



Año II, N^o. 2, julio de 1988

Reseñas

- Hodara, Joseph. *Gershom Sholem, Walter Benajmín, historia de una amistad* (Ed. Península, Barcelona, 1987). pp. 108-109
- Josef, Bella. *A temática judía em dois romances de Moacyr Scliar*. pp. 109-111
- Goldberg, Florinda F.. Edgardo Cozarinsky, *Vudú urbano*. Prólogos de Susan Sontag y Guillermo Cabrera Infante. Ed. Anagrama, Barcelona, 1985. pp. 111-114
- Najenson, José Luis. *El tejedor del Aleph – Biblia, Kabalá y Judaísmo en Borges*, de Edna Aizenberg (Altalena, Madrid, 1986). pp. 114- 116
- Goldberg, Florinda F.. Gloria Vervitz, *Yiskor*. Esnard Editores, México, 1987, ilustraciones de Julia Giménez Cacho, 110 págs. pp. 116-118
- Klisberg, Bernardo. Alicia Freilich, *Claper* (Planeta, 1987). pp. 118-120



Gershom Scholem, Walter Benjamín, historia de una amistad (Ed. Península, Barcelona 1987)

Joseph Hodara

El veredicto de la posteridad es un acto caprichoso. En vida, los espíritus creativos socialmente ignorados pueden — o precisan — desenvolver la fantasía de un ostensible reconocimiento. La visión de un rescate futuro y redimidor afloja no sólo las frustraciones en un presente que se porfía en negar mérito a estos espíritus; acarrea, por añadidura, el juicio de que los hombres son al cabo razonables y justos, conceden rehabilitaciones aunque a destiempo, immortalizan, saldan y cierran las deudas que acercaron el fin de estos creadores. Pero se trata de otra fantasía: el dictamen postrero depende de una lectura accidental, de una asociación imprevisible, o de un terco amigo. Sin estas circunstancias, la referencia al genio por la vía de la cita frecuente, de la adjetivación alusiva ("kafqueano", "borgeano") y la eponimia ("el siglo de Voltai-re", "la Viena de Freud"), se rebaja y desvanece. Se deposita en el acervo del olvido.

Benjamín fue afortunado: contó con una ferviente amistad durante su existencia autodestructora y después de su muerte emblemática. Un amigo que, además de fidelidad, le concedió los frutos de su disciplina obstinada y de su talento inquisitivo(1). Porque esta obra

de Scholem expone no sólo la dialéctica de dos cerebros que se despojan del cuerpo para encarar la Idea, sino el registro epistolar meticuloso, la trayectoria cuidada de crónicas personales. Scholem prueba en este libro que su propia vida fue un archivo ordenado y abierto: selección documentada de recuerdos y voluntad de exploración de las esotéricas intersecciones entre realidad y metafísica, entre individuos finitos y nociones laberínticas.

La considerable estatura intelectual de Scholem se despliega también con el tiempo. A sus exámenes clásicos de las tendencias de la mística judía y de la personalidad azarosa de Shavtai Tzvi hay que agregar sus múltiples ensayos sobre la Reforma del judaísmo alemán, las promesas — cumplidas y traicionadas — del sionismo moderno, las relaciones con los árabes, el paganismo de Gush Emunim, Kafka. Y ahora — Benjamín.

Su historia presenta un escrupuloso arco cronológico con temas reincidentes. En 1913 Scholem y Benjamín se conocen; durante cinco años aprietan una amistad de adolescentes que se miran con solemnidad, sin ligerezas ni humor; en 1924, Scholem y Magnes se empeñan en que Benjamín encuentre refugio y tribuna en la Universidad Hebrea de Jerusalem; se engañan inocentemente y Benjamín los engaña con pía astucia; y en los treinta, el amigo lejano que transita entre Berlín y París en defensa quijotesca del Occidente sobrio y racional, se precipita a humores demoníacos, evade situaciones enojosas, padece hambre e insignificante so-

ledad, huye en vano de los alemanes porfiados de su inevitable esencia judía, y pone fin a su vida despojada de vida.

Scholem justifica esta crónica-homenaje por la brevedad agónica de los que quedan y aún recuerdan a Benjamín. Y él lo recuerda con pasión precisa, documentable, en contraste con uora — una de las amantes de Benjamín — o con Hanna Arendt, admirable crítica, que relataron sólo fragmentos deshilados de la existencia y la obra de Benjamín. Scholem sabe que no es un memorioso sin mácula; pero sus evocaciones tienen consistencia y fundamento. Relata un nexo personal con toda la gravedad de una monografía histórica.

Berlín y el judaísmo — en una época de feliz compatibilidad entre estos términos — los reúnen en vísperas de la Primera Guerra, de la cual ambos se evadirán más tarde fingiendo epilepsia y psicosis. Pero sólo en 1915 — el 21 de julio precisa Scholem — dialogan en el hogar paterno de Benjamín. Diálogo que éste le imprime ritmo: habla de la esencia de la Historia, de la esperanza socialista, del sionismo como utopía inmadura. Y arremete contra Buber, entonces inocente racista y entusiasta de aventuras bélicas. Scholem se impresiona vivamente. Benjamín es el filósofo genuino, que desempeña a la perfección el ejercicio intelectual como ejercicio erótico. Intercambian ideas, críticas y libros raros con intensidad sensual. Benjamín es mayor en edad que Scholem; pero la diferencia cronológica no separa la atadura cerebral. Porque en esta crónica Scholem y Benjamín aparecen como héroes platónicos, que con-

vocan a la Idea y alejan lo corpóreo, lo fugitivo, “las prisiones del Alma”, como diría San Agustín. La intensidad intelectual de esta relación es el hilo sobresaliente de la historia. Intensidad que confiere lugar, discreto sin duda, a Eros y a Tánatos. Los dos amigos se miran como Sabios en la triple tradición hebrea, griega y alemana; sin embargo, habrán de diferir en la aceptación de la madurez. Scholem crece y asume responsabilidades; Benjamín crea y destruye en una infancia que se eterniza.

El libro evoca cuestiones que todavía esperan definitiva respuesta: ¿es el Benjamín judío un invento de Scholem? ¿Se puede señalar, como ambos, categorías judías sin adoptar un agresivo particularismo genético o epistemológico? ¿Fue Benjamín un marxista convencido, conveniente o convenciero? ¿Pensó alguna vez, con mesura, en trasladarse a Palestina? ¿Supo amar? ¿A quién y a qué? ¿Por qué nos inspira en la relectura de Goethe y de Proust? ¿Qué unió a Benjamín a la Escuela de Frankfurt? ¿En verdad Adorno lo ofendió con alevosía? ¿Y qué constituyó su suicidio? ¿Un acierto macabro dentro de una serie de autodestrucciones fallidas, o una protesta contra la Civilización que se pierde y perdió? ¿Cómo complementa este libro la autfiguración de Scholem que se delineó en su *Desde Berlín a Jerusalem*, crónica personalizada de una época?

Estas cuestiones se despliegan en las tensiones de esta excepcional amistad. Como en todo momento, el goce intelectual no reside en la respuesta sino en la pregunta. Y este libro esta colmado de acertijos.

A Tématica judaica em dois romances de Moacyr Scliar

Bella Josef

Um espaço geográfico é o elemento unificador do mundo polifônico, denso e original de Moacyr Scliar: o bairro do Bom Fim, de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, onde nasceu e se criou. Em geral, projeta-o a um plano ideal, fazendo com que perca sua conotação meramente objetiva, pela transfiguração por que o faz passar: Focalizaremos, nessas páginas, dois romances do consagrado autor: *O Ciclo das Águas* (1977) e *O Centauro no Jardim* (1980), resumo de um longo ensaio que estamos redigindo.

Em *O ciclo das águas*, apresenta-nos o bairro do Bom Fim, em Porto Alegre, seus costumes e anseios, espécie de testemunho e memória do emigrante judeu e sua presença na formação social e cultural do Brasil. O tratado que Marcos procura escrever, após uma pesquisa pode representar semanticamente a procura que se enquadra no mito da viagem: daí a presença do mar e das águas. Embora o espaço do romance seja delimitado geograficamente — o bairro do Bom Fim — projeta-se a um plano ideal, perdendo sua conotação objetiva pela transfiguração por que passa e que o mergulha numa atmosfera imprecisa. A metaforização intensifica a denúncia social em torno de criaturas marginalizadas

e aviltadas no processo da luta pela sobrevivência. Esse processo distancia o narrador que, partindo de um dado existente no real empírico, deixa de ser simplesmente o mediador entre os fatos narrados e o leitor e pode dar sua visão crítica, distanciamento que intensifica a verossimilhança do relato. A narrativa é mediada por um narrador, mas o narrador cede frequentemente a palavra ao personagem graças a artifícios formais como a descoberta de documentos pessoais (notas, diário). Ele também é personagem através de Marcos que expressa sua própria experiência. Scliar registra diretamente a fala interior do personagem, mostrando seus conflitos e seu pensamento e, com isto, evita a onisciência. O ponto de vista oscila entre a primeira e a terceira pessoa. As referências às demais personagens são feitas na terceira pessoa e podem parecer ponto de vista de Marcos mas também do próprio narrador que se imiscui na narrativa, transgredindo as fronteiras do foco na primeira pessoa.

O texto não se alinha sobre o fio cronológico dos fatos: a técnica contrapontística projeta a sátira dentro da sátira como crítica e questionamento do personagem tradicional e da visão onisciente do artista, daquele que tudo vê. As personagens são apresentadas em momento de crise, são problemáticas e problematizadas, anti-heróis que encarnam as contradições do humano.

No jogo da sobrevivência, Esther e Marcos são alguns dos destinos individuais do bairro do Bom Fim. A história de suas vidas é o eixo narrativo do romance. A irônica ternura que Moacyr Scliar derrama sobre os

personagens dá-lhes uma dolorida dimensão humana, imune ao psicologismo dos romancistas introspectivos, ao mesmo tempo que o processo da vida urbana propicia seus sonhos messiânicos. A clássica situação do filho da prostituta que descobre a condição da mãe é reescrita: não como falta de aprofundamento no mundo interior mas numa atitude de distanciamento, meio alienada e meio inverossímil, como espécie de testemunho do narrador. Marcos é um ser afastado da realidade enquanto Esther, personagem vital e ser instintivo, não tem medo da vida. Para conseguir novos efeitos do real e penetrar-lhe a essência, Scliar recria-o de forma alegórica. O ciclo das águas é o próprio ciclo vital, em perpétua movimentação, o início e o fim, marcado pelos parênteses do título. A água, um dos quatro elementos, ambivalente, é figura do irrevogável (a água que corre), é a epifania da infelicidade do tempo, mas também contém a pureza. A pequena sereia veio do mar como Esther em seu navio (p. 132), o emigrante veio do mar que, para numerosas culturas, é o arquétipo da descida e da volta às fontes originais da felicidade. As águas, precursoras da criação, podem ser consideradas as mães do mundo. A sereia, símbolo da sedução que a vida deve exercer sobre os seres vivos, aparece em vários momentos (no bordel, em histórias que Esther conta para o filho, na cena com a capitão, no jipe quando Gatinho encontra Esther).

Através da descontinuidade cênica e temporal, em lugar da linearidade, existe uma tentativa de simultaneidade. Essa **estética do fragmentário**, que Hugo Frie-

drich identifica em Mallarmé, é postulado fundamental na poética moderna. A reelaboração de técnicas, permitida pelo distanciamento, confere uma visão irônica do mundo.

O Centauro no Jardim, denso e complexo, possibilita ao leitor vários níveis de captação. Quando se pensa que a narrativa terminou, o interesse é renovado por um anticlímax, efetuado pela mudança do ponto de vista que passa da 1.ª para a 3.ª pessoa, o que permite elaborar uma história dentro de outra em suas várias versões.

Essa obra, como algumas anteriores do mesmo autor, trata dos problemas da segunda geração de filhos de imigrantes, que esquecem as raízes mas não podem libertar-se delas. Há uma contradição entre o presente, o cotidiano, a vida que deve ser vivida e os anseios ancestrais, a vida sonhada ou desejada, a que se pode voltar "como forma de nostalgia", preservando traços culturais, já que a memória é sobrevivência.

Os personagens procuram um sentido para a existência, diante das tensões a que se vê sujeito o homem contemporâneo. Há histórias individuais, como a de Guedali e Tita e a coletiva, como todo um sistema de valores ligados à sabedoria, à análise da condição humana, para "recuperar verdades perdidas".

O espaço geográfico — Porto Alegre e o bairro do Bom Fim, ampliado, desta vez, para Quatro Irmãos, onde se realizou a colonização de imigrantes judeus sob o patrocínio do barão Hirsch. Este espaço perde sua cono-

tação objetiva pela transfiguração por que passa, o que a mergulha em atmosfera imprecisa. Embora situado e datado (ou por isto mesmo), o narrador parodia o romance realista e insinua a verdadeira interpretação de obra de arte pois afirma que "o escritor fala metaforicamente". Isto intensifica a visão crítica e o questionamento não da obra em si como do homem de nossos dias.

Ampliando a tradição ocidental, consegue múltipla temporalidade, através do mito e do fantástico. Neste, o irreal faz parte do real, o impossível do possível. No mito, amplia-se o espaço da linguagem e a possibilidade de deter o tempo pela reiteração cíclica. Este desejo de continuidade também é restabelecido pela busca de identidade dos personagens.

Uma das características marcantes de Moacyr Scliar é o humor, que se abre para o humano, com ternura e dimensão transcendental. Uma das velas mais ricas do humor judaico, a que se filia, ao lado de Saul Bellow e Philip Roth, entre outros, reside, especificamente, em tratar o fantástico e o incrível como banais, fundindo o que é com o que deveria ser. O absurdo passa a ser o real, que deve ser reorganizado mentalmente.

Apresentando ampla reflexão estética sobre as contradições do judeu da diáspora, no mundo de hoje, podemos considerar Moacyr Scliar um dos escritores mais criativos do momento literário brasileiro.

Edgardo Cozarinsky, Vudú urbano Prólogos de Susan Sontag y Guillermo Cabrera Infante. Ed. Anagrama, Barcelona, 1985.

Florinda F. Goldberg

"¿Si mis libros son autobiográficos? Ciertamente no. ¿A quién le interesarían si lo fueran? Lo que el lector busca en una novela no es la vida del autor, sino su propia vida: el texto es válido sólo cuando su lectura lo convierte en una autobiografía del lector" (Jerzy Kosinsky, entrevista en la televisión israelí, enero de 1988).

Vudú: magia. La magia, como se sabe, en una técnica destinada a materializar un deseo. Todo deseo supone una distancia, una separación entre el sujeto que desea y su objeto, y la función del acto mágico es destruir esa distancia. **Vudú urbano** quiere suprimir mágicamente la separación entre el yo y las ciudades del deseo: la distancia exterior entre el exilado y Buenos Aires ("esa ciudad que todavía sigue considerando suya", porque "Me escapé, pero no se puede huir del paisaje de nuestros sueños", 41, 49); la distancia interior entre el desplazado y el lugar de su nuevo, supuesto arraigo; y, en un nivel más abstracto, la esencial a todo habitante de toda ciudad, "tierra de nadie poblada por identidades desplazadas (...) reino de vudú urbano" (104).

Se trata, pues, de Buenos Aires y París, pero ante todo de **la ciudad**, el **locus** mítico por excelencia de la modernidad: delatar la grieta que acecha bajo su aparente tersura ("Detrás del esplendor de las grandes capitales, me divierte detectar una ciudad fantasma que lucha por manifestarse (...) la fisura prometedora, un rastro del desierto sometido", 135); y asimismo descubrir las secretas comunicaciones que anulan sus disparidades ("De día las ciudades son diferentes, de noche sus calles comunican, sus ríos confluyen", 117). Puede ser entonces Madrid, Londres, Berlín o Roma, pero también ciudades nunca visitadas, como Trieste, Manaus, Punta Arenas, Alejandría — todas ellas parte de una geografía y una historia reales, pero ante todo puntos marcados en los atlas de la imaginación.

Los textos aparentemente sueltos de **Vudú urbano** urden su cohesión interna a partir de las evidencias y preguntas del exilio: ¿es posible ser sin pertenecer a un ámbito raigal, es posible habitar en un "espacio que se define por una ausencia" (128)? El conjuro comenzará por desmitificar los lugares que la fantasía invistió de esencialidad: por un lado, la patria original — específicamente Buenos Aires ("somos hijos de Buenos Aires y no de la Argentina", 52) —, "país sin historia alguna" (53) cuya mejor metáfora será la de la porteña **franela** en sus varios significados: el manoseo que sustituye al auténtico erotismo, y la demora en una retórica superficial que sustituye el conocimiento por "su propia, censurada imagen de la realidad en que vive" (75). Pero también se desmitifica a París-Europa, la patria pro-

metida por las más argentina de las fantasías, “el prestigio de la simple distancia”: (51): “El reino de los originales, como Vermeers reproducidos con demasiada frecuencia en la tapa de cajas de galletitas (...) nos golpeó simultáneamente con reconocimiento y desilusión. No sentimos en su presencia esa intensidad, esa urgencia que, nos habían dicho, son propias de la revelación existencial” (53). El que se exiló en busca de las tierras de la verdad descubre que salió de un “país de sainete y melodrama” (64) para caer en una ciudad “consagrada en su destino de decorado teatral (...) espejismo de huellas superpuestas” (115-6); de una caverna platónica en la que se reflejaban “una variedad de ficciones políticas y sociales (...) como tantas diapositivas” (52), pasó no al ámbito de las esencias sino a “una segunda (ampliada, ilimitada) caverna” (54).

Así queda definido el exilio: más que un desarraigo, más que una nostalgia, es una desilusión. El argentino en París — “tampoco nos convertimos de golpe en actores” (53) — encuentra su mejor símbolo en el ladrón furtivo de las grandes tiendas, el intruso que invierte lo mejor de sus energías en el deporte de la *avivada*, sólo para descubrir “en un halo de patético aislamiento (...) que no iba a obtener de París mucho más que las rodajas de jamón de Westfalia que rodeaban su cintura” (112).

Vudú urbano no se propone solamente mostrar una frustración individual, sino liquidar las cuentas históricas de una generación dolorida. El texto central del libro, “El viaje sentimental”, parte de un acto — buscar

una vieja radiografía — cuyo riesgo no ha sido calculado y durante el cual el protagonista encuentra un objeto más peligroso todavía: su nunca utilizado pasaje de regreso París-Buenos Aires. En un inútil intento de exorcismo, lo quema, con lo cual sólo consigue liberar las energías mágicas encerradas en él: esa noche, el familiar *tabac* parisino se convertirá en un bar porteño y en fantástico puente de retorno a una Buenos Aires irreversiblemente transformada por su historia. Los reencuentros que siguen permiten al narrador mostrar y juzgar la metamorfosis (la degradación) de quienes sobrevivieron física pero no espiritualmente los años terribles y viven exilados *in situ* por su propia alienación: la acosada paz burguesa de Guillermo y Clara, pagada con el trueque de arte por dinero pero sobre todo con el olvido y la sordera deliberada; el acomodamiento cínico de Laura, para quien haber sido “parte de algo” fue en realidad menos compromiso que diversión (“Yo nunca me divertí tanto como cuando fui con otros cientos a tocar el bombo para el regreso del Viejo”, 36) y para quien ahora estar “en la vida” es también olvidar (“¿Creés que alguien se acuerda de algo?”, 37). Paradójicamente, el único “muy auténtico” de los recontrados será Felipe, el delator y torturador que asume con orgullo una identidad obtenida de la monstruosidad ratificada desde arriba...

También el protagonista es sometido a juicio: “siempre fuiste un espectador, te mantuviste aparte, sin participar. Antes como ahora” (36), le reprocha su amante. Y él mismo admite que sus raíces han pette-

necido siempre menos a un lugar (“tan imperfecta ha sido su frecuentación de esa ciudad que todavía sigue considerando suya”, 41) que a un tiempo, su tiempo: “reconoce que lo único que realmente querría recuperar es su despreocupada, desprolija, dilapidada juventud” (43). En otros textos, el paso a la primera persona (y también a la segunda, admonitoria, y al inclusivo “nosotros”) acorta la distancia del análisis y asume la continuidad de la experiencia: el que era “ya entonces y allí (...) una figura desplazada” (99) sabe que su “presente domicilio de elección” no le brinda sino un “simulacro de dirección” (100).

El protagonista terminará huyendo de las voces que lo reclaman, canto de sirena de un re-arraigo ya imposible: “¿No estás cansado de ser un turista? (...) Tenés un lugar entre nosotros, tu lugar (...) ¡Con nosotros tus libros serán best-sellers!” (43, 45). **Su lugar** es, definitivamente, el espacio de la nostalgia, “una ciudad que ya no existe” (118).

Vudú urbano desenmascara el fracaso de los intelectuales argentinos de los años sesenta y setenta: los que se comprometieron de hecho; los que “invertieron un modesto capital intelectual en la especulación ideológica” y ahora “sin rebajarse a la autocrítica, improvisan la continuación de un discurso revisionista que nunca iniciaron” (128, 129); y los que “preferíamos tomar /a/ palabra por instrumento antes que como sistema” y que ahora “frente a la rebeldía de la realidad a dejarse explicar por aquella palabra nos sentimos menos divertidos de lo que podíamos haber esperado” (128-

129). Fracaso de quienes, cegados por diversos tipos de idealismos, no supieron leer que "para los ganadores de la Historia nunca hubo equívoco, que (...) el único diálogo posible es (...) entre poder y poder" (129).

Cumplido el exorcismo, se hacen posible viajes de otro tipo, donde se marque una mayor distancia entre el narrador y la materia narrada. Los textos se agrupan bajo el título de "Postales de viaje", adecuado a su poco clasificable status entre narración y ensayo. En ellos el presumible recorrido geográfico es menos importante que el imaginario. Son varias las ciudades explícitamente tematizadas: en esencia, se trata siempre de Buenos Aires. Un texto clave y también uno de los más hermosos es "(One for the road)", en que la frase de apertura — "Hoy tengo ganas de escribir sobre Buenos Aires" — genera estampas sumamente personales de París, Manaus, Trieste, Roma, cuyas imágenes, historias, sugerencias van componiendo el discurso-mosaico que constituye Buenos Aires.

El verdadero viaje es el realizado en el texto mismo: el "nuevo espacio en que sobrevivimos" (128) es el de la literatura. *Vudú urbano* se lee como un tejido de metáforas en que lo narrado y el acto de narrar establecen y suprimen simultáneamente distancias que reiteran discursivamente los espacios reales. Una de las distancias es la que se abre entre el profundo drama del exilio y la ironía con que se lo enfrenta y con la que se duplica constantemente el sentido de lo narrado. Una segunda distancia es la que dibuja la traducción: se nos informa que estos textos fueron escritos en inglés y tra-

ducidos por el propio autor. Tra-ducir es de por sí trasladar, transferir; el gesto de la traducción repite pues un movimiento físico en el nivel textual (recordemos que el protagonista del "viaje sentimental" aparece traduciendo a Michel Leiris). Pero no todo ha sido trasladado: los títulos aparecen en el inglés original, pudorosamente arrojados entre paréntesis; más allá de cierta causa objetiva — en su mayoría son juegos de palabras, por ende "intraducibles" —, señalizan el residuo de todo desplazamiento, lo que permanece idéntico a sí mismo, signos de la estabilidad anhelada (y todo ello en la situación de un autor que vive cotidianamente en el ámbito de una tercera lengua, el francés).

La otra vía de circulación textual es la que va del acto de escribir al acto de leer y viceversa. Su evidencia más obvia es la de los epígrafes que encabezan todos los textos: "Las citas que unen y separan estas tarjetas postales son un residuo de la lectura, costumbre que cada vez menos me parece fundamentalmente distinta de la escritura" (139). Igualmente exhibidas, aunque sin el marco oficial de comillas y referencias bibliográficas, son las relaciones intertextuales que fijan las fronteras de la patria intelectual y literaria de una muy definida generación latinoamericana: la alusión que remite a Sterne, Paulkner o Proust; los temas cortazarianos en "El viaje sentimental", que invierte el argumento y los mitos de "El otro cielo", y en "(Cheap Thrills)", que evoca los monstruos de "Las puertas del cielo"; alguna clave juguetona, como la referencia a "La Gran Dama de las Letras" (Victoria Ocampo); y, permeando todo el

texto, un estilo en el que los grandes modelos, sobre todo Borges y Cortázar, funcionan como contraseña para el mutuo reconocimiento entre los coterráneos de una patria cultural definida por un origen, una época, cierta manera de hablar, pensar, escribir. De este modo se aproximan hasta superponerse los vértices patria-lenguaje-exilio que Cozarinsky propone como su triángulo definitorio: "...si en esa tierra que llaman la patria está el padre, y en la lengua es la madre quien opera, en estos gestos de la escritura, de lectura, de traducciones enfrentadas en los espejos deformantes de varios idiomas, el exilio del que se habla y que habla es el del hijo" (139).

A ese triángulo de pertenencia esencial cabría agregar otra dimensión, encarnada por "tu bisabuela, único vínculo entre tus padres casi gentilitizados y una fe hebrea puramente gastronómica" (83), significante de una memoria ancestral de la que acuden símbolos colectivos del exilio y la nostalgia judíos, como la llave de los expulsados de Toledo y el título "(Babylone Blues)"; y aun la inquietante versión contemporánea de una antigua jerarquización de las víctimas: en su resumen sociológico de la masacre (en la que podría haber estado el protagonista), Felipelli enumera fríamente: "...había muchos con apellidos de calle... Se salvaron, no todos, pero bastantes; de los pobres diablos, muchos menos; de los moishes ninguno" (41).

Edgardo Cozarinsky es hombre de lenguajes múltiples: castellano, inglés, francés, ensayo, cine. En *Vudú*

urbano, emprende una literatura muy comprometida y de cuyo ambiguo **modus operandi** – “versión, per-versión, inversión” (121) – es totalmente consciente, mediante la cual consigue recrear las distancias del exilio y conjurarlas mágicamente. El ejercicio de la nostalgia repite en el discurso sus juegos de negación y reconocimiento: “descubrir, cubrir, encubrir” (123). En la escritura se realiza el vudú: el desarraigo pero también la pertenencia, el desplazamiento pero también la identidad.

El tejedor del aleph – Biblia, Kabala y Judaísmo en Borges, de Edna Aizenberg (Altalena, Madrid, 1986)

José Luis Najenson

El prolijo análisis de Edna Aizenberg, cuidadosa y atractivamente escrito y documentado con rigor, explora campos ya hollados (1) de la obra y exégesis del máximo escritor argentino de este siglo, con nuevas perspectivas y herramientas. En la primera parte intenta una aproximación etiológica al enfrentamiento de Borges con lo judaico y sus temas capitales, desde su entorno vital hasta la elaborada visión del judío como miembro de un pueblo creador, universal, desafiante de valores y mundos establecidos; “inquisidor” (en el sentido borgeano del término, es decir, cuestionador, continuo sembrador de in-

quietud metafísica, en última instancia, literaria), a partir de su concepto de la Biblia como libro absoluto y, a la vez, “clásico”, o sea eternamente releído e interpretado. (2)

Pero es en algunas cumbres de la Segunda Parte, donde, a mi juicio, se manifiesta la profunda intuición de la autora, que desvía el rumbo hacia parajes insólitos, casi atrevidos, del quehacer borgeológico (valga el neologismo). Al indagar (pp. 100 y ss.) en lo que la literatura le debe a la Cábala, por haber elevado el Libro a lo absoluto, al ponderar la escritura como instrumento creativo propio de la Divinidad – de un Dios que “condesciende a la literatura” (3), como dijera Borges – los cabalistas “allanaron el camino para la vindicación de la literatura. Sus ideas místicas secularizadas ayudaron a convertir la literatura en una profesión respetada” (p. 101).

Este aserto tiene la audacia y sugestión de la certidumbre si uno piensa, por ejemplo, en la críptica vinculación que se ha querido encontrar entre el Quijote – “la errante novela” que se hecha a andar “por el mundo”, al decir de Balza – (4) y la Cábala, el Talmud y otras fuentes judías. (5) Pero independientemente de la convicción (o su ausencia) de este nexo, el Quijote ya adquiere la antedicha vindicación, y tras él, toda la literatura moderna.

Por otra parte, una idea borgeana que Aizenberg recoge en su magnífica entrevista personal (véase la nota 28 del cap. 3 de la 2da. parte, p. 150), esa especie de

teorema místico literario: el cabalista es al gólem lo que el escritor a su escritura, constituye una paradoja, casi el reverso, al parecer, del ensalzamiento de la literatura al nivel creativo. Porque aquella, la escritura, con minúscula, será siempre imperfecta, carente del carácter absoluto del Libro escrito (o inspirado) por Dios, que es, a la vez, reflejo e instrumento de la Creación por la palabra.

Pero si bien la escritura humana “nunca alcanzará la perfección” (no comparto la aserción de que sea “un fracaso, en realidad”, *ibid*), tiene la compensación – como también la tiene el cabalista y todo hombre – del “*imago Dei*”, de la creatura hecha a “imagen y semejanza” del Creador. Y la equiparación de sus quehaceres (el del escritor, el cabalista y aún el del Hombre en general), es también una vindicación, la máxima posible, de los afanes humanos sobre la tierra, incluyendo la escritura y la Cábala. Si el Hombre es el gólem de Dios, como lo deja entrever el Talmud, la literatura bien puede ser el gólem del Hombre.

Esta idea que yo llamaría “golemización” de la literatura, que la autora rescata y releva del caudal borgeano, me parece un elemento inspirador para ulteriores estudios. Sobre todo volviendo la palabra gólem a su contexto original hebreo, cuyo significado se aproxima a lo “informe”, lo que está por hacerse o desarrollarse y aún no ha logrado su plenitud. No dejaría de corresponder, tanto a la esperanza implícita en la hermenéutica cabalística, como a los más secretos impulsos de la tensión literaria, una interpretación “positi-

va", casi eufórica, de esta concepción; que no sólo no se contradice (sólo aparentemente) con la noción de vindicación de la literatura, sino que la coloca en su verdadero sitio: la difusa – pero "luminosa" – línea entre Creación y creación, Escritura y escritura, Creador y creador, que en última instancia, como la acción cabalística, buscan – de algún modo – culminar en alguna forma de redención, ya sea sagrada o profana, mística o secular, estética o mesiánica. La cualidad golémica implica, "ab definitio", imperfección, si bien no necesariamente fracaso, aunque ello pueda también ser interpretado de esa manera, según la genialmente ambigua, última estrofa, del poema homónimo de Borges: "En la hora de angustia y de luz vaga/ En su Golem los ojos detenía/ ¿Quién nos dirá las cosas que sentía/ Dios, al mirar a su rabino en Praga?" (6). De todas maneras, sea cual fuera la verdadera intención del gran poeta porteño, la noción del gólem involucra, amén del desarrollo no acabado, o la plenitud no alcanzada, la idea de "iniciación", omnipresente en la Cábala.

Los "mecubalim" o cabalistas sobresalientes son grandes "iniciados", e "iniciadores", a su vez. La literatura no deja de ser una "iniciación", en el doble sentido de la palabra, es decir, tanto para el autor como para el lector y a través del libro, como la otra lo es a través del Libro. Asimismo, ambas constituyen "procesos", no necesariamente "progresos" (la Cábala apunta más bien hacia el pasado remoto de la Creación, al descubrimiento de su poder, metaforizado en la luz, y de la literatura no puede decirse que siga la trayectoria

de una línea inclinada, en el sentido de los enciclopedistas), aunque los mismos pasen por etapas comparables, salvando las distinciones entre ambos universos. De esta manera, no sólo el producto de esa actividad esencialmente esotérica, Cábala, literatura, (dada esta última en la soledad del escritor y su página en blanco, y, uno se siente tentado a pensar, no menos esotéricas que la Creación como "fiat"), son "gólems": embriones inacabados, inconclusos, sino también sus creadores, el cabalista, el escritor, que están rehaciéndose, "reiniciándose", permanentemente, tal vez como el "cosmos... capaz de interpretaciones sin término..." (7)

En su último capítulo, la autora analiza tres "arquetipos" (metáforas) judías en la obra borgeana, comenzando por la oposición Caín-Abel, basada en la reiterada consideración de Borges de que "la Biblia es el punto de partida de todo" (p. 117). El análisis de la segunda metáfora, aquella de la "inteligencia judía" (o el "intelecto" judío, como lo llamaba la brillante generación judía del período interguerras) le sirve para juzgar críticamente el "mito étnico" de los "gauchos judíos", asentado en la homónima obra de Gerchunoff, y poner de relieve la visión de Borges (y la suya) sobre la contradicción (no menos metafórica) entre universalismo y nacionalismo en la literatura argentina.

Inteligente aterrizaje intelectual, arquetípicamente judaico (valgan las redundancias) de Aizenberg, que compartimos desde el ángulo de la sociología literaria y de su interpretación en Borges. Pero no (quizás también judaicamente), desde la literatura misma. El mi-

to corporizado en la obra (no tan "canónica" en su tiempo) de Gerchunoff, es, como todo mito, una ficción, hasta una "farsa" (p. 144), si se quiere; pero ¿desde cuándo la esquiva verdad histórica es una condición de la literatura?

Situándome en el irresponsable vórtice de esta última, el ojo quieto del torbellino de las escrituras, es decir, como escritor, y ya no con el rigor del analista literario, veo en el increíble y bello mito que plasma Gerchunoff una especie de "quijotada" gauchesca. Al revés de la leyenda, el mito carece de fondo histórico, ni era así tampoco como se veían los colonos judíos de aquel experimento "sionista territorialista" (8) que iniciaron nuestros abuelos con la filantrópica anuencia del Barón Hirsch. El gaucho judío es una caricatura, piadosa y cruel al mismo tiempo, fundada en ese otro "caballero andante" de la pampa, el no menos mítico Martín Fierro, y la secreta ironía judaica (tal vez inconsciente) de ese vástago cervantino-criollo que quiso ser Gerchunoff. A las novelas de caballería puede extrapolarse una literatura gauchesca, ya tan periclitada y "bibliotecaria" en la época de Gerchunoff como en la de Don Miguel de Cervantes lo fueran las hazañas del Amadís de Gaula.

Cierto es que a aquella le falta el héroe (o anti- héroe), del "caballero de la triste figura", pero en cambio, y por contraste, tal vez recrea un personaje colectivo, en la no menos "triste figura" de los inmigrantes judíos rusos y polacos, cuya aventura heroica de poblamiento en

la inmensidad argentina equivalía también — en cierto modo — a una empresa utópica y quijotesca.

En todo caso, la esforzada epopeya "real" del colono rural judío no condecía con la imagen que Borges tenía del judío en general (cosmopolita, intelectual, cuestionador, etc.), así como tampoco la del israelí moderno — aunque admirada por el escritor — no respondía al estereotipo que se había forjado, porque la dimensión nacional presuntamente obnubilaría a la internacional, sin bien aquella era aceptada y aún encomiada por Borges, que no dejó nunca de apoyar a la gesta sionista ni al Estado de Israel. Y en este sentido, la tesis de Aizenberg es correcta.

Pero independientemente de ello, **Los gauchos judíos** no constituye un mero libro aislado, sino una obra perteneciente a una literatura, o como quería Octavio Paz, una literatura "... no es una colección de autores y de libros, sino una sociedad de obras... por la complicidad creadora de los lectores" (9). Y aún en esta generación creo que seguimos siendo cómplices de una lectura que convierte a la obra de Gerchunoff en un "clásico" (también en sentido borgeano) de la literatura argentina; así como el trabajo de Edna Aizenberg ya tiene un lugar preferencial entre las obras de ensayo literario sobre la vinculación del gran escritor argentino con el judaísmo.

Notas:

(1) Véase, por ejemplo: *Saúl Sosnowski: Borges y la Cábala. La búsqueda del Verbo* (Pardes, Bs.As. 1986). Jaime Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, (Madrid,

Gredos, 1968). Marcos Ricardo Barnatán: *Conocer Borges y su obra*, (Barcelona, Dopesa, Gerardo Mario Goloboff: *Leer Borges*, Huemul, Bs. As., 1978).

(2) Cfr. J. L. Borges: "Sobre los clásicos" (*En Otras Inquisiciones*, Alianza-Emecé, Madrid, 1976) p. 190.

(3) Cfr. J. L. Najenson: "Borges, ese misterio de la palabra" (*En: Borges e Israel: El asiduo manuscrito*, Cidipal-IICCAI, Bs. As. 1987).

(4) José Balza: *Ese mar narrativo* (F.C.E. México, 1987, p. 19)

(5) Vg., *los trabajos de Américo Castro y Dominique Aubier: Cervantes y los casticismos españoles* (1966) *¿Don Quichotte, Prophète d'Israël?* (1966), respectivamente. Es sintomático que el propio Borges, al meditar sobre el Quijote, traiga a colación — aunque por otro paralelismo — al *Zohar* (o "Libro del Esplendor"), que él atribuye, siguiendo a Guershon Scholem, al rabí castellano Moisés de León ("Magias parciales del Quijote", en *Otras Inquisiciones* op.cit. p. 53).

(6) J. L. Borges: "El otro, el mismo", 1958.

(7) *Ibid.* nota 2.

(8) Cfr. José Luis Najenson: *Lenin, la cuestión judía y el Bund* (Ed. UAEM, México, 1980).

(9) Octavio Paz: *Hombres en su siglo y otros ensayos* (Seix Barral, México, 1984).

Gloria Gervitz, Yiskor;
Esnard Editores, México, 1987,
ilustraciones de Julia Giménez
Cacho; 110 págs.

Florinda F. Goldberg

Lo único verdadero es el reflejo de la realidad del sueño". Las tensiones resumidas en este verso — entre verdad y reflejo; entre realidad y sueño; entre lo uno y la multiplicación especular; entre la aparente enunciación de un postulado y la disolución de su contenido — se despliegan a todo lo largo de **Yiskor**, conformando sus movimientos de busca y retracción en pos de una totalidad. Lo preside un término que posee sus propias multiplicidades. La primera: **Yiskor**, nombre de la oración hebrea por los muertos, titula aquí un poemario en español; una de las claves no tarda en aparecer: "las palabras no son más que una oración larga" (17); "oración" significa a la vez "frase" y "plegaria"; el poema será entonces acto de lenguaje y súplica ritual, expresión del deseo, marcha a través de la palabra desde lo que es hacia lo que quiere ser. Además, la palabra "yiskor" significa "recordará", es decir, en ella se reúnen el futuro morfológico, el pasado que es objeto del recuerdo y el presente de la enunciación, abarcando de este modo el tiempo entero, reiteradamente presentado en estos poemas como la dimensión última: "el lugar del encuentro es sólo tiempo/ Todo no es sino tiempo" (24). Literalmente, el acto de recordar se superpone con el de inventar, crear: "estamos ha-

ciendo los recuerdos" (14). Recordar/crear es el movimiento doble en que se funda esta poesía.

El objeto de la aspiración y la plegaria es el encuentro/totalidad; el punto de partida, lo dado, es la escisión: "cada día estoy más lejos y no sé qué hacer" (19). El título de la primera parte, "Frente a la ventana", es la metáfora espacial de un yo y un mundo escindidos no sólo entre sí sino dentro de sí mismos. El yo será fracturado en el tiempo: "no siento lo que soy, lo que fui y lo que estoy queriendo ser" (19); su reconstrucción sería posible mediante el "despertar" que abre el texto (y despertar remite a uno de los significados de "recordar"); pero este acto de constituirse en uno tiene un precio que no se está dispuesto a pagar: renunciar a todas las otras formas potenciales del yo, "invención que comienza cada mañana con el monótono aprendizaje de despertar y volver a ser yo, una de tantas que me habitan / ¿Y si despierto para siempre?" (19).

Desde su posición "frente a la ventana", la mirada descubre un mundo quebrado – "puedo ver fragmentos", (19) – de cuyos trozos el poema intenta construir una realidad íntegra y provista de sentido ("Prefiero seguir aferrada a lo que invento y no entender lo que sí existe", 18), mediante enlaces que reúnen tiempos, espacios y entes objetivamente separados. La palabra fluye construyendo imágenes que apenas coaguladas se abren en otras ("No hay bordes. Hay apaciguamiento", 28), para volver de repente, como rebotadas, al yo que

se interroga permanentemente sobre su significado. El deseo aproxima y reúne el pasado y el presente, lo cercano y lo lejano, lo real y lo soñado, el erotismo y la ausencia; y hasta lo judío y lo no-judío (cristiano o pagano), cuya dualidad repite en otro nivel la división a uno y otro lado de la ventana. Así se aparean Shajarit y Miércoles de Ceniza, Kol Nidrei y rosario, Hagadá y Delfos, en busca de la armonización de dos plegarias, dos lenguajes, dos opciones excluyentes: "Madre de Dios ruega por nosotros/ (...) / En esta hora y en la hora de nuestra muerte / *Adonai Eloheinu Adonai Ejad*" (35). Como los otros, también este es un espacio precario (precariedad denunciada por la reminiscencia de Heine: "Ni siquiera tengo cirios para velar mi muerte / ni siquiera sé las palabras del Kadish", 18). Fracasado el recorrido, su término es el vacío de partida: "Ya no tengo brújula. Estoy abrazada al aire" (18).

El ser-total al que se aspira aparece reiteradamente simbolizado en la lluvia y el sol que penetran y abarcan todo el espacio; su contrasímbolo es el polvo, lo depositado, informe, inerte. De ahí su metáfora de la impotencia: "siento una identificación profunda con el polvo/ (...) / No puedo atravesar el aire" (22). La otra vía simbólica reside en la misma escritura: el poema se expande a lo alto y ancho de la página, como para llenarla por completo, y esfuma la separación entre los poemas unitarios (que de por sí abarcan a veces varias páginas), generando la lectura de "Frente a la ventana" como un solo texto encuadrado entre el deseo/el miedo iniciales de despertar, y la decisión final de desper-

tar/nacer: "Quiero despertar/ (...) Por qué no abrir los ojos en la oscuridad / en la propia oscuridad como al principio / Entonces abrí la ventana" (45). ¿Salida? ¿Salto al vacío?

El estilo constituido por los encadenamientos de imágenes y por la alternancia entre aseveración y metáfora – "Lo que he hecho ha tenido que ser / Estoy llena de paredes" (25) – continúa en la segunda parte, titulada "Del libro de Yiskor". Pero aquí yo, tiempo y espacio han sufrido otra fragmentación, un ritmo impuesto por la intrusión de la muerte. El tema de esta segunda parte es la muerte de la madre. Junto con su irreversibilidad, su marcación de un antes y un después definitivos, la muerte impone ritos que pautan el flujo temporal: los treinta días, los aniversarios, las fechas fijadas para el *Yiskor* en el calendario judío: "Inscripciones/ fechas/ las muertes y lo que de ellas nace/ (...) /cada año/ *Yiskor*" (61). Pero, además, la muerte ha reducido a la madre/persona a la mera huella espacial de sus fotografías, significante vuelto ininteligible al que se procura devolver/reinventar un sentido. La primera persona designará ahora ya sea a la hija, ya sea a la madre, ya sea una ambigua fusión mágica de ambas: "Ella es real sólo hasta donde puedo imaginarla" (69). Esfuerzo del deseo que nuevamente nos remite a la memoria y a su potencia a la vez inmensa y limitada.

Este descubrimiento de que la muerte no sólo elimina a la persona sino que vuelve irrecuperable su significado va más allá de lo individual. La muerte de la madre acarrea la del mundo judío al que ella pertenecía y

del que obtenía su sentido. Ese mundo, de hecho, ha muerto en varias etapas. La emigración exiló a la madre de su pasado personal (espacio, tiempo, gente) pero además, y quizás ante todo, del lenguaje que la constituía: "Ella sólo escribió cartas (...) en un idish que ya nadie habla / No tuvo las palabras para decir lo que sentía" (79). A su vez, comprender esa mutilación obliga a enfrentarse con la historia, con la destrucción del mundo judío arrasado por el Holocausto: "¿Y toda esa gente, dónde está ahora?", pregunta con trágica sencillez un poema de un solo verso (82). El título "Del libro de Yiskor" no remite sólo a la plegaria y al rito, sino también a los libros llamados precisamente **Yiskor**, colecciones de documentos sobre las destruidas comunidades judías de Europa, compilados y publicados por sus sobrevivientes. Libros que, en su esfuerzo por preservar lo perecido, no son sino huella, traza (¿polvo?), patético signo de la voluntad de recordar.

También aquí la escritura repite en su misma constitución el mensaje que transmite. Los poemas que antes invadían la página pretendiendo la totalidad adquieren otro ritmo, se abrevian y dejan en blanco un amplio espacio habitado por el silencio, por el vacío — el fracaso — del esfuerzo por revivificar lo muerto. Contradictorios, ambos movimientos, el de expansión y el de concentración, surgen de un mismo acto ambicioso y ambiguo en el que escribir es recordar inventando. En su grado absoluto, dicho acto escapa a las limitaciones humanas: el sujeto del verbo **yiskor** es **Elohim**, Dios, y la oración hebrea literalmente incluida en el texto es

el gesto ritual de su reconocimiento. De este lado de la divinidad, solamente queda la posibilidad del poema/plegaria, ámbito de una pura referencia sin referente, en el que lo único verdadero es el reflejo del reflejo de la realidad del deseo.

Claper, Alicia Freilich (Planeta, 1987)

Bernardo Kliksberg

Las preguntas parecen haber quedado reservadas a los filósofos y quizás a los poetas. Sin embargo, constituyen los interrogantes básicos del ser humano.

Constituyen la marca más terminante de su lucidez. La sociedad de consumo tiende a apartarlas, marginarlas, intenta incluso ir más lejos y delegitimarlas. Tiene sus razones, ponen en cuestión aspectos estratégicos de esas sociedades. Sin embargo, a pesar de los coros masivos, cada tanto surgen voces vibrantes e independientes que se alzan para rescatar lo más humano de lo humano. Así la de Alicia Freilich en su **Claper**, el cuotero, reflexionando, interrogándose, dudando, desgarrada y en búsqueda.

Se pregunta y nos pregunta: ¿Cuál es el sentido final de nuestra vida?, ¿hacia qué puerto nos encaminamos?, ¿dónde ha quedado el amor, la solidaridad?, ¿qué se hizo de la calidez?, ¿dónde está la verdad?, ¿tiene sentido rendirle culto o se ha convertido en una ingenuidad?,

¿debemos protestar o callar?, ¿cómo recobrar la alegría?

Y Alicia contesta a estos y otros cuestionamientos semejantes a partir de la vida, la de las generaciones que la antecedieron y de su generación. Y lo hace con un instrumento poderoso, creando con su probado talento buena literatura, aquella capaz de acompañar la abstracción con olores, sentimientos, sabores, el fluir de lo cotidiano.

Claper puede leerse desde varias perspectivas, todas ellas válidas. Es el encuentro de los inmigrantes cargados de traumas y sufrimientos, con la Venezuela generosa, tierra de libertad, y hospitalidad por esencia, es la revisión de varias décadas de la historia del país, es biografía de vidas plenas de realidad y elocuencia, pero a cualquiera de esas lecturas subyace otra posible, la desaparición de las certidumbres, rasgo central de nuestro tiempo, pero que sólo practican los espíritus realmente autónomos, y la afanosa búsqueda de respuestas. Y como la saga de Alicia en busca de sí misma lo demuestra, ellas existen. La biografía de Mordejai o Max, el hijo de la pequeña aldea de Lendov, muestra pistas que la trascienden y que transmiten claves que sólo aquellos definitivamente cegados por Los Dorados que nos aturden a diario pueden dejar de percibir. Mordejai el pequeño del "Shtetl" (aldea) judía de Polonia, es hijo del mismo mundo real maravilloso que educó a dos Premios Nobel recientes, Itzhak Bashevis Singer (1978), y Elie Wiesel (1986). Ambos convocan en sus obras las bellezas espirituales casi incontables de esas

10.000 aldeas judías de Europa oriental que entre los siglos XVIII y el Holocausto construyeron un modelo de civilización y de vida absolutamente particular que fue genocidado junto con sus portadores por la barbarie nazi.

Amos Oz, uno de los más descollantes escritores israelíes, considera a esa civilización un momento estelar de la creación cultural judía solo igualado por los mil años de elaboración del Talmud, el siglo de Oro en España, y la creación de valores sociales y humanos generada en Israel a través de experiencias colectivas del más alto valor como el Kibutz, ese “no fracaso ejemplar” de Martín Buber, el modelo de utopía social libertaria respetado y exhaltado, entre otros, por Sartre.

La civilización del Schtetl, que inspiró los sueños y las obras de Mark Chagall también hijo de los Lendov, y cuya densidad y alegría llegó a millones a través del **Violinista sobre el Tejado**, tenía valores firmes, claros, un proyecto de vida arraigado en la verdadera naturaleza del ser humano, y capaz por ende de darle plentitudes y felicidades hoy escamoteadas a cada instante. En medio de la mayor estrechez económica los padres de Mordejai, sus abuelos, Mordejai mismo, sabían vivir los goces profundos de la existencia, practicar la solidaridad incondicional, discriminar los caminos correctos. Sus héroes no eran de plástico, ni de fortuna. Eran los “Tzadikim” (los justos) del jasidismo, el movimiento popular religioso que conquistó los corazones del Schtetl, cuya autoridad estaba dada por su virtud personal, su entrega al estudio, sus ejemplos de nobleza y

sabiduría y lo fueron más tarde, los pioneros del sionismo, el movimiento de liberación nacional del pueblo judío. “La cuestión en el judaísmo no es hablar de D-sino con D-s” decía Martín Buber, y ello era practicado a diario en el Schtetl. El judaísmo es acción cotidiana, los valores llevados a cada hecho, reclamaba el gran pensador judeo americano Abraham Yeoshúa Heschel y ello constituía parte central del tejido social de Lendov y los otros Schtetl.

Narra Bashevis Singer en su autobiografía cómo en las hambrunas de la Primera Guerra Mundial, su padre, no teniendo como alimentar a su hijos, fue forzado por su madre a acercarse a la casa del Rabino para pedirle ayuda. Ausente el Rabino, su esposa le dijo que nada tenían pero le suplicó que aceptara su anillo de casamiento con un diamante y lo empeñara. Se negó, pero ella le mostró aquel párrafo del Talmud en que se prohíbe llevar joyas cuando otros pasan hambre, y le suplicó: “Por mi salud y por mi vida, acéptalo”.

Mordejai, ya afincado en Venezuela, tierra que le dio acogida bondadosa y cálida, no puede dejar de volver a ver a Lendov, uno de los pocos lugares donde hay certidumbres, donde las voces de los profetas y de todos los soñadores de la historia en busca de utopías humanistas tienen eco.

Con el **Claper** vuelve también Alicia, afiebrada por las mejores causas, Alicia que no resiste la mediocridad como sistema, la superficialidad, el snobismo, la banalidad, que escribe por angustia ética, que al ser censurada en un diario local por denunciar el pasado nazi de

Werner Von Braun en su visita a Venezuela, renuncia dignamente a su columna permanente. Alicia explica a su padre: “Hubo un tiempo cuando creí que llegabas al vacío, una tonta aldea hacia lo perfecto de esta civilizada existencia. Ahora he descubierto que yo sí voy de la auténtica nadería hacia el verdadero todo, buscándote”.

¿Cuál era el secreto de la aldea de Bashevis Singer, Chagall, Wiesel, y muchos más como los padres de Alicia, como los padres de quien escribe, de ese modo de vida al que rinde homenaje un joven sabra de Israel como Amos Oz, que fue cuna asimismo de los Ben Gurión que habían de convocar al pueblo judío a liberarse nacionalmente? Elie Wiesel devela así el secreto de esos portadores de los valores bíblicos y talmúdicos, y de los mejores ideales del hombre: “He conocido a sus jásidim de cuyo destino participó mi abuelo en la vida y en la muerte. Conmoveros en sus simplicidad, enamorados de la belleza, saben adorar e inspirar confianza. Saben dar, recibir con alegría; saben compartir y participar. En su comunidad ningún mendigo sufría de hambre en el Sábado. A pesar de su miseria, a pesar de la amenaza constante que pesaba sobre sus hijos y sus viejos, no reivindicaban nada ni exigían nada a nadie, no pensaban que todo les era debido. Eternamente sorprendidos por la menor señal de bondad, de compasión, respondían con gratitud”. Narra un cuento jasídico revelando el culto a la autenticidad que impregnaba ese judaísmo: “Poco antes de su muerte dijo Rabi Zusia (un tzadik); si llegaron a preguntar porqué no he si-

do Moisés sabría qué contestar, pero si me preguntan porqué no fui Zusia no tendré qué alegar”.

Mordejai Freilich es fiel heredero y transmisor de esta herencia sin tierras, ni bienes, sólo de espíritu. Escuchemos su voz sin ambigüedades: “Necesito dinero para vivir, no vivo para el dinero. He visto como en sus correrías más de uno se desbarató tras el tesoro, tan ocupado en su gira que no disfrutó el camino sembrado de rosas y poblado de aves cantoras. Mientras volaron sus años y ya no puede recuperarlos. Se debilita y envejece acumulando caudales para un lujoso entierro. Cuando pretende vivir ya no está despierto para la vida. Toma ese ejemplo. Agarra tu día. Se hace noche rápidamente”. Consecuentemente con el mensaje, se entregó por completo a los demás. Estuvo en el centro de los esfuerzos solidarios, y de la asistencia a los desfavorecidos por el destino: fundar el Colegio Comunitario, crear una Institución Benefica, un Club Cultural “Scholem Aleijem” para dar un espacio a la lengua yídish, el idioma de generaciones de judíos íntegros, ayudar a los menesterosos, crear una Revista, sede nueva para el Centro Social, ayuda para comprar tierras entonces turcas en Palestina para los pioneros sionistas que transformaban los pantanos en vergeles. Todo con humildad, ejemplarmente, por la simple convicción.

Y al mismo tiempo legar a los hijos las enseñanzas. Aquellas que recibió Moisés de D-s en el Sinaí, y fueron fecundadas y reinterpretadas por milenios. Enseñarles a darles vida, no como insignias o blasones honoríficos, sino como reglas del diario vivir. El amor por la educa-

ción y la cultura, la búsqueda de la justicia, la alegría de una existencia iluminada por valores, la conciencia de la vulnerabilidad de la condición judía, una minoría manejada por los vientos de la historia, pero al mismo tiempo el orgullo de formar parte de un pueblo cuya supervivencia como señala Albert Einstein sólo se explica por haber conformado una comunidad moral. Resaltaba el gran genio y humanista: “La búsqueda del saber por el saber mismo, un amor por la justicia casi fanático, y el afán de independencia personal son los rasgos fundamentales de la tradición judía que me hacen dar gracias a mi destino por pertenecer a este pueblo”.

Con maestría literaria, a dos voces, que no se encuentran hasta el final pero que dialogan permanentemente en un “Yo y Tú” buberiano transido de amor y dulzura, con agudeza y calor, Alicia se aleja del Shtetl, se interna en el gran mundo, pelea, y vuelve guiada de la mano de Mordejai a “lo esencial invisible a los ojos” de Saint Exupéry. Desde allí, rechaza sin tapujos la propuesta nuevoriquista de la nueva clase emergente: “¿Es acaso obligante que uno se vuelva ridículo, banal y contrario a las premisas de su cultura heredada para obtener a cambio una supuesta aceptación de ésta de clase?”

Desde allí opta, asume esa identidad milenaria cuyo signo es la esperanza de un mundo mejor. Lo hace eligiendo con firmeza como Bernard Henri Lévy, quien en reciente diálogo con Elie Wiesel, destaca que mientras para Wiesel hijo del Shtetl la asunción del judaísmo fue un hecho natural ya dado por el clima que lo formó,

él, miembro de las nuevas generaciones judeo-francesas alejadas de ese mundo, optó por el judaísmo fascinado por su promesa nacional y universal.

El **Claper** que golpeaba las puertas para ganarse el sustento, Max o Mordejai, todos los Mordejai, golpean a través la lograda obra de Alicia nuestra puerta, la de cada uno. Esta vez no desean ni más ni menos que ofrecernos las preguntas fundamentales: ¿quién eres?, ¿adónde vas?, señalarnos con su eterno optimismo histórico que aún no es tarde.

¿Nuestra sordera será ya absoluta, o aún podremos inquietarnos ante su mensaje?

