



Noaj, N°. 10, julio de 1995

RESEÑAS, pp. 108-125

- Behar, Ruth. *Translated Woman: Crossing the Border with Esperanza's Story*. Boston, Beacon Press, 1993. 372 pp. (José Schraibman, Washington University)
- Berman, Sabina. *La bobbe*. México: Editorial Planeta, 1990, 126 pp. (Lydia M. Gil, University of Texas at Austin)
- Castellanos, Rosario, *Atah Einja Shirah [Poesía no eres tú]*. Trad. al hebreo: Esther Solay/Levy. Tel Aviv, Ed. Carmel, 1994, 112 pp. (Rami Saari, Jerusalem. Publicado en Ha'aretz, 13-1-1995. Trad. Florinda F. Goldberg)
- Chocrón, Isaac. *Escrito y Sellado*. Prólogo: Ugo Ulive. Fotografías, Luis Salmerón. Caracas. Ed. Ex Libris, 1993, 72 pp. (Florinda F. Goldberg. Universidad Hebrea de Jerusalem)
- Fingueret, Manuela. *Los huecos de tu cuerpo*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, Col. Escritura de Hoy, 1952, 56 pp. (Nadia Altschul. Universidad Hebrea de Jerusalem)
- Goldín, Martha. *A veces yo*. Buenos Aires, Libro de tierra firme, 1988, 44 pp. (Jenny Asse Chayo. Jerusalem)
- Klisberg, Bernardo. *Einstein: Judaísmo y humanismo*, Buenos Aires. Lumen, 1993 (Leonardo Senkman)

- Levine, Robert. *Tropical Diaspora – The Jewish Experience in Cuba*, Gainesville, U. of Florida Press, 1993, 398 pp. (Joseph Schraibman. Washington University)
- Meyer, Gabriel. *Tribus de pura temperatura*. Edición bilingüe castellano-inglés, trad. Philip Jerome, Jonathan Safir, Gabriel Meyer, New York, 1995 (Leonardo Senkman)
- Pecar, Samuel. *El Segundo Génesis de Janan Saridor*, México, Maryland Ediciones, 1994 (Leonardo Senkman)
- Plager, Silvia. *Mujeres pudorosas*, Buenos Aires, Ed. Atlántida, 1993, 212 pp. (Judith Grosgold. Universidad Hebrea de Jerusalem)
- Raphael, David. *El decreto de la Alhambra*, North Hollywood, Cami House, 1992 (José Schraibman, Washington University)
- Seligson, Esther. *Tríptico*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. (José María Espinasa)



Ruth Behar, *Translated Woman: Crossing the Border with Esperanza's Story*. Boston, Beacon Press, 1993. 372 pp.

RUTH Behar, cubana, sefardí y ashkenazí, conoce muy bien lo que es traducir, traducirse a otra cultura. Lo hizo al pasar de La Habana a Nueva York, y al integrar dentro del seno de su familia dos ramas del árbol judío. Por ello no es nada sorprendente que al intentar "contar", "repetir", "traducir" la vida de la "bruja" mexicana que se convierte en comadre suya, la profesora Behar se confronte con la definición de qué es una cultura, de cómo, en qué lenguaje, con qué perspectiva, con qué seguridad de que uno lo está haciendo bien, con qué derecho se puede usar a la informante para avanzar una en la "academia", cuáles son los parámetros de ese contacto, y mucho más.

Este libro está caracterizado por un gran sentido ético, y un personalismo que no se suele hallar en estudios científicos. Por una parte, podemos leer el fruto de las cintas que a través de varios años grabó Ruth Behar en Mexquitic, a unas 800 millas de la frontera con Estados Unidos, camino a San Luis Potosí. El contexto en que Behar "oye" las historias de Esperanza contiene su propia lectura anterior, de testimonios de mujeres en documentos de la inquisición colonial en México. El contacto entre las dos mujeres toma años, es un "abrirse", una aproxi-

mación cada vez con menos recelos, hasta llegar a comentar las zonas más recónditas del espíritu. Es natural que haya momentos en que la comadre antropóloga sea reacia a perder su papel de académica ante la socialmente inferior "bruja". Curiosamente, esta relación produce no sólo una confesión y una traducción, sino un mutuo lazo entre las dos mujeres, un mayor auto-conocimiento, y una profunda relación basada en la comprensión de la vida y de la historia en el relato de Esperanza. Los diálogos reproducidos son verídicos testimonios, cuentos como-si-fueran-de-novela, y novela historiable e historizada.

La narración contiene aspectos aún no resueltos por la crítica: ¿hasta qué punto cuenta Esperanza la verdad?, ¿es su "yo" fidedigno?, ¿cómo ha editado Behar ese "yo"? ¿cómo ha ordenado la narración?, ¿ha podido entrever las manipulaciones o posibles picardías de la "bruja"? Son preguntas que quizás no tengan respuesta. Lo que sí es obvio es que Behar ha captado las diferencias entre culturas, la india y la mexicana, la nortea y las otras. Su narración capta y contrasta sonidos, sabores, tiempo, temporadas, modos de vestir, el tener hijos, el perderlos; los modos de vivir esos dolores, esos lutos, amores, amoríos, traiciones, brujerías, pociones, fiestas religiosas y "paganas"; el papel de la familia, el de los vecinos, el de la burocracia; cuestiones de clase y de raza, el dinero, el coraje, la risa, la amistad, y mucho más.

Hay que subrayar que el contexto académico de este libro es rico en detalles, en lecturas agudas, en fuentes de utilidad

para el lector. Este es un libro honesto, elegante, generoso con otros colegas, sugerente en lecturas adicionales.

Sería injusto no comentar que, a medida que avanza la narración, Behar misma se confiesa y se traduce: su niñez, su familia, su relación con su hijo, con su esposo, con sus padres, su definición hecha por otros en la J-academia (cf. Goytisolo) de latina, de "prieta", sus ansiedades, sus dudas, sus triunfos. Algunos quizás lean estas páginas como demasiado subjetivas, contrarias a lo que se acostumbra en estudios antropológicos. Yo quisiera defenderlas —si hiciera falta— como novedosas y valientes. Behar —la antropóloga— ha traducido sus propias vivencias así como lo ha hecho con las de Esperanza. Una de las diferencias es que Esperanza vive aún el legado de Pancho Villa, y Behar —me imagino— su nacimiento en y exilio de Cuba, su trasplante a Nueva York y, más tarde, a la elite de la vida académica norteamericana. Es obvio que Esperanza no merece el apelativo de bruja que otros le confieren; en cierto modo, ella y su traductora son más bien magas, una por la palabra y la otra por la escritura.

José Schraibman
Washington University

Sabina Berman, *La Bobe*. México: Editorial Planeta, 1990. 126 pp.

La célebre dramaturga mexicana Sabina Berman nos cuenta una historia de emigrantes judíos, de asimilación, de persistencia, y sobre todo, la historia de tres generaciones de mujeres que celebran su judaísmo en manifestaciones intensamente distintas. La "bobe" transforma lo cotidiano en divino y lo divino, a su vez, se convierte en lo habitual. La novela sorprende por su belleza de simples palabras, por sus oraciones amalgamadas de idish, polaco, hebreo y español, y por estam-

pas de una comunidad que se pierde en el tiempo. Imágenes tan judías como la cena del Shabat y el Día del Perdón son presentadas en un escenario mexicano que las tife de una extraña autenticidad. Es una historia familiar, y más que esto, es la historia de todos los que viven su judaísmo en el exilio, enriquecido por historias paralelas que lo sitúan en algún punto entre lo local y lo universal.

En una entrevista personal (realizada en Nueva York el 16 de noviembre de 1992), al hablar de su novela, Berman cierra los ojos, da una larga pitada, y devuelve su cigarro al cenicero: "En *La Bobe* cuento un poco sobre mi abuelo, el escriba de Biblias. Eso es cierto, es parte de la mitología familiar. Era un escriba de Biblias, no un escritor; la Biblia ya está escrita. Pero tampoco un copiador de Biblias, porque para escribir la Biblia hay que escribir las letras comprendiendo su significado. Hay que estar en trance místico. Era un *sofer*, así se llama en hebreo. Lo mismo se usa para el que cuenta números que para el que cuenta historias, la misma palabra. Parece que en nuestra generación en la familia se divergieron estas tendencias: tengo un hermano matemático y yo cuento historias. A mí lo que me fascina es contar historias. Y el libro que más grande me sigue pareciendo es la Biblia. Después de renegar mucho de la Biblia, o decir "bueno, ya me lo sé...", pues yo estudié la Biblia desde los cinco años hasta los diecisiete, y decía: "bueno, pero ya me sé este libro y además es un libro muy viejo...", he vuelto a darme cuenta que es el libro que más me gusta, porque cada una de sus historias es una historia verídica pero que al mismo tiempo fabula un conocimiento importante. Digamos que lo que yo quisiera poder hacer es escribir historias como las de la Biblia. Ahora yo no invento mis historias, las tomo de la vida real. Pero trato de comprenderlas, abarcarlas desde lo más material hasta los niveles filosóficos o, casi se puede decir, teológicos de los

personajes. No necesariamente son historias religiosas; muchos de mis personajes son perfectamente ateos porque vivimos en una época bastante atea. Pero los trato de comprender desde este punto de vista teológico también: ¿Cómo están ligados a lo divino?".

¿Qué significa para ti ser judía, y ser judía en México?

"Para mí el judaísmo es una manera de comprender mi estar en el mundo. Es una serie de conceptos religiosos que me llega desde lo más sutil hasta lo más denso; en el presente, y también me sitúan históricamente en este mundo. Lo que no es, no es una serie de costumbres, como lo es para mucho judíos, ni una serie de rituales. Eso lo ha dejado de ser. Fui educada así, pero eso lo he abandonado".

Y ser judía en México, ¿es algo muy especial o es como ser judía en cualquier otra parte del mundo?

"Es como ser muy judía. Es ser una minoría minoría. Participar un poco de la incompreensión hacia las diferentes culturas que puede haber en un país donde la versión oficial es que hay una cultura monolítica, que de hecho no la hay, y esa concepción está cambiando, pero por lo pronto así es. Era lo que llamaba mi abuelo: "vivir en el exilio". Pero por lo demás, según mi abuelo, todos vivimos en el exilio en la medida que vivimos en un mundo material sin comprender muy bien por qué ni para qué. Entonces, vamos a dejar de vivir en el exilio cuando comprendamos esas casualidades y no antes. Yo le heredé a mi abuelo ese estilo de judaísmo, esa vertiente muy universalista".

¿Qué te impulsó a escribir *La bobe*?

"Quería juntar mis dos herencias culturales: la mexicana y la judía. Alguna vez en México me preguntaron: ¿Eres judía o eres mexicana? (la típica pregunta). Bueno, soy las dos cosas... ¿Y cuál primero? Es que ser judío se trata de eso. Dentro del ju-

daísmo que yo practico uno siempre es judío y otra cosa. No hay contradicción".

Entonces, ¿estás en contra del sionismo?

"No, para nada. Tengo familia en Israel e Israel me apasiona. Pero no es el corazón de mi judaísmo".

¿Crees que el ser sionista está, de cierta manera, en contradicción con el ser mexicano o estadounidense...?

"La Biblia empieza con la letra B, porque ya es una manifestación humana. Ya no puede ser uno, único. Lo que es uno es Dios, o el Ser, o el campo unificado, como decía Einstein, o como se lo quiera llamar. La pretensión de que uno es de una sola nacionalidad es una idea bastante intelectual que nos ha traído demasiadas desgracias. Además es una idea muy transitoria. Hace pocos siglos que nos preocupamos en ser de una nacionalidad, y ya cada ves eso va a tener menos sentido. Estamos en un mundo que fluye continuamente, me refiero a las migraciones. Ahora, sí elegí mi nacionalidad mexicana en el sentido de que, como hija de inmigrantes, tuve que hacer un esfuerzo por aprender la historia del país, por visitar el país, por aprender el lenguaje minuciosamente. Y sí, lo hice y me siento orgullosa de haberlo hecho y me siento orgullosa de escribir en español".

De vuelta a *La Bobe*, ¿sentías que tu identidad como judía se te estaba borrando y por eso decidiste escribirla?

"Sentía que tenía que clarificar mi identidad como judía, para mí misma, ponerla en palabras. Y también para mi generación".

La Bobe es ese raro texto de trazos sencillos que esbozan la esencia de lo sagrado. La Bobe le pasa a su nieta un secreto tan viejo como el tiempo, un secreto que Berman no transmite con la misma candidez e intensidad de quien vive su judaísmo cada minuto del día:

Cierra los ojos.

Bajé los párpados.

¿Qué ves?

Nada.

Y en esa nada, ¿ves luz?

Puse atención. Bajo mis párpados, en esa negrura vibraba, como un polvo amarillo y blanco, una luz.

Sí, dije. Pero así la veo siempre.

¿Siempre?

Lo pensé. Esa luz no tenía algo de extraordinario.

Sí, dije, siempre.

Siempre, repitió la abuela. Bueno, eso es Dios y tiene muchos nombres. (pp. 37-38)

Lo cotidiano, al pasar por la fe sin fin de la Bobe, se transforma en lo sagrado; lo inalcanzable, en lo asequible; lo divino, en lo humano.

Lydia M. Gil

University of Texas at Austin

Rosario Castellanos, *Atah Enja Shirah* [*Poesía no eres tú*]. Trad. al hebreo: Esther Solay-Levy. Tel Aviv, Ed. Carmel, 1994, 112 pp.

ROSARIO Castellanos (1925-1974) es una de las más importantes creadoras mexicanas del siglo XX. No por azar uno de sus poemas abre *El oro de no tener nada*, la antología hebrea de poesía latinoamericana traducida por Tal Nitzan-Keren (Am Oved, 1992). El lector hebreo conoce las dos magníficas novelas de Castellanos, *Balún Canán* (Sifriat Poalim,

1974) y *Oficio de Tinieblas* (Sifriah La'am, 1975), pero no había tenido la oportunidad de enfrentarse con su poderosa creación poética. *Atah Enja Shirah*, antología basada en *Poesía no eres tú —Obra Poética 1948-1971* (México, 1972), viene pues a salvar un importante vacío en la poesía traducida en Israel.

La experiencia fundamental de Castellanos fue su infancia en la provincia de Chiapas —nombre con el que nos han familiarizado las noticias relacionadas con la sublevación de sus campesinos. Los de la hacienda de Castellanos padre, para vengarse del despotismo del rico terrateniente, aplicaron un hechizo contra sus hijos. La madre, ansiosa por salvar al hijo varón, procuró que la maldición recayera sobre la cabeza de su hija, y a Rosario no le quedó sino rezar para que dicha maldición fuese transferida a su hermano. Al morir éste en su infancia, la niña experimentó, además de la vivencia de ser odiada, un sentimiento de culpa que la acompañaría hasta el fin de su vida. En la poesía de Castellanos aparecen la culpa, la soledad y el sufrimiento, y junto a ellos, no menos destacados, el optimismo y la ironía que habrían de protegerla de la amenaza aterradora de la muerte. En muchos de sus textos, la poeta se enfrenta con la experiencia de la catástrofe y con el dolor de la existencia mediante una percepción intelectual de la realidad y el rechazo consciente de lo trágico.

Una parte importante de la temática poética de Castellanos se refiere a la lucha de los oprimidos, a los choques culturales entre las razas de su país, y a la angustiosa situación de la mujer en la machista sociedad mexicana. Castellanos puso en práctica sus ideas revolucionarias en cuanto a la posición de la mujer, y manejó su vida por sus propios medios. Además de la literatura, trabajó también en la enseñanza, en la conducción de un teatro y en el periodismo. En sus últimos tres años, Castellanos se desempeñó como embajadora de México en Israel, país al

que amó y a cuyo destino se refieren algunos de los poemas incluidos en este libro.

Castellanos es una gran poeta del amor y de su carencia. En su excelente poema "Lo cotidiano", dibuja con inteligencia su imagen y sus límites: "Para el amor no hay cielo, amor, sólo este día". La lucidez y el realismo demarcan el sentido del amor, y la cruel ley del cosmos impide la pérdida de la noción de realidad: "En el beso se mezcla / el sabor de lágrimas / y en el abrazo ciñes el recuerdo de aquella orfandad, aquella muerte". La lectura de sus textos es un encuentro con una poesía límpida e inteligente, que combina fuerza y dureza viriles con la experiencia de la femineidad en su máxima pureza: "me levanto, tenaz, definitiva, / brutal como una lápida y en ocasiones triste / con la tristeza pétrea del ángel funerario / que oculta entre sus manos una cara sin lágrimas" ("Origen"). La poeta no se esfuerza en ocultar sus sentimientos, y escribe con fuerza y honestidad sobre el dolor de quien está condenado a añorar y a sufrir: "Heme aquí suspirando / como el que ama y se acuerda y está lejos" ("Nostalgia").

Muchos de sus textos constituyen artes poéticas: Castellanos escribe para vivir, y el principal móvil de su escritura es el intento, que en su caso tuvo éxito, de combatir al olvido y de evitar la enajenación de su integridad. Castellanos es poeta que escribe "un poema / del libro del que usted hará el elogio" ("Entrevista de prensa"). No profesa falsa humildad, y no oculta su deseo de ver impreso su nombre, pero está dispuesta también a aceptar la posibilidad de no alcanzar la gloria: "...Bueno, en fin, / hay que ensayar la muerte puesto que se es mortal" ("Narciso 70").

El lenguaje ocupa en esta poesía un lugar de suma importancia. En uno los poemas más bellos, "Monólogo de la extranjera", habla del lenguaje en términos tan válidos para el hebreo

como para el español: "este terciopelo / pesado, recamado de joyas, con que el pueblo / donde vivo, recubre sus harapos".

La atracción que sentía Castellanos por la tierra y los paisajes de su patria y sus profundas raíces con la misma no le impiden fijar la mirada en la modernidad, y es evidente que entendió bien la sociedad de consumo, de la que dice, con la gracia y la ironía que la caracterizan: "Y hay que comprar, comprar, comprar, comprar. / Porque compra es sinónimo de orgasmo, / porque compra es igual que beatitud, / porque el que compra se hace semejante a los dioses" ("Telenovela").

Poesía no eres tú, en su versión hebrea, es una antología y por ende no incluye todos los textos de esta importante poeta mexicana. Pese a las compulsiones de la selección, la figura de Castellanos surge nítida y vívida de los poemas seleccionados. La traducción de Esther Solay-Levy es una obra maestra, que hace justicia a los poemas y los eleva al nivel de textos originales. La excelente introducción de Nahum Megged abre al lector en toda su amplitud el mundo de Castellanos, y es de lamentar que la creadora misma no se halle entre nosotros, para presenciar el triunfo de su escritura sobre la nada.

Rami Saari, Jerusalem

Publicado en *Ha'aretz*, 13/1/1995; trad.: F. F. Goldberg

Isaac Chocrón, *Escrito y Sellado*. Prólogo, Ugo Ulive. Fotografías, Luis Salmerón. Caracas. Ed. Ex Libris, 1993. 72 pp.

EN la sinagoga de Curacão, la más antigua de América, en la víspera de Iom Kipur los feligreses se saludan con la palabra "Escrito"; concluida la festividad, se anuncian unos a otros: "Escrito y sellado". "Escrito y sellado en el Libro de la Vida para el próximo año. Ese es el

secreto que debemos descifrar mientras vivimos. Escrito y sellado. No hay vuelta de tuerca" (p. 57). A la vez desafío y opción de "conformidad" (p. 57), ése es el núcleo a partir del cual se genera y hacia el cual retorna —en lo existencial, lo emocional, lo ético, lo teológico— la obra más reciente del dramaturgo y novelista venezolano Isaac Chocrón, estrenada en Caracas en 1993.

El teatro, es sabido, cuenta y muestra, articula palabras, cuerpos y objetos en un *medium* plurisemiótico al que la presencia "en vivo" de actores y espectadores agrega una dimensión ceremonial. Aun en tanto libro, *Escrito y Sellado* es más que texto. Las fotografías que incluye incorporan el cuerpo y los objetos faltantes en la mera lectura, ante todo por sí mismas; luego, porque su cromatismo blanco-gris-negro, que es, según las acotaciones, el de la puesta en escena, induce la visualización de la misma; finalmente, dado que fotografiar es parte de la acción y el peritexto nos informa que las fotos que vemos fueron tomadas por una persona real también llamada Luis, se produce una ruptura de límites entre el mundo factual y el mundo interno de la obra que, al convertirla en homenaje, recupera para la lectura la dimensión ritual de la representación.

Saúl, judío y profesor de literatura en Caracas, viaja a Albuquerque ("este sitio [que] prefieren los que se escapan", p. 49) para que la distancia y el desierto alivien su duelo por la muerte en plena juventud de Luis, "mi amigo (...) mi familia: hijo, hermano, compañero" (p. 17). Como en los mitos, su fuga lo lleva a enfrentarse con aquello de que ha huido: el reencuentro con Miguel, antiguo actor vuelto sacerdote, también enfermo de sida, le hará volver a vivir "la misma película con diferente protagonista" (p. 26). Saúl recomienza su terco combate por infundir a Miguel la fuerza necesaria para "vivir

con eso; no simplemente morir de eso" (p. 61): vencer el miedo, vencer la lástima; "refinar mi interior en lo poco que me queda de vida" (p. 61), dirá Saúl, refiriéndose ambigüamente a sí mismo pero también al amigo. Ante una de las enunciaciones posibles de la pregunta límite, "¿Qué se dice frente a lo irremediable?" (p. 42), y en la nada fácil dialéctica entre la soledad del enfermo y la soledad (no menos verdadera) del sano frente al enfermo y al muerto, Saúl y Miguel van intercambiando lo que tienen para darse: fortaleza y flaqueza; descreimiento y fe; y hasta elementos de sus respectivas religiones, con el propósito no de "convertir" al otro sino de enriquecer su enfrentamiento con lo insoslayable. Miguel hace leer a Saúl un libro sobre su tocayo San Pablo, que le revela la posibilidad de ser buscado por Dios. Saúl le enseña el *SHEMA*; Miguel halla un comienzo de paz en "eso de que Dios es uno eternamente" (p. 51), y planea incorporar la plegaria judía en sus sermones. Hacia el final, Saúl siente que ha sido encontrado por Dios ("Es como el amor, que aparece cuando menos lo esperas", p. 29), y ha hallado "si no una respuesta, un contento" (p. 68). En cuanto a Miguel, su último gesto en la obra es cargar las valijas de Saúl y Carmen ("Yo puedo con las otras dos", p. 70); ese "yo puedo", contrapuesto a su "¿Cómo olvidarme si de repente siento dolor, si veo mi cuerpo deteriorado?" en la escena 2 (p. 28), expresa su recientemente adquirida voluntad de no dejarse vencer.

Desde el punto de vista de la dinámica dramática, el componente decisivo es la presencia en escena de Luis, quien se desplaza entre el espacio de los *flashbacks* a través de los cuales Saúl "cuenta" su enfermedad y agonía, y su presencia real aunque invisible en Albuquerque, posición privilegiada desde la que emite comentarios irónicos o conmovidos ante esa nueva versión de su propia historia, y aun se arroga un

papel activo en el esfuerzo por ayudar a Miguel: "la misma película (...) [s]erá diferente. Mejor. Para eso estoy aquí" (p. 26). Las interpretaciones provisionarias con que el lector/espectador justifica dicha presencia (y que también se mencionan en el texto) —obsesión rememorativa de Saúl o de Carmen, fantasma que no abandona a quienes amó en vida— se subvierten en la escena final, al descubrir que estamos frente a una construcción en abismo que proporciona, problemática teológica aparte, la ansiada inmortalidad: "¿Sabes cuál podría ser mi vida eterna? Ser un personaje. No una persona que muere sino un personaje como los del teatro. Quisiera ser un personaje que siempre vivirá porque ha sido contado" (p. 69).

El resumen argumental no hace justicia a la más notable cualidad estética de este drama: su tersura, su sobriedad. Chocrón logra, por una parte, articular una elevada densidad temática en el punto justo entre lo intelectual y lo emocional; por la otra, trabajar con lo trágico (la enfermedad, la pérdida, la inminencia de la propia muerte, la fe y sus límites, la búsqueda fructuosa o infructuosa de Dios, la injusta muerte de los jóvenes, el sida y su insoportable causalidad amor-muerte) sin patetismo ni gritos desgarradores, e incluso con gestos de humor, del mismo modo en que se alude a detalles fisiológicos "desagradables" sin truculencias naturalistas. Dicha tersura acerca el tono de la obra al ideal clásico. Se sale de la lectura de *Escrito y Sellado* (y, asumo, de su representación) conmovido pero no herido, estimulado cada uno a revisar sus actitudes ante sus propios límites existenciales; a hacerlo ineludiblemente solo, pero sabiendo a la vez que del otro puede provenir una ayuda, un apoyo, una respuesta válida.

Florinda F. Goldberg
Universidad Hebrea de Jerusalem

Manuela Fingueret, *Los huecos de tu cuerpo*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, Col. Escritura de Hoy, 1992, 56 pp.

¿CÓMO "explicar" un poema? Decir con palabras un mundo que se desplaza sutilmente desafiando el significado. La comprensión de un poema es mucho más interna, mucho menos explicativa. *Los huecos de tu cuerpo*, sin embargo, nos tienta constantemente hacia la coherencia y la trama; un mundo en el que nos aferramos, llenos de la (¿inevitable?) tendencia humana, a nombres y acciones que son pese a todo un bucear en el alma. ¿Los acontecimientos históricos del espíritu?

El libro es el poema y nosotros, no siempre acostumbrados a esta longitud, buscamos con bastante éxito la narración. 'La narración del poema', ¿paradójico, no? Así todo, Basia regresa y Berta huye, a veces; y hay madres e hijas, hay Eloim y hay muerte, "Estoy allí / a solas con tu muerte...", "Estoy allí / ... a solas / tu muerte y / este poema..." (pp. 23-24).

Palpitando está el enfrentarse a la distancia, a la memoria, a la ausencia; "Navegante de un barco / que recorre la memoria / una y / otra vez / para encontrarse" (p. 26). El recuerdo que se desdobra en imágenes casi cotidianas que dejan vislumbrar de reojo ("para no abrirme / como una puerta / de par en par...", p. 31) un algo que habita mucho más adentro. "No es Basia / la que vuelve / soy yo / la que regreso / a su muerte / para abarcarme con algún gesto / que huele a lavandina...", p. 33). "Ella brota / en esta tarde / de cuerpos / que caen por la vieja pared / descascarada / a la hora de la siesta" (p. 44).

La pregunta que no interroga, que abre suave, profunda y constante. Se introduce como un velo, porque la pregunta es

explicación que no asegura con certezas, "¿Por qué huiste en mi ausencia?" (p. 24), "¿Ser mujer como la hierba?" (p. 14). Lo retórico que no cierra, un blanco retórico de duda, "¿Temo acaso reconocermé en sus temblores?" (p. 50).

En *Los huecos de tu cuerpo* el yo poético se estremece en la compleja contienda femenina de madre e hija ("¡Soy tu madre!, decías, ¡sólo mírame! // Y no pude..." (pp. 28-29), "Fue tu última jugada / ... ese precipicio / donde caigo / en las noches / cuando tu mano avanza / me clava en la almohada y / agonizo / en tu presencia" (p. 30). El dolor por la muerte, en sí misma la traición de la ausencia; cierto rencor (negado) al camino que se hereda, a la herencia misma. Esta contradicción se hace palpable en la invocación a Dios; no sólo el profundo dolor por la muerte materna, sino una exclamación de peligro esencial, la madre que ama, construye y desvasta en su pequeña quietud, "con ese modo callado de ser mujer" (p. 16).

El mismo Dios que no podrá sino sucumbir ("¡Te derrumbarás ante ella / Eloim! / ¡Lo sé!", p. 49) y el intenso poder del recuerdo, de la ausencia-presencia, de ese lugar profundo que se descubre hueco habitado y denso.

Nadia Altschul

Universidad Hebrea de Jerusalem

Martha Goldín, A veces yo. Buenos Aires, Libro de tierra firme, 1988, 44 pp.

EN estos textos de Martha Goldín, la poesía emana de la memoria de lo perdido. Triplemente desterrada, de su infancia, de su patria, de su pueblo, la autora nos lleva a recorrer los íntimos parajes que se niegan a desvanecerse entre las brumas que deja tanto exilio.

Cada uno de los poemas de Goldín constituye una mirada que recorre el tiempo para rescatar imágenes, calles, amigos, personajes que atravesaron su vida; pero la mirada se dirige sobre todo al interior, y la poeta se busca a sí misma —niña, mujer, hermana, amante, amiga— y cuando logra verse, desdoblada, las palabras se convierten en imágenes de un encuentro: "Entrecierro los ojos / y la veo / me veo / niña en mi infancia / niña en mí misma / detenido el tiempo para siempre". Pero en esa búsqueda de sí misma está también la búsqueda del otro, ese otro espejo de su rostro que quizá en un reflejo le devuelva la imagen diluida de su ser: "Quizá encuentre en alguna baldosa / un pedazo olvidado de tu sombra / quizá me encuentre".

El libro de Goldín aparece como la reconstrucción de una vida: cada poema es un pedazo de su historia, un retorno al espacio que quedó suspendido en el tiempo. El retorno es posible solamente a través de la palabra: "...pero donde habré quedado con todos mis pedazos / perdida en mi historia para siempre".

Es el tiempo quien se ha tragado su historia. El tiempo, boca abismal, pozo de mil recuerdos a cuyo fondo se accede con la tinta adolorida, con los dientes mordiendo su garganta: "Hacerle un guiño al tiempo / morderlo hasta que grite". "Hace ya tanto tiempo del tiempo que digo / tanta tristeza ha quedado en el medio... / Hace ya tanto tiempo del tiempo que digo / y sin embargo no hace tanto tiempo / yo tuve un hermano de nombre bíblico / con quien recordar las calles de mi barrio... / con quien recordar los primeros compañeros / es tan difícil hacerlo sola / es como si hubiera perdido mi testigo..."

Goldín ha perdido el tiempo y con él los testigos de un mundo ido. ¿Quién dará fe de que lo que vivió fue cierto, quién que pueda ayudarlo a recobrase, a rescatar de la memoria, la Buenos Aires amada y odiada, "los viernes de poetas en el Torto-

ni'... "los higos robados y calientes de la higuera vecina"?

La poeta busca, entre sus lectores, testigos; el texto brota como testimonio de lo que se ha vivido, única posibilidad de ser encuentro: las palabras tienden puentes entre un pasado lleno de nostalgias y un presente desgarrado por el recuerdo de la patria que ha expulsado al poeta: "Te abandono Buenos Aires, porque vos ya me has abandonado ... / te detesto con tus calles de sol / y olor a primavera / te detesto desde ese adiós que me marca para siempre / desde este amor furioso y desesperado / desde esta identidad que se desvanece como humos.

Sin embargo, cuando el exilio llena el alma de oscuridades, cuando el retorno urge, cuando la distancia se vuelve insopor- table, acaso el poema surja como el lugar del retorno, donde es posible nuevamente armarse, reconstruir la identidad con las palabras, iluminar con la poesía la imagen de la que se es ahora. La poesía es para Goldín "Ese relámpago azul que me cruza, cuando no encuentro mi lugar".

Desterrada de sí misma, de todo aquello que por ser pasado se transforma en paraíso; atravesada por la nostalgia, el sentimiento de todos los que al buscarse, después de cada desarraigo, se dan cuenta de que la vida quedó en otra parte, y que la tierra prometida siempre queda lejos, el libro es para Goldín el espacio del reencuentro. Quienquiera que lo lea se convertirá en un amigo que regresa del pasado, un compañero que, a fuerza de ser testigo de su historia, le devuelve su imagen, y en la soledad del propio desarraigo le ofrece la mirada silenciosa del que comprende:

*Donde los amigos
son aquellos que iniciaron conmigo
este viaje al desarraigo*

*o los que quedaron agitando pañuelos y llantos
o los que me acompañan ahora
hablan de ti
me llenan de esta fuerza
para decir las cosas que siento
de la única forma en que puedo
dejando testimonio en estos versos.*

*Jenny Asse Chayo
Jerusalem*

**Bernardo Kliksberg, *Einstein: Judaísmo y humanismo*,
Buenos Aires, Lumen, 1993.**

ESTE libro no pretende ser una biografía intelectual de Albert Einstein, sino una introducción al credo humanista y judío del eximio científico que revolucionó el saber de la humanidad. Mientras que el primer aspecto ha sido cubierto por la literatura académica (en español fue traducido el excelente libro de G. J. Whitrow y publicado en 1984 por Siglo XXI), muy escasos trabajos fueron consagrados al segundo aspecto en ocasión del centenario de su nacimiento, y menos aún publicados en español, quizás con las excepciones del ensayo de Isaiah Berlin (*Dispersión y Unidad*, 1979) y del libro de Sergio Nudelstejer (*Albert Einstein. Un hombre en su tiempo*, México, 1980). El libro de Bernardo Kliksberg —caso único entre los cientistas sociales de fama internacional y brillante intelectual comprometido con el judaísmo latinoamericano— es pionero en el abordaje de las dos aristas de Einstein, humanismo y judaísmo en una inteligente síntesis que da cuenta de los grandes temas completamente vigentes de su pensamiento y conducta personal. Por empezar, los valores del honor y la dignidad del hombre, tal como los entendía Einstein en una era en que los valores de

cambio del mercado quieren cotizar las cualidades humanas en términos de éxito, confort y egoísmo individualista. Especial importancia tiene el capítulo consagrado al pacifismo y sus ideas particulares sobre la responsabilidad social del científico por la utilización dada a su tarea, en particular luego del uso militar de la bomba atómica en 1945. La advertencia de Einstein en 1951 ante la "Sociedad para la cultura ética" es profética cuarenta años después sobre las implicancias nefastas del supuesto neutralismo científico en aras de un pragmatismo desenfrenado. Kliksberg recoge algunas sabias expresiones del anecdotario de Einstein amante del espíritu crítico e independiente de todo factor externo a su conciencia y sentido de la solidaridad. Precisamente a través de esta inquietud humanista por la solidaridad y la ayuda mutua, Kliksberg conecta directamente las ideas de Einstein con su visión judía del mundo y de las relaciones entre los hombres. El culto por la cultura y las actividades del espíritu constituye el otro rasgo esencial del comportamiento judío, cuya exposición, a contrapunto del odio nazi a la cultura judía, está muy bien documentada por el autor del libro. El tercer rasgo que define según Einstein al pueblo judío es de carácter moral. De particular interés es el capítulo que resume el compromiso de Einstein con la causa judía y sionista, su lucha contra la persecución nazi, el abandono de Alemania y su refugio intelectual en los EE UU. Este capítulo está matizado con una selección de conductas ideológicas de Einstein muy elocuentes: declina en 1920 la solicitud de afiliarse a la Asociación Central de Ciudadanos Alemanes de Fe Judía porque rechaza su asimilacionismo ("hasta que no nos atrevamos a considerarnos a nosotros mismos como nación, hasta que no nos respetemos, no podremos ganarnos la estima de los otros" (p. 54); paradójicamente en los EE UU. Einstein descubrirá al pueblo judío a través de las masas inmigrantes de Rusia, Polonia, y Europa Oriental

"que retienen aún un sano sentimiento nacional, no destruido todavía por el proceso de atomización y dispersión", le escribe en 1921 a Jaim Weizman luego de aceptar la invitación de una gira para ayudar a recaudar fondos destinados a los pioneros de Palestina. Su compromiso con la causa sionista se profundizará después de recibir el Premio Nobel. En 1923, en el Monte Scopus, llegará a Jerusalem para dictar la conferencia inaugural de la que será la universidad central del Pueblo Judío y en 1925 aceptará ser el primer presidente de la Comisión Académica de la Universidad Hebrea de Jerusalem. Luego de 1933, Einstein advierte a los judíos de Alemania y Hungría del destino que les depara el nazismo y contra la "degeneración de la opulencia de clase". Menos conocido es el compromiso militante de Einstein para exigir de la administración Roosevelt que levante las restricciones discriminatorias del Departamento de Estado norteamericano respecto al ingreso de refugiados judíos del nazismo a los EE UU. Numerosas evidencias son traídas por Kliksberg para testimoniar el compromiso de Einstein con la creación del Estado de Israel y su declinación a aceptar el honor a ser el segundo presidente de Israel luego de la muerte del Dr. Weizman. La relación de Einstein con el pueblo judío se había convertido en el más fuerte de mis lazos humanos desde que adquirí un pleno conocimiento de nuestra precaria posición entre las naciones", como escribió en noviembre de 1952. Menos conocidos son los pronunciamientos públicos en el *New York Times* contra el maccartismo de los años '50 en los EE UU. Y mucho menos conocida para los lectores en español es la posición de Einstein ante el conflicto árabe-judío e israelí en Palestina, sobre el cual el libro de Kliksberg incluye un significativo documento, que hubiera podido ser complementado con extractos de la importante polémica, no traducida al español, que mantuvo el sabio judío junto con Eich Kahler para rebatir, en

abril 1944, las tesis del Dr. Philip K. Hitti, profesor de Literatura Semítica en la Universidad de Princeton.

El acertado apéndice documental y las fuentes bibliográficas que acompañan al libro hacen de este texto una fuente imprescindible para conocer la inescindible dimensión humanista-judía del creador de la teoría de la relatividad.

Leonardo Senkman

Robert Levine, *Tropical Diaspora – The Jewish Experience in Cuba.*, Gainesville, U. of Florida Press, 1993, 398 pp.

La isla de Cuba, la perla de las Antillas, ha tenido una historia vivida desde que Colón la "descubrió" el 12 de octubre de 1492. Su navegar histórico ha oscilado entre semipiternas Escila y Caribdis. Diego Velázquez fundó siete villas por toda la isla hacia 1510. Los españoles subyugaron a los indios nativos, y unos decenios después, entre enfermedades y maltratos, murieron casi todos. Así empezó la importación de esclavos de África para trabajar en los ingenios. Poco a poco se fue creando un grupo social nuevo, el criollo, mezcla de los colonizadores españoles y de los negros africanos. Cuba, por su situación geográfica, fue clave para el contacto comercial y militar con las posesiones españolas del hemisferio. Ya para fines del siglo XVII había disminuido el poder español, y habían empezado a tener influencia en el Caribe Francia, Holanda e Inglaterra. En 1762 los ingleses capturaron La Habana, y sólo un año más tarde pudieron los españoles recuperarla a cambio de la Florida. En el siglo XIX empezaron a cundir las ideas de las revoluciones americana y francesa y, entre varios, hubo un movimiento de anexión a los Estados Unidos, y otro más fuerte

de independencia que llevó a la guerra con España el 10 de octubre de 1868. Esta guerra pasó por varias etapas, y culminó con la guerra entre España y los Estados Unidos el 10 de diciembre de 1898. España perdió el control de Cuba, Filipinas y Puerto Rico. Quien quiera comprender este período debe leer la prensa de la época tanto en España como en Estados Unidos. La prosa "jingoísta" se dio en ambos países con claro detrimento de las fuerzas revolucionarias cubanas. Cuba fue declarada independiente el 20 de mayo de 1902, aunque los Estados Unidos influyeron mucho en la política cubana bajo el Platt Amendment.

He hecho este rápido recuento de historia cubana porque es-timo que ayuda a comprender por qué Cuba fue un país abierto a la inmigración judía y de otros grupos durante la mayor parte de su historia. Ello duró hasta el triunfo de la revolución en enero de 1959; subsecuentemente, empezó un éxodo masivo que hasta la fecha suma más de un millón.

Robert Levine hace un recuento de la presencia judía en Cuba en *Tropical Diaspora*. Los criptojudíos empezaron a llegar a América con Colón. Por ello no es sorprendente que la inquisición fuera establecida en 1519. Sin embargo, los procesos fueron pocos entonces. Algunos historiadores aseveran que la industria de la caña fue introducida por marranos. En todo caso, el azúcar y el tabaco constituyeron pronto la fuente principal de ingresos en Cuba.

Levine describe en detalle las diversas inmigraciones: galegos, chinos, negros. Los primeros sefardíes arribaron de Turquía en 1902. Unos pocos lo hicieron de Argelia en 1906. En 1914 los sefardíes fundaron la Congregación Unión Israelita Jevet Ajim, que aún existe en la Habana Vieja. Los ashkenazíes empezaron a llegar en mayor número alrededor de 1925. En general, ambas ramas judías se mantuvieron independientes la

una de la otra, y poco tenían que ver con los judíos provenientes de Norteamérica quienes, en su mayoría, también vivían en La Habana. En 1924 los Estados Unidos limitó severamente la inmigración judía europea. Unos 7.000 judíos vinieron a parar a Cuba, esperando dar el salto a los Estados Unidos. Robert Levine ha producido un excelente video titulado *Hotel Cuba* en el cual trata esta época. Su libro contiene también los datos de este período.

Levine explica bien cómo la política cubana influyó en la manera en la cual la población veía al judío. El periódico conservador *El Diario de la Marina* jugó un papel nefasto al apoyar a la derecha, traducir a Julius Streicher y a otros nazis, y seguir una política de "Cuba para los cubanos", actitud que nunca cundió profundamente en el pueblo. La corrupción en las instituciones gubernamentales siempre podía llevar a los necesarios arreglos. Ello falló miserablemente en el triste y conocido caso del S.S. St. Louis, en el cual la propaganda nefaria de Josef Goebbels triunfó sobre los muchos esfuerzos para salvar *The Voyage of the Damned*. Durante los años de la guerra mundial, tanto sefardíes como ashkenazíes fueron medrando en sus negocios, y ampliando sus instituciones sociales. Para 1953 se fundó el Patronato de la Casa de la Comunidad Hebrea de Cuba (Bet HaKneset HaGadol) en el Vedado. Lo constituyeron 1.000 familias mayormente askenazíes, pero también había sefardíes y judíos norteamericanos. Llegaron así a representar una voz más o menos unida ante el gobierno cubano.

Con la llegada de Fidel Castro al poder en 1959, la comunidad pronto se vio en la necesidad de una segunda diáspora. Levine describe bien las vicisitudes de los 1.000-1.200 judíos que aún permanecen en la isla. Poco después de que Castro se declarara marxista-leninista, la mayor parte de los judíos salió hacia Miami, Nueva York, Puerto Rico, etc., no ya solamente como judíos

sino como cubanos. Curiosamente, su estancia en el "Hotel Cuba" les permitió entrar donde habían sido vedados en los años 20, 30, 40.

La historia de Cuba es tan compleja que no puede ser abarcada en un tomo, y nada fácil es encajar la presencia judía en ella. Levine ha escrito un libro informativo, sensible, con una excelente bibliografía, notas útiles, y 77 fotografías que añaden ricamente a lo escrito. Su libro es un primer intento de rellenar datos, describir dimensiones, de recoger una panorámica de una comunidad que llegó a ser activa, multifacética y vibrante. No debemos olvidar, claro está, que la comunidad de más de mil judíos que viven en Cuba hoy día merece nuestro apoyo y afecto.

Joseph Schraibman
Washington University

**Gabriel Meyer, *Tribus de pura temperatura*.
Edición bilingüe castellano-inglés, trad. Philip Jerome,
Jonathan Safir, Gabriel Meyer. New York, 1995.**

ESTE segundo libro del poeta argentino radicado en Israel se lee como una invitación a reciclar raíces de todas las tribus humanas del planeta para celebrar la unidad de las especies. No es casual que el poemario haya sido estructurado (y pintado) en y con los cuatro elementos naturales: fuego, aire, agua, tierra. Tampoco sorprende que Meyer se (y nos) encomiende al espíritu ecuménico de fraternidad universal a través del viaje por las diferentes culturas y tradiciones entre las cuales vivió el poeta. Precisamente el mayor voltaje poético del libro nos imanta cuando Meyer resemantiza libremente las palabras fundamentales de estas diferentes culturas y paisajes naturales. "Es el picnic andino-caribeño del gitano de Senegal

que kawaliza su potlach / hasta la raga de su anima y suaviza su judaísmo al recibir a Meljitzedet, / a Eliahu, aquel peliloco divinizado que repercute en la Kora de tu aura / de tu hora de tu aurora de tu ahora" (p. 6). Las palabras esenciales de este lenguaje ecuménico vibran esplendorosas y gallardas: "Hablando en hebreo / cantando en árabe / leyendo en inglés / confirmando en francés / brillando en griot", pero sólo puede el poeta expresarlas "escribiendo en castellano", porque sólo en ese idioma se siente "alcanzando la nirvana del tetragrama, como la remolacha de tu lucha" (p. 7). Leemos la búsqueda "del centro de esta sinfonía de Fuego que parió la escritura", pero que en, verdad, es búsqueda óptica apasionada de la luz, energía primordial sin embargo, que le es elusiva y efusiva al poeta, como una "fuente de fotones". Esta metáfora electromagnética significa más logradamente que otras el sentido del viaje poético de Meyer: su energía se desplaza por continentes, mares e historias mitológicas a la velocidad de rayos luminosos ligados a ondas que le dan vida. Pero a diferencia de la fotosíntesis de las plantas verdes expuestas al sol, muchos de los poemas no hacen el tránsito de la energía luminosa a la energía química. Son poemas que se deleitan más en el placer de los intercambios vitales con el aire, el fuego, la tierra y el agua que en almacenar la energía luminosa en la clorofila de las palabras. Sin embargo, el placer de la lectura gusta precisamente de estos poemas-fotones, cuya partículas de masa y carga nula invitan a perseguir la frecuencia de los rayos luminosos a los que están asociados, mucho, muchísimo tiempo después que su frecuencia de onda se ha esfumado en el horizonte de los desiertos y de las playas. Esta nostalgia de la luz primigenia se siente en **Aire** cuando el poema intenta apresar el ritmo musical de la atmósfera "vilipendiando lo estático de la gravedad, columpiando la epiglotis hasta hacerla cantar". O cuando el poeta invoca

los sonidos de "la darbuka y los hoshos hechos de jandal" para celebrar "la tonada inmanente hasta que se coagule / trascendente la batucada infinita" (p. 15). Pero especialmente la luz se revela en el desierto del Sinaí, "caminando hacia arriba", a medida que "las montañas del desierto nos devuelven nuestro credo", y la luz se inscribe con letras ancestrales y vibra en un castellano espiritualizado hasta hacer levitar a la roca: "Trascienden los pactos de Eliezer con Abraham, como la / rueda medicinal, como un inipi, como pranayama de מורה / La **shin** se hace **mem**. Amenos y omes / Mantras del transporte, estelas de azúcar negra" (p. 17). Son los instantes fugaces del viaje poético en que la casa del desierto se torna morada en el Waddi Melijes porque "se yergue colorido un sueño / una guarida de minerales en donde / los deseos aparecen antes de deseárselos" (p. 19). Este deseo de luz se revela en el redescubrimiento de las "palabras que se extrapolan de la oración / letras que intrapolan palabras", luego que el poeta comprueba maravillado que no son meros nombres propios en el desierto los susurros ornamentales de Lewis Carrol ni las bravatas del Ingenioso Hidalgo.

Y el viaje a través del Agua nos revela la música de la luz de las palabras en los instantes eternos de su mayor diafanidad y transparencia: es el tiempo de la pura temperatura de la energía poética de Meyer. "Agua con Agua / cuerda de arpa. Agua y más Agua mandolina / El cáliz impregnado de amor..." (p. 23). La pura temperatura comparte la sustancia acuática y la palabra del poeta se alquimiza "como un escriba a quien se le vuelan las letras de su tinta" (p. 24).

Quizá Meyer nos ofrece en **Agua** los instantes en que la fotosíntesis de su palabra poética logra liberarse mejor de los fotones que alumbran tantas tribus perdidas. "Es la libélula bailando en la discoteca de la luciérnaga. / Es el león haciendo el

amor / con la leona. Es la inspiración solar y la exhalación lunar". Son los instantes en que visitando las Cataratas Victoria el poeta descubre un arcoiris en noche de luna llena y el llamado de desanudar el misterio. Instantes donde se siente fluir en las aguas universales en que nada entre el encantamiento maya y el Eyn Sof kabalístico para poder engendrar la más íntima confesión capaz de expresar el despertar de la totalidad del ser, "desde las uñas de mis pies hasta los pelos de mis / patillas, desde mi voz hasta mis letras". Pero lejos de huir de sí mismo en este viaje al infinito, la palabra poética más cristalina cuando fluye en el agua siempre está destinada a un **Nosotros** al mismo tiempo que no deserta "de nuestro orgánico libre albedrío" y se niega a ignorar "nuestra responsabilidad en la sinfonía de la luz" (p. 31).

Viaje ecuménico en pos de hallar la pura temperatura de la primera persona del plural, este libro poético escrito en primera persona del singular nos fascina a medida que avanzamos en su viaje, precisamente porque hace el tránsito de la dispersión a la unidad, del cosmos al plexo solar, de todas las tribus del mundo a la tierra del origen. La coda del libro, escrita en clave onírica, se lee como una crónica poética de celebraciones por haber finalizado el duelo de las pérdidas personales y poder sentirse feliz de vivir en el aquí y ahora, y existir en plenitud con el Uno del universo. Es la celebración del maridaje de la criatura de la tierra con la Pachamama y la Adamama, para buscar el fuego que lo aproxime a las constelaciones siderales y a los sueños más íntimos del poeta. Celebración para hacernos siempre Uno, respiración meditante, que inhala el aire de la vida y exhala el agua del eterno fluir cósmico. Meyer intenta angelizar sus estados de ánimo y mesianizar los sueños, acompañado de los mantras simples del rabí Najman de Breslav para reconciliarse con todo el uni-

verso. Pero quizá la figura maestra del libro que guía a este poeta talentoso a emprender el viaje de ida y vuelta por los senderos de la emanación y la inhalación universales, sea otro rabí, a quien está dedicado el poemario: su padre, Rabbi Marshall Meyer, de bendita memoria. Muy probablemente, Marshall hubiera leído a los fieles de su Congregación, en Buenos Aires y en Nueva York, algunos de estos mantras poéticos, de su hijo como parte de los *midrashim* que tanto amaba.

Leonardo Senkman

Samuel Pecar, *El Segundo Génesis de Janan Saridor*. México, Maryland Ediciones, 1994.

A última novela de Samuel Pecar culmina un ciclo narrativo en el cual la problemática humana y social de Israel como país en construcción había estado latente pero nunca en el centro de los relatos de su autor. A pesar de la preocupación existencial en torno a la vejez en *El hombre que hizo retroceder el tiempo* (1984), apenas fue esbozado el contraste con la juventud de los personajes nativos israelíes y la aspereza de su sociedad. Tampoco la realidad israelí no interesa al protagonista, demasiado ensimismado, en su novela anterior *Yo y mi alquimia* (1992). En cambio, *El Segundo Génesis de Janan Saridor* fue concebido y escrito como la ficción de la realidad israelí contemporánea, y su relato nos invita a ser leído tanto como la novela imaginaria en torno a un arquetipo histórico de líder jalutziano (pionero), a la par que la crónica social de un proyecto ideológico fracasado.

Pero quizá el logro mayor de este libro de Pecar radique en su determinación de afrontar literariamente la aventura utópica sionista y sus límites. Basado en la experiencia personal de su

autor durante varios años como docente en un colegio secundario en el corazón del Neguev, la comarca mítica del Einá se despliega en la novela en toda su fascinación para construir proyectos sociales y educativos **utópicos**. Resulta sorprendente comprobar que en la literatura israelí contemporánea se hayan escrito escasos textos de literatura utópica, precisamente en un espacio cultural que es la quintaesencia misma del sueño utópico: la Tierra Prometida. Uno de los méritos de Pecar fue, precisamente, atreverse a narrar sobre este espacio de experimentación utópica que fascinó a varios israelíes urbanos (empezando por el mismo autor, inmigrante argentino hace más de treinta años) que deseaban construir una alteridad lejana como evasión y reconstrucción de sí mismos. El Einá, y la comunidad llamada Kadma, constituyen ese **otro lugar** del imaginario utópico sionista, pero también del imaginario poético, como son la isla y el territorio aislado del desierto, lejano, lo otro diferente que fue o que será, pero que, en cualquiera de los casos, no está ni es del **aquí** o del **ahora** en que se vive. Pecar narra convincentemente la fascinación de esa **otredad** del territorio utópico en el desierto que impulsa irresistiblemente a muchos a la fuga soñadora, no menos que a la aventura. Y lo hace a través del relato sobre la segunda encarnación del carismático profeta que impulsó ese sueño utópico. Estructuralmente, toda la novela está construida con las cinco versiones diferentes de las confesiones de cinco comuneros que han amado y también vilipendiado a Janán Saridor, a quien reponsabilizan del fracaso de la experiencia utópica por su estilo autoritario de conducción y liderazgo. Sabemos de Saridor por lo que dicen sobre él los cinco relatos, aunque este protagonista central es el gran ausente de la novela. Sin proponérselo, Pecar reflexiona acerca de la cuestión de la verosimilitud de la historia ficcionalizada a través de cómo construirla en base a relatos que discrepan entre

sí. Más allá de conocer cuál de las versiones es la más "verdadera", fácil es percibir la figura arquetípica que yace en el primer génesis de Saridor: el mitológico caudillo David Ben-Gurión, quien condujo la empresa sionista durante los primeros lustros decisivos del Estado de Israel y que amó particularmente el paisaje del Neguev y su desarrollo tecnológico. Sin embargo, el narrador no intenta hacer una crítica política del bengurionismo, sino ofrecer la ficcionalización irónica de uno de sus subproductos sociales: la banalización de los experimentos culturales de la utopía sionista. En tal dirección, el libro de Pecar también se puede leer en clave paródica sobre los soñadores "profesionales" del sionismo, y su contrafigura, un tipo humano sobreviviente de los valores de idealismo y solidaridad que permearon durante muchos años a la sociedad israelí: el *Fraier*. Ambos tipos humanos surgen vivamente a través de diálogos ingeniosos, chispeantes y verosímiles, propios del ámbito urbano que siempre está omnipresente y desdibuja la frontera imaginaria que intenta separar entre el espacio ideal del homo utopius y su espacio real. Quizá sea esta ausencia de frontera —tan necesaria en la literatura de la Utopía— y el permanente intercambio social de ambos ámbitos, lo que desdramatiza el conflicto central de la novela. Pero también la novela reflexiona sobre las consecuencias no percibidas de las tentaciones mesiánicas laicas de algunos tipos humanos formados ideológicamente en el laborismo israelí, que no ocultan su afán de poder tecnocrático y egolatría personal.

Finalmente, otra lectura posible del relato nos sugiere el subterráneo vínculo que nos transporta de la descripción del silencioso paisaje y la luz del Neguev al pasaje de las colonias rurales de Entre Ríos, donde vivió Pecar su infancia y adolescencia argentinas. A pesar que no hay ninguna connotación de la vastedad del campo entrerriano, el novelista delata esas marcas

del origen en algunos de los más bellos momentos, como cuando describe líricamente los atardeceres diáfanos y las auroras genésicas en el cauce largo y entre las fauces abiertas del Einá.

Leonardo Senkman

Silvia Plager, *Mujeres pudorosas*. Buenos Aires, Ed. Atlántida, 1993, 212 p.

LA última novela de Silvia Plager traza con líneas claras y potentes el bosquejo de dos mujeres que se funden en un rostro de dos caras: Clara y Graciela.

El diálogo perpetuo que se va tejiendo a lo largo de la trama se da a diferentes niveles. Partiendo de la complicada relación Clara-Graciela se pasa al encuentro entre dos culturas diferentes, Argentina e Israel; y luego a la problemática existente entre dos mundos, la realidad y la ficción. El tiempo tampoco se ve excluido de este juego de paralelismos. Vivos y muertos se juntan para crear un paisaje; en él todo se da a un mismo tiempo en el que la historia es presente y el presente es sueño, una ficción contenida dentro de otra ficción.

El texto abre la puerta que da acceso al dormitorio femenino. Graciela, una mujer judía de treinta y ocho años, intenta encontrarse a sí misma después de un fracaso matrimonial. Esta búsqueda está marcada por la presencia constante de Clara, también argentina y sola. "La cualidad de los seres imaginarios es saber escuchar" (p. 50), dice Graciela, prefiriendo confiar en Clara. Porque el diálogo que se desarrolla entre estas dos mujeres es el diálogo de una escritora y su creación. La novela de Plager no se limita a la red de ensueños eróticos, de pasiones, deseos y mucho sexo; uno de los protagonistas principales de esta historia es el proceso escritural. A lo largo de la novela

son múltiples las referencias a la escrituralidad. "Para ponerse a escribir hay que tomar distancia" (p. 166) o "...es común que vayan surgiendo situaciones que ni el propio autor había sospechado" (p. 173), dice Graciela. "Si lo que te preocupa es el final, hacés una obra circular y resolvés el problema", dice Simón, el amante de Graciela. El **cómo escribir** involucra a todos los personajes, y es uno de los ejes centrales de la narración. La novela adquiere fuerza al realizarse este tipo de especularidad (construcción en abismo) en la cual el texto se refiere a sí mismo; es decir, el libro muestra cómo se va creando.

El motivo de la escritura se relaciona con otras imágenes de la novela que poseen igual intensidad, como la historia, los diarios, los libros y el contar cuentos: "Las palabras reinan en boca de Eleazar [el amante de Clara] que, como David, el rey salmista, cautiva a su auditorio" (p. 71). La complejidad de este motivo también se halla representada al nivel de la estructura. Graciela (protagonista del libro que escribe Silvia Plager) es la autora del texto en el que aparece Clara, que a su vez prepara un diario de su viaje a Israel. Se suman a estos textos el diario de la amiga o pariente de Simón, los sueños y las mil y una historias que van siendo contadas.

La cama y las sábanas son un tema recurrente. En ese mundo de intimidades todos tienen concesión sobre el lecho: "...en esa cama había una muchedumbre preocupada" (pp. 104-5); y, en boca de Elsa: "Uno tiene que acostumbrarse: se duerme con una multitud" (p. 82); desde un rincón Gustavo le pregunta a Graciela "qué hacía metida en su cama con tanta gente" (p. 158).

Es la voz de Graciela la que cuenta su propia historia y de alguna manera la de Clara. El lector tiene total acceso a la interioridad de las protagonistas, que en silencio relatan lo que viven, sienten y piensan. Pero es más exacto hablar de múltiples voces, de múltiples historias, de múltiples fantasmas. Enrico

Caruso, Clara Stein, Elsa, Jesús, Peter Lorre, Gustavo, Horacio, Jerusalem, Buenos Aires y Woody Allen son sólo algunas de las voces que conforman esta historia, similar a una de las canciones que escapaban de aquella "pequeña caja de madera" (p. 9) del explorador inglés.

La novela de Silvia Plager es un texto de evidente madurez escritural. En las imágenes que se van tejiendo a lo largo de la lectura sobresalen, en especial, el manejo del lenguaje y la fuerza de las descripciones. La caracterización de personajes está bien lograda, sobre todo en el desarrollo y complejidad de Graciela.

En ocasiones ingenuo, el libro es de un innegable talento narrativo que se ve condimentado con un guiño de buen humor.

Judith Groszgold

Universidad Hebrea de Jerusalem

**David Raphael, *El decreto de la Alhambra*.
North Hollywood. Cami House, 1992.**

ESTA novela histórica sobre la expulsión de los judíos se centra de inmediato en la figura de Abraham Seneor, honrado caballero, rico y poderoso, desde 1476 juez mayor y recaudador de impuestos de los judíos de toda Castilla. Por esa época había llegado de Portugal el brillante estudioso de la Biblia, don Isaac Abravanel. Así, desde el principio de la obra, se toca el tema de las arcas vacías de los reyes, y de la necesidad de llenarlas. El rey Fernando, en una audiencia con Seneor, le recuerda que los nobles no pagan impuestos ni la Iglesia tampoco. Al salir Don Abraham se topa con unos mahometanos que están siendo exhibidos en público para hacer patente al pueblo la derrota de estos otrora orgullosos vencedores. El primer capítulo termina con la reina y Torquemada en el confesionario.

En este diálogo se urde la expulsión de los judíos, y se vuelve a hablar de oro. Raphael salpica su narración con diálogos que intentan recuperar los temas y el habla del siglo XV.

Como judío privilegiado, Seneor tiene permiso para vivir fuera de la judería; los demás judíos tienen que sufrir la humillación de ser confinados. Rafael recrea muy bien el sabor de la vida judía, los comunidades de Córdoba y otras, los ritos, la llegada del Shabat, los contactos entre rabinos, los estudios del Talmud, la vida diaria, las relaciones con cristianos. Se conciertan bodas, se cuida *kashrut*. Desde 1391 existe el problema de los conversos, y se desarrolla un nuevo criptojudasmo en que secretamente los judíos estimulan a los conversos a volver a su religión. Y empieza la reacción de la Iglesia. Un fraile, Antonio de la Peña, enciende la ira de la turba gritándole que los judíos son los enemigos de la raza humana, y "en el barrio judío está la sinagoga de Satán, allá en la judería encontraréis a los enemigos de Cristo; allá encontraréis todo lo que está podrido en España".

Torquemada sabe que los judíos respetan a Abravanel, y busca la manera de arruinarlo. Se toma Granada el 2 de enero de 1492. Raphael describe este suceso con citas de documentos de la época, y comenta sobre la vida comunitaria de los judíos, incluyendo diferencias en las costumbres entre los *sefardim* y los *ashkenazim*. Tangencialmente se mencionan a Colón y a Luis de Santángel, y a los Estatutos de pureza de sangre, de 1449. Nada ayuda a postergar el decreto de expulsión. Raphael lo cita oportunamente en español antiguo, y aún resuena hoy día en su contundencia. Abravanel emprende una apasionada defensa, pero sin éxito. Los rezos les hacen recordar que sólo queda Jerusalem para ellos. Raphael une muy bien la narración, el diálogo y los documentos, para crear una sensación de veracidad, de sentido ético e histórico.

Empieza entonces *la petite histoire*, la descripción de los detalles de la salida, lo que dice la gente en sus plegarias y en sus protestas, los arreglos financieros, familiares. Los judíos tienen que malvender sus propiedades o dejarlas, son atacados en el camino, violados, asesinados. Otros, como Seneor y su familia, se convierten. Los que se van llevan consigo las llaves de sus casas.

Entre otras localidades, muchos judíos van hacia África. Allí les esperan otras vicisitudes e improperios. Pierden sus objetos, libros, la vida misma. Estas páginas son descritas con intensidad y detalles que rayan levemente en el naturalismo literario para dar idea de las vejaciones sufridas. Son páginas extremadamente sugestivas. Los barcos llenos de judíos no son aceptados en ningún puerto. El edicto también cubría a los judíos de Sicilia, y ellos tampoco encontraban dónde ir. Muchos judíos llegan a Nápoles, algunos empiezan a morir del cólera, y los sobrevivientes tienen que enterrarlos secretamente porque la población ya está harta de judíos. Se habla de las conversiones forzadas en Portugal. Se centra la obra en Abraham Zacuto y los judíos que entraron en Portugal en 1492. Estas páginas son de gran dramatismo en la descripción. Al final se comenta el segundo exilio, el de Portugal de 1497, y el asentamiento de judíos en Constantinopla, Salónica, Edirne, Izmir, etc. Termina la obra con la mención de los escritos mesiánicos de Abravanel. Así, en la creencia en Dios, en la redención de los caídos, en la persistencia y sobrevivencia del Pueblo Judío, se cierran estas páginas que al unir historia y novela se remontan en su alcance más allá de 1497, y poseen placer en la lectura, enseñanza en el significado de hechos históricos, y fe en el ser humano.

Joseph Schraibman
Washington University

Esther Seligson, *Tríptico*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

(Presentación de José María Espinasa, titulada "Reflexiones sobre la voz narrativa")

PREGUNTARSE sobre el sentido que instaura una escritura es en realidad hacerlo sobre el sentido como tal, más allá y más acá, del gesto de escribir, pero sólo posible en él y gracias a él: en la literatura cada gesto y cada palabra da origen al mundo. Hay obras, sin embargo, y es el caso de la narrativa de Esther Seligson, que impelen y exigen tomar conciencia de ello, necesitan que la interrogación se haga de inmediato y con claridad, que la duda se viva como umbral: ¿para qué se escribe, por qué se escribe, qué se escribe?

Desde el punto de vista de un escritor de la segunda mitad del siglo XX lo fascinante del asunto es su aspecto paradójico: se pide un uso —un ejercicio— de la razón al leer, pero ese raciocinio tiene un trasfondo mágico, escapa a las condiciones de la razón sin poder renunciar a ellas.

En sus libros, y en especial en la trilogía aquí reunida, Esther Seligson asume la contradicción de la siguiente manera: escribir es un acto excepcional cuya práctica lo revela como una necesidad cotidiana. Cuando se lee cualquier página de esta obra, se sabe que es la letra de un escritor: por vocación, por oficio y destino.

Por vocación: Hay un gusto en ello, un deseo por explicarse, contarse a sí mismo como parte de los otros la experiencia de la vida descubrir y dar sentido a la existencia, y gozar incluso con lo doloroso que puede ser cumplir con esa vocación. Escribir no es fácil, requiere a veces oír cosas que lastiman, encontrarse frente a hechos incontrovertibles, cosas imposibles de olvidar

(que es lo contrario de inolvidables). Vocación es ir hacia allá, una aventura asumida, un deber y un placer. El lector que conozca *Tras la ventana un árbol* (1969), su primer libro, verá que esa vocación está presente desde el origen de su obra. Es esto lo que permite saber que desde entonces hasta *Isomorfismos* (1991) hay cambios, variaciones, diferencias, pero una misma pluma.

Un oficio: Se cree, con frecuencia, que tenerlo significa poder escribir cualquier cosa, lo que se le pida. Hoy haga un poema lírico, mañana una novela de caracteres, pasado mañana una comedia, y el domingo un refrán publicitario o un manifiesto. No es tanto una manera equivocada sino pueril de entender el oficio. Al contrario, el verdadero dominio es descubrir aquello que sólo él puede y quiere escribir; pedido por la propia escritura, es una exigencia interior. Escritores como Esther Seligson hacen de la vocación oficio, lo que permite que libros tan diferentes y distantes como *Otros son los sueños* (1973), *Diálogos con el cuerpo* (1981) y *Sed de mar* (1987) tengan una unidad formal y de sentido tan grande. Cuando se dice que un escritor hace siempre el mismo libro, lo que eso significa es que desde la primera palabra que pone sobre el papel hasta la última (que ya no escribe él sino el lector), son fruto de su vocación que es oficio.

Oficio y vocación se transforman: se es escritor por destino. Como una necesidad, como comer y dormir; necesidad fisiológica, como soñar o enamorarse; necesidades del cuerpo y del texto. Pero el destino de un escritor contemporáneo es serlo para los otros. Es como si la dirección normal se invirtiera: hay un lector que crea un texto que a su vez crea al escritor.

La narrativa entendida así adquiere un aspecto dialogado, no en el interior del texto, sino con el lector. No hay polifonía de personajes, se trata de una escritura para... No sólo presupone

la existencia del lector, le exige estar presente, lo reclama, lo convoca. El segundo de los libros que forman este volumen lleva el significativo título de *Diálogos con el cuerpo*: ese diálogo es, desde luego, con el cuerpo propio y con el de los otros, pero especialmente con el cuerpo del texto. Existe la tentación de describir la narrativa de Esther Seligson como ensayo, pero en ello se dejaría de lado lo esencial de su aspecto narrativo, así sea de una manera heterodoxa.

Para empezar se trata de una narrativa "amorosa", de la misma manera que se dice "poesía amorosa". Retoma los elementos cotidianos y mágicos, instaura un orden y llama a sus lectores a pertenecer a una grey (a la manera medieval del amor cortés), a asumir el diálogo propuesto en su literatura. Por eso no es un escritor de acción sino de texturas, y lo es en varios registros: novela, cuento, ensayo, crónica, poesía. Cuenta cosas, pero esas cosas **cuentan** en una suma que no es peripecia, anécdota que se pueda referir de otra manera. Una narrativa, pero no por los aspectos más inmediatos: ritmo, lenguaje, tono; sino por sus más profundas exigencias: precisión, sentido epifánico, densidad.

Escribir como un acto irrepetible. En *Otros son los sueños*, vivido, de lo "autobiográfico" (sin importar que esto pueda ser un gesto teatral), en esos *Diálogos con el cuerpo* asume también la voz de un "yo", pero esta vez distinto, más impersonal — abstracto no, porque el narrador termina por darle cuerpo a la idea más descarnada—, un "yo del texto", una figura invertida del grado cero de la escritura.

"Un cuerpo es el nacimiento de la voz". ¿Quién habla en esa voz? ¿Qué busca inaugurar? El diálogo con el cuerpo. Tal vez en ningún otro como en este libro Esther Seligson haya buscado la proximidad con el acto poético (quizás en *De sueños, presagios y otras voces* o en sus pocos poemas publicados), de la

misma manera que en *Luz de dos* (1978) se acercó al sentido narrativo tradicional. Se trata en cierta forma de una voz neutra que habla por todos y que no le pertenece a nadie, y que no acepta ser propiedad de nadie porque pertenece a todos; verdadera voz no de la comunidad —Esther Seligson no se arroga ese derecho— sino comunitaria. Relatos líricos que cuentan su propio origen, los de este tríptico se crean a sí mismos la posibilidad de existir, no son originales sino fundadores, en un más allá del tiempo vivido para llegar, si se me permite forzar la expresión bergsoniana, un **tiempo existido**.

Para tratar de aislar ese sentido poético de su prosa vale la pena ampliar el rodeo genérico-bibliográfico. Esther casi nunca ha escrito sobre poesía. En cambio lo ha hecho bastante de teatro (*El festín efímero*, 1989) y es maestra, desde su fundación, del Centro Universitario de Teatro (CUT). Su preocupación se centra sobre todo en el fenómeno escénico sin olvidar el texto como tal. Se podría pensar en un narrador de acciones, o cuando menos de caracteres, pero sería suponer que le interesa el escenario como discurso temporal, mientras que en realidad le interesa como espacio; más aún, como lugar puntual no limitado por otras exigencias que aquellas señaladas por la necesidad expresiva. Por eso en sus ensayos (*La fugacidad como método de escritura*, 1988, cuyo título es buena señal de lo que aquí se dice) se ocupa de escritores difíciles de clasificar: Beckett, Cioran, Ionesco, Rilke, Woolf, Lispector, Jabès. No es posible un más allá expresivo porque la voz que allí habla lo hace desde un más allá.

Por la misma razón ese gesto teatral vuelto punción, pulsión, se decanta en su narrativa, que oscila entre la magnífica opacidad conceptual de *La morada en el tiempo* (1981, en donde se define la preocupación central de esta autora: el tiempo) y la transparencia de cristal de roca de los textos que aquí se

presentan. Una dimensión del gesto narrativo que se interroga no sobre el sentido de esto o aquello, sino por el sentido en sí. Son las cosas, los hechos, las personas las que hablan, el lenguaje lo que da voz al cuerpo. A través de la pluma de Esther Seligson habla Penélope, paradigma de la espera. En la lectura se conocen sus cartas que son como puntadas del tejer y destejer el velo de la escritura. Sólo que la historia encarnada es siempre sorpresiva: la intensidad hace posible de nuevo lo ya vivido, le otorga una segunda primera existencia. Los relatos son glosa —*Sed de mar*— que se autoconfirma, no obstante, como fundación.

Esta delegación o transferencia de la voz no es únicamente un recurso formal; habría que decir, incluso, que no lo es para nada. Se trata de un asunto más profundo: por un lado la búsqueda no tanto de un interlocutor sino de un semejante. Quiere y necesita ser oída por aquel que a su vez le habla, que responde a sus exigencias.

La transparencia de la frase determina una dificultad mayor, entrar en resonancia con el texto. Por eso es una literatura difícil, porque pide ser leída con las mismas exigencias con que fue escrita. Los relatos de *Indicios y quimeras* (1988) establecen un complemento con los textos incluidos en el presente libro: el relato personal por serlo es también un relato mítico. Lo que ocurre en el texto ocurre en la vida, es un realismo de las esencias.

El lector, cuando entra en la cadencia de su prosa tiene la sensación de ser un elegido. En esta palabra quisiera conservar toda la carga emotiva posible: elegido es aquel que accede al sentido iniciático, secreto, del texto, y en donde palabras claves pero ya gastadas, como amor, amistad, dolor, muerte, alegría, intensidad, recuperan sentido. No es poca la ambición de una obra así.

Esa elección incluye al propio autor. Las cartas de Penélope en *Sed de mar* son un texto transparente: no toda mujer es Penélope, pero todas (y todos) escriben esas cartas. La forma epistolar es muy importante, nos vuelve a llevar al asunto de un destinatario del texto. Todos sus libros son cartas apenas disimuladas. Son un "arte amatorio" (como el de Abelardo y Eloísa). Es el regreso de Ulises siempre postergado lo que da sentido a la espera de Penélope: "Respondo al deseo con el llamado del Deseo" (la mayúscula es de la autora y muy importante). Por eso al principio se insistió en que era una literatura reflexiva: refleja el sentido y reflexiona sobre él. Es espejo, oasis.

Sus párrafos, sus capítulos, sus frases no responden a una necesidad funcional, ni están puestos allí para permitir fluir una anécdota, no sirven de puente a un proceso discursivo. Pero hay hechos e ideas a cada momento. Cada pasaje, cada lugar del texto debe tener en sí el peso de todo el conjunto. Por eso se aproxima al tono ensayístico, pues se pone en juego el sentido del todo. La narrativa reconquista su función en el cruce genérico: ni poema ni teatro ni ensayo: narración, pero con un condimento de cada cosa. La figura del relato (ya no importa si novela o cuento) interpreta el mundo y toma cuerpo en la palabra. Que la literatura sea encarnación, existencia potenciada, es una cualidad que sobre todo se debe al narrador.

El verbo como arcilla primigenia. Testimonio del tiempo en su transcurso. Todo relato es tiempo hecho palabra. Esther Seligson es consciente de eso y reitera una y otra vez la huella del transcurso, no se permite la inocencia de creer que algo escapa

a ello, y se afirma en la condición efímera. Sitúa su narrativa en una primera persona-personaje que está detrás de las palabras. Por eso no tiene nombre, es siempre pronominal: yo, tú, él, ellos, nosotros... No tiene necesidad de un pasado ni de un futuro, y se da en un presente absoluto; más que un tiempo sin fisuras, la fisura elevada a lo permanente, diario de la herida, bitácora de la expulsión del paraíso de cada quien, que no es lo mismo que individual. ¿Podrían darse estos textos fuera de lo narrativo? No, el ser relatos es condición esencial.

Una literatura así tiene siempre el peligro de volverse ejemplar. Pero su vida orgánica impide que eso suceda. Sus frases, desmembradas del relato, pierden no fuerza sino sentido, están fuera de lugar en otro sitio. No funcionan para la inmortalidad espúrea de la cita oportuna. Sus libros son agresivos y provocadores porque no admiten reducción alguna. No son cuentos para toda ocasión; es más, no lo son para ninguna otra que no sea su lectura. Desgarrados por su afán a un tiempo de instante y absoluto, se refugian en la contemplación, se quieren experiencia estética.

Lo hasta aquí dicho haría pensar en relatos áridos, experiencias límite del lenguaje, como muchas de las que ella como ensayista ha comentado, pero este tríptico muestra lo contrario. El lenguaje florece en ellos, crece como un jardín. Si Nietzsche dijo que Dios era la gramática, la propuesta de Esther Seligson es más modesta: la narración como el lugar en donde se puede pensar/imaginar el paraíso perdido.

J.M.E

