajes, de la calle, la publicidad, la cultura de masas y tradicional. También todo tipo de clásicos: en la primera sección (una página), asoman entre otros la historia de la reconquista de Granada, Vasco de Gama, Cervantes, Lutero, *The Tempest*, *Othello*, los Evangelios, *Treasure Island*, Nabokov, *Edipo Rey*, Virgilio, la *Divina Comedia*, John Barth y Henry Miller, por no mencionar la novela por entregas del "Asunto Rushdie", una de las claves permanentes del libro. La abundancia intertextual del libro es uno de sus mayores logros, en particular porque los lazos intertextuales son establecidos de manera vital y dinámica por el narrador conforme analiza las líneas de fuerza que le constituyen como sujeto o los mitos y discursos que se utilizan a su alrededor para conformar versiones de la realidad.

El narrador mismo recuerda mucho al Saleem de *Midnight's Children*, incluso en su proceso de decadencia física acelerada (asociado también de modo reflexivo al progreso del libro hacia el final de la lectura). El envejecimiento prematuro del narrador, primero un niño con cuerpo de joven y luego un joven con cuerpo de anciano, se justifica vagamente como una enfermedad mal conocida, pero incluso este elemento semifantástico tiene el efecto de presentar al protagonista como un *everyman*—la vida vista desde la madurez es irritantemente y anómalamente breve para todos. Saleem Sinai era una encarnación crítica y problemática de la India múltiple. El Moro también remite su linaje a diversas razas y orígenes: indio, español, portugués, judío, moro. Esta vez Rushdie superpone lo excepcional y minoritario con lo tipificador: nos contará, dice, una historia india porque todos sus personajes son indios, y hasta aparecen elefantes, señala —sólo que el elefante, que pisa al daliniano Vasco Miranda mientras intenta pintarlo desde abajo, está alquilado a un circo en Granada. Parte de la justificación de esta estrategia está en la lucha contra el estereotipo a que se ve abocado Rushdie; parte en un énfasis aún mayor en la multiplicidad étnica y cultural, en el barroquismo irreducible de la realidad histórica. Rusdhie escribe así su alegato contra los maximalismos xenófobos, la limpieza étnica y la intolerancia religiosa. En una maniobra un tanto ambigua, el papel del Ayatollah lo desempeña aquí Mainduck, un líder extremista hindú que azuza a sus seguidores contra musulmanes, judíos y cristianos. El Moro se arrepiente de asesinar a este individuo en un raro gesto de compasión, también equívoco en un personaje que después de todo ha estado trabajando para Mainduck como matón a sueldo.

Rushdie, quizá por temor a predicar, parece haberse impuesto la norma de no presentar un modelo ético aceptable en su novela. Produce así resultados confusos y un libro muy amargo a pesar de su vitalidad estilística. Los personajes son en última instancia ajenos y fríos. El autor insiste en reivindicar como humana —no demonicemos— la crueldad, la corrupción más degradante y el egoísmo llevado hasta la demencia. *Insaan*, "humano", nos dice el narrador, y el lector lee "insane." La familia Zogoiby aplica el lema de que sólo la corrupción les salvará del fanatismo— y la novela no ofrece realmente ninguna otra salida. El arte de Aurora, imagen especular de la escritura de Rushdie, responde sólo a parte de la experiencia real que lo hace posible, y su valor moral es limitado, subjetivo, porque no entra en diálogo auténtico con la dinámica social (o personal) de la que surge. Tal vez aquí haya otra reflexión *en abyme* sobre la problemática de esta novela. El

mundo aparece en ella como un gran caos donde el amor, la decencia y la belleza son sólo un ideal malogrado por el que el Moro suspira a lo Boabdil, en una escenificación bastante buscada. Los personajes son demasiado excepcionales, y la armazón que intenta contener toda la olla podrida es demasiado deliberada. El narrador es consciente de todo ello, y su adopta una distancia irónica hacia el material.

Resulta de todos estos elementos una peculiar desconexión entre el yo narrador y el yo personaje, o más generalmente entre la calidad verbal del libro y la historia narrada— nos resulta difícil imaginarnos al Moro a la vez como autor de las palabras que leemos y de las acciones relatadas. Hay, de modo general, una falta de principio de orden en la novela, y quizá sea ese el mensaje que Rushdie nos manda desde su pedestal con señales bastante equívocas: el libro no ha podido ser mejor, nos dice, "*Here I stand. Couldn't've done it differently.*" El narrador muere resignado esperando días mejores, pero nada en la novela nos da pie a suponer que vayan a venir.

Nos queda el arte verbal de Rushdie: el placer del uso inesperado que cada voz hace del lenguaje ajeno, el malabarismo con alusiones y percepciones sacadas de ese gran cajón de/sastre que son los recuerdos familiares y la historia personal. El traductor español hace lo posible por seguir las acrobacias verbales del original, y transmite un porcentaje muy apreciable de la novela, aunque con frecuencia se ve obligado a simplificar o a conformarse, como es de rigor, con una dicción bastante menos aerodinámica que la del original.^a

JOSÉ ANGEL GARCÍA LANDA

ppp