

Almudena Grandes: Modelos de mujer.
Barcelona, Tusquets Editores, 1996;
248 pp.

LOS siete relatos que integran esta colección constituyen el primer libro de cuentos de quien es considerada como una de las representantes más significativas de la nueva narrativa española (autora de las novelas *Las edades de Lulú*, *Te llamaré Viernes*, *Malena es un nombre de tango*). El orden de los cuentos—escritos entre 1989-1990 y aparecidos separadamente en diferentes publicaciones— responde a un criterio exclusivamente cronológico, tal como lo señala Grandes en el prólogo en el cual explica la génesis de la obra y la motivación que la llevo a reunirlos en un único volumen. No es difícil, sin embargo, captar la coherencia narrativa que rige al texto en su conjunto y patentiza la trabazón estructural de los relatos que lo integran.

Los personajes protagónicos de los siete textos son todos femeninos y el desarrollo accional pone de manifiesto relaciones de índole diversa—indudablemente compleja, siempre conflictiva— entre estas protagonistas y “el otro”, encarnado tanto por figuras masculinas—hijo, amante—, como femeninas—hija, madre, amiga, colega. El proceso de resolución del conflicto que enfrenta el personaje, que en la mayor parte de los relatos no ofrece una clausura definitiva ni totalizadora, lo conducirá a un desocultamiento de la propia identidad y de su situación en el mundo. Esto es válido para todos los cuentos, exceptuando el caso del cuarto—“Amor de madre”—, en el cual el estatismo inherente a la falta de evolución de la protagonista contrasta de modo irónico con el desarrollo dinámico de los personajes de los seis relatos restantes. En todos ellos, son dos las miradas activas que interactúan en su pronunciada evolución: la mirada del otro—determinando y modificando la imagen que el personaje tiene de sí mismo— y la propia, que se descubre o redescubre a partir de un gradual proceso de autoaceptación, signado por el acentuado voluntarismo que caracteriza a las protagonistas. La tercera mirada, que cumplirá un rol fundamental en la configuración del texto, en general, y del personaje, en particular, es la mirada del receptor virtual, cuya presencia más o menos implícita se percibe con marcada intensidad a lo largo del desarrollo de los relatos. Este rasgo atañe, sin duda, a determinadas elecciones constructivas relacionadas con las voces narrativas que imperan en la obra. Salvo el cuento “Malena, una vida hervida” (cuyo punto de vista, sin embargo, es pronunciadamente interior, correspondiéndose de modo acaba-

do con la perspectiva de la heroína), los seis textos restantes son narrados por las mismas protagonistas, y sus relatos asumen, generalmente, la recepción por parte del otro-interlocutor, quien puede captarse en el despliegue tácito de un plurivalente conjunto de actividades perceptivas: aserción, empatía, duda, crítica, desautorización. Para la obtención de tal efecto, los textos incursionan en el manejo de variadas y convincentes técnicas de la narración: desde el empleo del relato interrumpido por marcados movimientos retrospectivos (“Bárbara contra la muerte”, “La buena hija”), hasta la utilización del discurso directo libre o monólogo interior (“Amor de madre”), o la alternancia de este último con extensos fragmentos de presentación escénica de los personajes a partir del diálogo (“Los ojos rotos”). Estos procedimientos narrativos constituyen uno de los mayores logros del libro.

Otro de los factores de cohesión constructiva de la obra es, indudablemente, el temple irónico que la rige en su totalidad, el cual adquiere matices diversos a lo largo de los diferentes relatos, configurándose como humor contenido hasta alcanzar momentos de franco sarcasmo. En este sentido, es destacable el empleo de técnicas hiperbólicas o acumulativas que en muchas oportunidades impregnan el discurso de las narradoras, otorgándoles ciertos efectos desfamiliarizantes. Asimismo, participa de este último tipo de efecto desestabilizador el primer relato, “Los ojos rotos”, que, dada su extensión, constituye, al igual que el último, una novela corta, y que bien podría inscribirse en el terreno de la literatura fantástico-maravillosa.

A pesar de que, como ya fuera señalado, todos los protagonistas de *Modelos de mujer* son figuras femeninas, Almudena Grandes niega—precisamente a partir de dicha identidad de sus personajes— la pertenencia de esta obra a la corriente de literatura femenina. Más aún, la autora rechaza de modo concluyente la existencia de tal categoría divisoria: “al igual que no reconozco una literatura de autores madrileños, una literatura de autores altos o una literatura de autores con el pelo negro, categorías que, de momento, nunca me han amenazado [...] creo que no existe en absoluto ninguna clase de literatura femenina, y, precisamente por eso, todas las protagonistas de estos cuentos son mujeres” (p. 16). Estas afirmaciones pueden ser comprendidas a la luz de una obra que pide ser leída como texto suscitador de un placer estético no afiliado al espacio femenino, sino poseedor de múltiples y variadas significaciones, que incitan a una lectura activa y de captación plurivalente.

Noé Jitrik: *Citas de un día*. Buenos Aires, Alfaguara Literaturas, 1992.

Citas de un día de Noé Jitrik constituye un juego literario que podría ser sin lugar a dudas calificado de intelectual. El lector es constantemente desafiado y puesto en jaque por este texto sumamente complejo. A Zenón Valdés, escritor –como Jitrik– y protagonista de la novela, se le regala en honor de su 83º cumpleaños un enigma, mejor dicho, dos. La novela se va desarrollando alrededor de este extraño regalo, mientras que el lector, por su parte, no sólo comparte el desconocimiento del protagonista y lo acompaña en la búsqueda que le ha sido impuesta, sino que a su vez, y en otro nivel, es también “regalado” con otro interrogante que quedará planteado desde el principio del relato: ¿De qué se trata este texto? ¿Qué es este texto? Los amenazados no son una reina o un rey en un inofensivo juego de ajedrez: el lector ideal del libro deberá aceptar el reto y “jugar el juego” del texto. El mismo discurso es preciso al respecto:

Sea como fuere, y para no proceder con engaño frente a lectores honestos que, acostumbrados a una norma narrativa, esperan o no rechazan escenificaciones sexuales, hay que decir que en este relato no habrá escenas de ninguno de ambos tipos (pp. 143-144).

Y, ¿quién no desea jugar? se preguntará el lector empecinado; la respuesta no podría ser más contundente:

De modo que si un lector espera eso y es para él una condición del interés que pone en la lectura puede dejar de lado ya mismo este relato y buscar otro que convenga a sus expectativas, no ha de faltarle (p. 144).

Noé Jitrik nos presenta una obra que rehúsa ser encajada dentro de códigos previamente establecidos. La riqueza textual se manifiesta en los diferentes planos que se van desplegando, constituyéndose en intrincado tejido que no admite el total “deshilachamiento” de cada uno de estos estratos. Al nivel del relato, un narrador heterodiegético recuenta los acontecimientos sucedidos a Zenón Valdés el día de su cumpleaños. Todo ocurrirá a lo largo de este único día en el que al escritor se le ofrecen a manera de obsequio dos temas, dos cadáveres; ¿Cómo llegaron hasta ahí? ¿quién los asesinó? ¿por qué?, ése “era el tema que le habían regalado

estimulándole un Edgar Allan Poe (p. 26) que ya había sido caracterizado por el mismo Zenón como “loco inteligente que resolvía misterios y crímenes sin moverse de su casa” (p. 24) imagen especular del protagonista. El enigma –activación del código hermeneútico– se plantea explícitamente muy a comienzos de la historia, el modelo que se seguirá es claramente el de la novela policial... y sin embargo, son precisamente las irónicas rupturas de este código las que irán marcando al texto de Jitrik hasta su desenlace sorprendente y totalmente inesperado, que hace gratificante la lectura de esta obra, más allá de otros elementos sugestivos del texto.

El narrador no se conforma con darnos a conocer lo que sucede, sino que pone por explícito de qué modo deben ser presentados estos acontecimientos. *Citas de un día* es un texto que habla de literatura, es un texto auto-referencial, una complicada y lúdica construcción en abismo que pretende poner al descubierto sus costuras y de esta forma recalcar su carácter artificial. Así, por ejemplo, la señora Concepción, “solicita y apremiante ama de llaves, típico personaje secundario” (p. 26), es presentada después de los ruidos oídos desde la cocina, es decir, a través de un indicio –uno de los elementos de mayor importancia en el relato policial– el cual es definido por el mismo discurso como aquello que “sirve para precisar, ubicar, presentar y hacer entrar en escena elementos del relato que sea como fuere cuentan el el cuento” (p. 27). El proceso escritural es uno de los ejes centrales de esta novela, de la cual bien podría decirse que en lugar de “leerse” se “escribe”: “lo que importa en el relato es lo que está escrito y no quién y cómo y a quién se lo dijo y de qué modo fue recibido y respondido” (p. 102).

El trastrocamiento de las convenciones, ya visto en relación a lo policial, es uno de los elementos de mayor recurrencia en la obra. Es así como una silenciosa planta de café se convierte en protagonista de esta trama. Pequeños detalles que podrían considerarse secundarios de una trama policial, son trasladados al primer plano; la vejez de Zenón, por ejemplo, es descrita detalladamente: “un hombre de ochenta y tres años desea defecar de la misma manera que otro más joven pero no puede” (p. 28), mientras que en otra instancia se evita hasta dar los nombres de los amigos que vienen a visitarlo.

La obra configura una maraña intertextual que se pone al servicio de la ironía, la inversión y la desautomatización. Ante el lector surge un singular desfile de personajes y voces conocidas; Heidegger, Poe, Baudelaire, Shakespeare, son sólo algunos de los protagonistas de esta pícaro historia detectives-

ca. La referencialidad está, como todo el resto de la novela, impregnada de un tono lúdico y humorístico: "No está mal el pollo que prepara la Señora Concepción; es tan literario, leyó la receta en una novela" (p. 48) dice Zenón. Citas de un día es una complejísima construcción especular en la que el lector no sólo us partícipe del proceso escritural del discurso y de las estructuras teóricas sobre las que descansa, sino es una obra que se ríe, se ríe de sí misma; en una palabra: una excelente y provocativa novela.

Judith Grosgold

María R. Lojo: *La "barbarie" en la narrativa argentina: siglo XIX.*

Buenos Aires, Corregidor, 1994, 191 pp.

UNO de los rasgos característicos de nuestro ser-latinoamericano consiste en la permanente búsqueda de una definición esclarecedora de este mismo "ser". El casi arquetípico concepto de "barbarie" que aparece, ya sea de manera explícita o implícita, opuesto a nociones como las de Cultura, Civilización, Ilustración, Progreso, etc. —a todas aquellas palabras cuasi-sagradas que tendemos a escribir con mayúscula inicial—, ha sido, tal vez por su misma ambigüedad, punto central de esta ya muy transitada polémica. "Machacada" diría tal vez el lector ingenuo que se enfrenta *a priori* con el texto de Lojo; sin embargo, así como lo demuestra el segundo punto de la primera parte del libro (pp. 15-21), el problema que comienza con el surgimiento de la antinomia barbarie/civilización en una lejana Europa del siglo XVI, cobra aún mayor fuerza dentro de los marcos de un denominado "postmodernismo" que cuestiona aquellos valores y principios que se concebían/conciben como la infraestructura de la sociedad occidental. Sebrelí, ensayista argentino citado por Lojo, señala que conceptos como los de racionalismo, técnica, progreso, humanidad, no deben "diluirse en los particularismos culturales" (p. 15) interesante posición que se enfrentaría a la gran tendencia actual a resaltar lo periférico, el límite, un pluralismo irreductible, el relativismo cultural, la imposibilidad de la utopía de la unidad, de la armonía universal y de los discursos totalizadores, corriente que se ve tan bien ejemplificada en los grandes movimientos a favor de las minorías sociales.

Como señalé al principio, el problema concierne a la identidad: ¿qué significa ser americano? ¿Cuáles son los rasgos dominantes de nuestro ser mestizo? ¿el elemento **bárbaro** o el racional? ¿Lo indígena o lo europeo? El discurso de Lojo se cen-

tra especialmente en el caso argentino, y al respecto la investigadora afirma: "[...] particularmente en nuestro país, donde la dicotomía [civilización/barbarie] ha incidido e incide aún, arduamente, en la trabajosa construcción de la historia cotidiana y de la historia que narran nuestros relatos y mitos" (pp. 39-40), y más adelante califica a la barbarie como "verdadera obsesión argentina" (p. 183). A partir de esto, la estructura del discurso se va configurando en torno a cuatro textos fundamentales de la literatura argentina del siglo XIX: *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, *Amalia* de José Mármol, *El Matadero* de Esteban Echeverría y *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio Mansilla.

El libro está dividido en tres secciones. La primera parte constituye un interesante acercamiento teórico que resume sistemáticamente la historia del término "barbarie" desde su surgimiento en Europa; a su vez, sintetiza las diferentes perspectivas adoptadas por teóricos argentinos que afectan irreversiblemente la fisonomía de la narrativa y el ensayo trabajados por Lojo; y, finalmente, perfila el carácter ambiguo, en constante cambio, de la noción de barbarie y sus persistentes redefiniciones. En la segunda sección, Lojo analiza los textos narrativos que van desplegando la compleja estructura de la oposición estudiada. La ambivalencia se refleja a través de los distintos paradigmas que surgen en relación al concepto de "barbarie" en cada uno de estos discursos. El campo de la investigación es extensísimo, incluyendo áreas básicas de nuestro ser americano como lo son la antropológica, la política, la social, la histórica y la filosófica, y concediéndosele un lugar privilegiado al plano estético. En los cuatro casos analizados, la barbarie se presenta como lo real, la cara de un país; las evaluaciones serán las que difieran en cada uno de los discursos. Por último, el libro se cierra con un capítulo de balances y perspectivas que resalta la vigencia de la problemática tratada y su expresión en la literatura del siglo XX — basta con señalar la posición central que ocupa este tópico en la obra literaria de Borges, autor numerosas veces mencionado por Lojo.

María Rosa Lojo muestra por medio de los cuatro textos elegidos, el carácter diverso del concepto "barbarie". En cada uno de ellos el paradigma varía mostrando la ambigüedad que lo rige. Así, en *Facundo*, la barbarie se asocia con lo no europeo, lo no occidental, con la fragmentación de un orden, con lo caótico, no institucional, la campaña en tanto opuesta a la ciudad; pero es precisamente este mismo caos el que conforma lo única posibilidad original. Sarmiento adopta una posición romántica en la que "el bárbaro" —en este caso Fa-

cundo— es lo exótico, lo espontáneo, núcleo de la vida argentina que debe, por lo tanto, ficcionalizarse y convertirse en poesía. Dentro del mismo discurso la valoración negativo-positiva de la “barbarie” no se mantiene constante, resaltando aún más la intrincada textura del concepto. En *Amalia*, la asociada con la barbarie es la ciudad, en contraste con lo señalado en el texto de Sarmiento. El término contrapuesto es en este caso la naturaleza, en tanto orden divino que al ser corrompido por el hombre “pervertido” constituye un estado caótico y de pérdida. De igual forma, Echeverría en *El matadero* crea un campo semántico diferente para el mismo concepto. Aquí la barbarie se relaciona con lo animal, con lo obscuro y carnavalesco, con la violencia, y, en pocas palabras, con aquello que es denominado como “demasiado humano” (p. 121): el modelo bárbaro del país es el matadero. En este discurso no hay cabida para una valoración de tipo positivo, para un poetizar, como sucede a fin de cuentas en el *Facundo* de Sarmiento. El último texto analizado por Lojo (Mansilla) se diferencia radicalmente de los tres que le preceden. En él lo bárbaro es el elemento positivo de la oposición, no sólo por el carácter estético, casi decorativo, que Sarmiento adjudica a esta condición, sino por ser precisamente aquello que se enfrenta a la injusticia, al abuso, a la miseria, a la utopía en tanto mentira, a la opresión y a la represión conformada por las convenciones sociales del orden civilizado. La barbarie se vincula con la naturaleza, la libertad, el placer, lo genuino, la plenitud, la sencillez y la abundancia. “Los enanos nos dan la medida de los gigantes y los bárbaros la medida de la civilización”, dirá Mansilla, citado por Lojo (p. 133).

El texto de Lojo representa un estudio sistemático acerca de uno de los principales motivos que ha ocupado a los pensadores y escritores latinoamericanos. En su discurso y a través de los textos que conforman la base de su proyecto, se va configurando un esquema que permite captar más claramente la ambigua noción de barbarie, concepto clave para la comprensión, tanto del ser americano —y en particular del ser argentino—, como de sus narrativas. De fuentes riquísimas y haciendo uso de un lenguaje claro, preciso y riguroso, el libro de María Rosa Lojo no sólo es un importante aporte al estudio de la noción de barbarie y su aparición en la literatura, sino constituye además una renovada captación de una polémica que aún persiste y que se halla lejos de haber sido agotada.

Judith Groszgold

Nahum Megged: *Haatztekim – Mejanit hashemesh lejanitot shvurot* [Los aztecas – De la lanza del sol a los dardos rotos]. Tel Aviv, Ed. Dvir, 1996; 236 pp. (hebreo).

EL rápido derrumbe del imperio azteca ante lo que suele describirse como un puñado de conquistadores españoles constituye un desafío a la interpretación histórica. ¿Cómo es posible explicar que un estado tan fuerte y exitoso, que había logrado imponerse sobre toda la región que se extiende desde lo que es hoy el sur de los Estados Unidos hasta Panamá, y cuya impresionante capital, Tenochtitlán, pasmó a los europeos al verla por vez primera, se haya rendido en pocos años ante una pequeña fuerza de invasores extranjeros?

En años recientes, los investigadores no se contentan con explicaciones basadas en la superioridad de la civilización europea. El libro de Nahum Megged, dedicado a analizar el rápido ascenso y la aún más rápida caída del imperio azteca, se propone examinar tanto las causas “objetivas” de la relativa debilidad de los aztecas frente a los conquistadores, como el universo conceptual a partir del cual los aztecas interpretaron erróneamente, al menos en parte, el desembarco de aquellas extrañas criaturas en las costas mexicanas.

Megged comienza examinando las diversas civilizaciones indígenas: la antigua cultura olmeca que se desarrolló en las costas del golfo de México (‘olmeca’ significa ‘habitante de zona con mucha agua’), considerada como la madre de todas las culturas de México y Centroamérica; las culturas de Monte Albán y Teotihuacán (‘la ciudad de los dioses’), en el período clásico de la historia continental; y la cultura tolteca. Su análisis destaca las líneas de continuidad y de cambio en las diferentes culturas indígenas, las cuales alcanzaron logros notables en áreas como las matemáticas, la astronomía, la arquitectura, el urbanismo y las artes plásticas, para decaer y desaparecer una tras otra, a veces por razones todavía no satisfactoriamente elucidadas.

La decadencia de la ciudad de Tula, centro de la cultura tolteca, causó la dispersión de los príncipes toltecas, quienes erigieron pequeños estados que combatían entre sí. Oleadas migratorias de los pueblos del norte comenzaron a avanzar en dirección al valle de México. Los últimos en llegar fueron los mexicas (nombre que significa ‘ombligo de la luna’), más conocidos por el apelativo de aztecas (el pueblo ‘cuyo rostro nadie conoce’). Estos constituían una tribu de cazadores nómadas y combati-

vos, cuyo único rasgo civilizado era el idioma náhuatl. Según el mito, el dios Huitzilopochtli, engendrado por la divinidad, condujo a los mexicas a fines del siglo XIII a la región de los manantiales de Chapultepec, donde actualmente se encuentra el parque central de la ciudad de México.

Durante la guerra inmediatamente desencadenada entre los recién llegados y los reinos más antiguos de la región, en determinada etapa los aztecas fueron derrotados y sometidos. Tras un cuarto de siglo, en 1325, se rebelaron y huyeron a una de las islas del lago de México, en la que construyeron su nuevo hogar. Según el mito, el dios les había ordenado erigir su reino en el sitio donde hallaran un cactus y sobre él un águila con una serpiente en el pico. En náhuatl cactus se dice 'tenochli', y la ciudad construida sobre la isla fue llamada Tenochtitlán.

Nahum Megged no es historiador, y ello es visible a todo lo largo del libro. En tanto antropólogo e investigador de la literatura y la religión, logra introducir al lector al mágico mundo de la mitología azteca. Sus conocimientos multidisciplinarios, su impresionante capacidad de síntesis y su estilo verbal le permiten transmitir al lector la significación de los mitos aztecas, aun cuando no siempre los interpreta en cuanto a su rol social y político.

Quien se interesa en temas relacionados con la conformación de la identidad colectiva, con la "invención de una tradición" o con "comunidades imaginarias", se sentirá atraído por el modo en que los aztecas procuraron generar una continuidad ficticia y sostener que su rey no provenía del pueblo local sino que descendía de sus predecesores toltecas. En manos de la monarquía azteca, el pasado fue un instrumento para legitimizar los cambios introducidos por ella. La historia del príncipe Tlacaélel es particularmente notable. Cuando el dominio azteca comenzó a expandirse, el príncipe comprendió que era difícil que un pueblo nuevo, hasta entonces considerado bárbaro, gobernara a otros que se sustentaban en antiguas tradiciones. De acuerdo con sus consejeros, decidió inventar una tradición azteca, un pasado que les otorgara orgullo y conciencia colectiva y justificara su dominio sobre otros pueblos. Con ese fin ordenó quemar los escritos que documentaban la historia azteca hasta ese momento, y los códices que se hallaban en los santuarios y palacios de los estados conquistados. Ahí comenzó la tarea de reescribir la historia en función de necesidades políticas, para luego difundirla por medios diversos entre los aztecas —aguzando su conciencia de ser el pueblo elegido— y entre los pueblos por ellos dominados. La empresa tuvo un éxito enorme pero no total: no todos los documentos fueron destruidos, y parte de

los grabados en columnas y paredes de los templos sobrevivieron y sustentaron las permanentes tendencias subversivas dentro de las naciones dominadas.

Megged utiliza un estilo claro, que evita la jerga profesional y facilita la lectura. A veces, sin embargo, su sistema lleva a cierta simplificación, ya que es difícil medirse con, por ejemplo, formas variadas de religión, gobierno, sociedad y economía, en un capítulo de sólo 22 páginas. Pese a ello, el libro, primero en su género en hebreo, posee un rico y abundante contenido.

El estudio culmina en el cap. VII, que relata el fin del imperio azteca. En ese capítulo, Megged se refiere a las ventajas objetivas de los españoles: sus armas (la tecnología bélica de los aztecas se hallaba aún en la Edad de Piedra, mientras que los fusiles y cañones españoles poseían una enorme capacidad destructiva y un impacto psicológico aún mayor); sus caballos, que tanto impresionaron a los guerreros aztecas; la ventaja de Hernán Cortés por disponer de dos traductores que le permitieron conocer mejor a sus oponentes; y las enfermedades que se convirtieron en aliados bélicos de los españoles, como la viruela, desconocida en la región, contra la cual los aztecas no poseían defensas naturales.

Pero el énfasis del capítulo recae particularmente sobre dos factores relacionados entre sí. El primero se originó en la concepción indígena del mundo, según la cual éste está regido por ciclos eternos de destrucción y reconstrucción. De acuerdo a esta visión, el tiempo está dividido en diversos ciclos denominados "soles", al final de los cuales existe el peligro de una destrucción cósmica. El año en que llegaron los españoles era uno de esos períodos escatológicos. Pese al enorme poderío de su imperio, Moctezuma II temía la inminente "ligazón de los años". El emperador estaba aterrado tanto por la profecía del gobernante texcoco, según la cual extranjeros azotarían la tierra de Anáhuac, como por una serie de señales de mal agüero, como el incendio del templo de Huitzilopochtli, o un ave gris con un espejo adherido a su copete que apareció atrapada en una red de pesca. Dominado por el temor, Moctezuma se recluyó, y sus caprichosas medidas de gobierno le acarrearón el enojo de la nobleza.

Dada su incertidumbre, la reacción del emperador era previsible: la aparición de unos seres extraños, diferentes de todo lo conocido, fue traducida por él a los conceptos de su propia cultura. Creyó que los españoles eran Quetzalcoatl, el dios que había renovado a la especie humana y cuyo nombre estaba asociado con la redención. Los sacerdotes volvían a relatar todos los años el mito acerca del esperado regreso de la "serpiente emplumada", y

Moctezuma creyó que por fin ese regreso se había realizado. El terror dejó lugar al alivio que acompaña a aquello que se comprende.

Megged acierta al abundar en citas de los mitos y de las crónicas indígenas, posibilitando así al lector un atisbo de esa visión de mundo. Por ejemplo, en su primer encuentro, Moctezuma se dirige a Cortés con estas palabras: "Señor nuestro, te fatigaste, el cansancio te agobia, has llegado a tu tierra, a tu ciudad llegaste, a México. ¡Viniste a ocupar tu trono! Durante algún tiempo lo han cuidado para ti, lo han preservado para ti, los que ya se marcharon, los que ocuparon tu sitio por poco tiempo lo conservaron para ti, gobernaron por sobre México tu ciudad. ¡No, no es un sueño, no estoy despertando: no estoy viendo todo esto en un sueño, no estoy soñando, ya te he visto, ya fijé mi mirada en tus ojos!" (p. 167).

El segundo factor también estaba ligado a la concepción de mundo y a la religión de los aztecas. Megged destaca que el imperio se enfrentó no sólo con un puñado de españoles: decenas de miles de guerreros de otros pueblos locales se unieron a los invasores extranjeros en su lucha contra el opresor. Esos pueblos habían sido conquistados y esclavizados por los aztecas, y los prisioneros habían sido sacrificados, ya que los aztecas creían en la necesidad de asegurar el renacimiento diario del sol y del universo mediante la ofrenda de la sangre y el corazón de hombres vivientes. Esa creencia constituía a la vez el móvil y la justificación ideológica de las interminables guerras emprendidas por ellos, y la base del profundo odio experimentado por las naciones vecinas. Parte de estas naciones se unieron a los españoles con el fin de destruir al imperio azteca, y esa destrucción fue verdaderamente terrible.

Los poetas indígenas describieron el gran desastre de esta manera:

...y todo esto pasó con nosotros.

Nosotros lo vimos,

nosotros lo admiramos.

Con esta lamentosa y triste suerte

nos vimos angustiados.

En los caminos yacen dardos rotos,

Los cabellos están esparcidos,

destechadas están las casas,

enrojecidos tienen sus muros.

Gusanos pululan por calles y plazas,

y en las paredes están salpicados los sesos.

Rojas están las aguas, están como teñidas

y cuando las bebimos,

es como si bebiéramos agua de salitre.

(p. 181; versión española de Miguel León Portilla, *Visión de los vencidos*, México, 1961)

El editor de la serie en la que se publicó *Los aztecas...* tuvo el buen tino de añadir una serie de apéndices útiles: una cronología que indica el desarrollo de las culturas indígenas en México y Centroamérica desde mediados del segundo milenio antes de la era común, hasta mediados del siglo XVI; un breve vocabulario de nombres y conceptos; una bibliografía, y varias magníficas fotografías de los códices, que reflejan aspectos diversos de la vida en el reino azteca, de sus esculturas y de sus objetos de culto. El libro de Megged asegura al lector de lengua hebrea una experiencia placentera y la ampliación de sus conocimientos y horizontes.

Raanán Rein

(Publicado en *Haaretz-Sfarim*, 25/9/1996; trad.: F. F. Goldberg)

Teresa Porzecanski: *Perfumes de Cartago*. Montevideo, Ed. Trilce, 1994; 3ª tercera edición, 1995; 128 pp.

FRENTE a una carta anodina en la pantalla de su computadora, Lunita Mualdeb evoca los "países de ensueño" cuya visión le legara la tradición familiar. "Los tiempos de ahora eran prosaicos, carecían de delirio", piensa, en tanto que "[s]us bisabuelas habían flotado como ninfas por jardines de perfumes intensos (...) y habían sido ejecutoras de hechos mágicos". *Perfumes de Cartago* narra, a través de la saga de la familia Mualdeb, el fascinante encuentro entre una cultura ubicada en el *illo tempore* de Ur, Aleppo, Damasco –"no (...) países sino mundos" (p. 7)– y la prosaica Montevideo de los años treinta. A la vez que confirma tanto aquellos mitos como su nostálgica idealización, la novela los deconstruye, no mediante una reducción realista, sino justamente exhibiendo su interacción con otros mitos heterogéneos: el inédito encuentro americano de culturas "que durante milenios permanecieron ignorantes de su convivencia en el planeta", como alguna vez escribió Alejo Carpentier.

La saga de los Mualdeb comienza con su partida de Siria en un barco que navega sobre las "aguas del diluvio primigenio" (p. 31), viaje que reitera para el patriarca familiar lo sabido desde siempre por la memoria colectiva: "Nada parecía haber ocurrido entre el viaje de Abram Neftalí Sus, el padre del padre de su abuelo, escapado del Reino de León hacía poco más de cuatro siglos, y este viaje suyo de ahora" (p. 32). Tan fuerte es, sin embargo, su inconfesado temor de que no sea así, que el patriarca morirá antes de desembarcar, "caído al amparo de unas extrañas jarcias, de otra época" (p.

33). La familia echa pie a tierra y a la historia, pero seguirá aferrándose al *illo tempore*: con facilidad las mujeres, protegidas por el ámbito doméstico en el que es posible reiterar antiguas conductas (aun aquella entre las mujeres más 'adaptada' a lo nuevo –Esterina, que se ha prostituido para sobrevivir y para salvar a la familia– conserva en su doble vida una suerte de inocencia que la ha dejado intacta por dentro); los hombres, expuestos al mundo exterior, procuran preservar su identidad original mediante un gesto que los proteja del desgaste, como el mono-diálogo con Dios de Alegre Carmona y la artesanía perfumera de Jeremías Berro.

El edénico mundo perdido que todos anhelan preservar de una u otra forma está simbolizado por el perfume, que también genera el ritmo de la novela, cuyo discurso se deleita en la morosa descripción de las fragancias, su fabricación y su goce, en tanto signos de reconocimiento de ese grupo humano dentro del crisol americano: “El *pa-chulí* era un perfume engolosinado, reiteradamente dulce y de sensación caliente sobre la piel, casi como un ungüento que transportara a Oriente algún alma perdida y recuperada después de su incineración. Inmediatamente aparecían los muros de palacios blancos con entradas ojivales, dentro de los que una luz azulada inventaba un mundo casi anfibio: figuras silenciosas de mujeres cubiertas de sedas doradas, fascinadas con la luz, reptaban por las alfombras interminables de arabescos. Así, la trastienda de la perfumería se había ido haciendo un lugar de efervescencia permanente...” (p. 72). Ligado al perfume está el sabor de manjares resultantes no de la mera cocina, sino de una auténtica alquimia: “el almuerzo implicaba diligencia y algo de artimaña: siempre resultaba un milagro que elementos terrosos, polvorientos, extraídos de las entrañas de la tierra o del interior de bayas uterinas verdosas (...) asomaran, luego de procesos ocultos en la cocina, convertidos en enormes fuentes de arroces calientes y pimientos rojos dibujando figuras extraviadas, bajo pesadas salsas que soltaban de a poco sus radiaciones áureas. Un milagro...” (p. 76). Preparar comidas y destilar esencias son actos eróticos autónomos, parte de un erotismo complejo que incluye también la concupiscencia de Jeremías y la misteriosa fecundación que preña a Camila y a Angela.

La autosuficiencia del goce está limitada al espacio familiar; afuera están la historia y sus implacables reclamos: “Amortiguados estaban los senti-

dos, pensaba Jeremías, en un país amortiguado, al que llegaban, también sin estridencias, las brutalidades que se iban inventando en Europa” (p. 24). Jeremías Berro, el fabricante de perfumes, es quien al mismo tiempo entiende, si bien de manera confusa, la necesidad de hallar un puente entre ambos estilos de vida, y fabricará explosivos perfumados para los guerrilleros en cuya alianza busca una síntesis entre el mundo pasado, interior, estático, y el mundo exterior en movimiento perpetuo.

Pero en ese Nuevo Mundo los mitos no son, aunque así lo crea Lunita en su desilusionada nostalgia, heredad exclusiva de los inmigrantes y su mundo de olores, sabores y leyendas. Otras Cartagos, otros sueños, mitos y magias se reúnen antiguos o se gestan nuevos junto a “ese cerro (...) rodeado por un valle de casitas pequeñas de provincia” (p. 33), en “eso que se llama día, realidad, tramo, contubernio” (p. 66). Míticos son Gardel, y el hombre misterioso que cría serpientes en un sótano, y el viejo negro que profetiza por las esquinas. Mágico es el sueño deliberado que prolonga la vida de la matriarca Nazira, las premoniciones de Angela sobre la muerte de Gardel y el hijo que virginalmente concibe de éste, y el bebé-serpiente que da a luz Camila. Sueños son los de un mundo mejor, ese que Alegre Carmona intenta provocar al dialogar con Dios o al eliminar el mal mediante un crimen inútil, ese que procuran por la fuerza los obreros revolucionarios hartos de injusticias.

Porzecanski va entretejiendo una densa trama que reactualiza los mejores rasgos del realismo mágico, con una prosa delicada y envolvente como los aromas y los sabores cuya descripción logra lujuriosas sinestesias entre palabra y sensación (véanse por ejemplo los cap. XIX y XX). Al mismo tiempo, de esa trama surge, con nitidez pero sin juicios facilistas, un cuadro convincente del Montevideo de los años treinta y sus ingredientes socioculturales todavía no precipitados en un todo coherente – todavía no totalmente destilados o cocidos, para retomar las metáforas centrales de la novela.

En su gesto final, Lunita arroja (¿devuelve?) la llave de la vieja casa familiar, “prisión perversa”, a ese mismo mar por donde llegaron los patriarcas. El gesto escritural de Porzecanski es precisamente el inverso: la recreación, la reinención, la recuperación de una historia cultural de múltiples estratos, síntesis tan densa y compleja como la de un manjar o un perfume.

Florinda F. Goldberg