



Nº. 6, agosto de 1991. Homenaje a Germán Rozenmacher (1936-1971)

- Rozenmacher, Germán. Pastillas de dinamita para la memoria, pp. 41-43
- Goldenberg, Jorge. Germán Rozenmacher, pp. 44-48



Germán Rozenmacher

Pastillas de dinamita para la memoria

Inédito. El texto, desconocido, fue hallado por Eliahu Toker. NOAJ agradece a Chana Rozenmacher por haber autorizado especialmente su publicación.

Aunque no tengo los 18 millones de mucamos motorizados que tenía Hitler para su servicio doméstico, voy a citar una frase suya que todos los fascistas se encargaron de cumplir con sorprendente eficacia profesional: "Los derechos del hombre ya pasaron de moda".

Y nadie puede desmentírmelo. Y menos que nadie la conciencia del mundo que nunca está en casa y que hace años está de viaje por los memorandums de las Naciones Unidas.

Lo que queda de las democracias tampoco tiene mucho tiempo para tomar el te con sus ciudadanos y charlar de habees corpus; de cualquier modo ya se gastan bastante en las docenas de partidos de fútbol que se juegan todos los días desde Sebastopol a San Francisco; en los calendarios de la Monroe, y en los bombardeos de saliva que se lanzan de cuando en cuando en Quemoy para que no se oxiden en los titulares de los diarios.

Hablar de libertad es una deplorable falta de educación; algo parecido a re-

latar minuciosamente una violación en una clase de costura, cuando hay hombres.

Pero aunque de vez en cuando alguien la nombra porque necesita una palabra para completar una frase, hay tres pastillas, tres pastillas de dinamita que son lo suficientemente demoledoras como para fortificar la memoria de los que quieren recordar.

El primer puñetazo fascista, en España, la estafa de Munich, y la rebelión judía en los guettos de Varsovia.

Si el taconeo fascista sobre la república es el primer ensayo de vestirla la camisa parda a Europa; si la ineficacia de las democracias empujó a los Chamberlains a acurrucarse debajo sus paraguas sin darse cuenta que estaban agujereados; si la venta de Checoslovaquia en Munich señaló la hora cero en que la agonía de la república española se contagió a todo el continente.

Si todo eso es tan cierto como pueden serlo los cementerios y los campos de concentración, también es cierto que el último acto del drama de la libertad comenzó a jugarse en el guetto de Varsovia en 1943; y todavía no ha caído del todo el telón.

En octubre de 1940, los nazis amontonaron en los barrios del sur de Varsovia a más de medio millón de judíos.

Así era como Hitler aplastaba todo el respeto del hombre por el hombre con pretextos proselitistas y complejos de inferioridad; Hitler dio la señal: si el Estado necesitaba cucarachas, eficientes ministerios de Salud Pública fabricarían millo-

Pastillas de dinamita para la memoria

nes en pocas semanas. Los nazis hicieron que los judíos envidiaran a las cucarachas porque el DDT era más compasivo.

En menos de cinco años los nazis trituraron bajo camiones, embalaron como corderos envasados y quemaron en higiénicas cámaras de gases a seis millones de judíos.

Sí. ¡Ya se que todos lo saben! ¡Y ahí está lo desesperante, en dar todas las evidencias como sobreentendidas, casi como naturales!

Eso oficializó los campos de concentración y los fusilamientos en masa, las explosiones atómicas y la estrategia global; Hitler desempolvó la idea del guetto, una pesadilla medioeval, y clasificó a los hombres, no por lo que eran sino para lo que podían servir; y los judíos hicieron delante suyo el papel de chivo emisario en donde descargar todos los fracasos del régimen, en donde distraer la atención alemana.

Pero la guerra terminó; más la idea del guetto sigue, aunque ahora no sean judíos todos los que están adentro. Son los guettos mentales que fabrican los totalitarismos para su consumo nacional; y son los guettos de alambradas y trabajos forzados, donde, como en la Unión Soviética, hay 15 millones de presidiarios vocacionales, porque allí se clasifica a la gente según sus aptitudes y esos 15 mi-

llones se empeñan en ser rebeldes y libres; ahora ser libre también es una profesión... y bastante peligrosa.

Eso es todo lo que todavía están sigificando los guettos y los seis millones de asesinados.

El grueso de los judíos que los nazis hacinaron en los guettos se dieron cuenta a mediados de 1943 que ya nada podían esperar.

De los 500.000 de 1940 para abril del '43 no había más de 40.000. Eran los que todavía servían para trabajar. Fabricaban bombas, pinceles, sobretodos. Las fábricas eran su último salvavidas; después, estaba la indiferencia de las democracias y las cámaras de gas.

Entonces, después de mil años de hacer el papel de cucarachas que los gobiernos necesitaban para tener en quien descargar la alta tensión y el descontento del populacho, los judíos del guetto de Varsovia, primero, y de todos los guettos europeos después, empuñaron cuchillos de cocina, botellas de pólvora y un par de ametralladoras portátiles, y se lanzaron contra los Stukas y las Panzer Divisionen a pelear por su derecho de morir.

Por estos días, el 19 de abril, el mundo se olvida de recordar el estallido de la rebelión, como se olvidó de la caída de Madrid y de los guerrilleros republicanos

sin cartuchos. Pero todavía recuerdan los que no quieren olvidarse.

Que nadie hable del levantamiento como "un hecho heroico que ningún hombre de buenos sentimientos puede olvidar... como un monumento al coraje y a la lealtad del hombre", porque los hombres tiene buenos sentimientos pero nunca se acuerdan demasiado de los monumentos y del coraje.

El combate de Varsovia fue nada más que una intentona del hombre por gritar sus derechos a vivir y a morir como hombres.

Y la caída de la república española sirvió para limar las torpezas y la estupidez de los Chamberlains, para enseñarles como enfrentar a los totalitarismos. Varsovia fue una de las palancas que apuró a la creación del Estado Judío en Palestina, indirectamente, como barómetro de la capacidad judía de pelear para defenderse.

Pero directamente, no dejó nada. Todavía estoy viendo a los seis millones de espectros, mis hermanos y mis abuelos, que me están preguntando, todavía, ¿por qué? y la amargura se ensancha porque no se qué contestarles.

Un holocausto inútil, mil años de civilización judía arrasadas por las orugas de los tanques en cinco años. Quizá lo único que pueda decirles, es repetir el mensaje de uno de los 5.000 sobrevivientes del

guetto, Bernard Goldstein, del Partido Obrero Bund, que dice:

"Los que nos hemos salvado de la muerte somos abortos de la naturaleza, testimonios del obstinado deseo de vivir; pero estamos tan muertos como nuestros hermanos afortunados que al

menos encontraron la paz.

"Si alguna misión nos queda, es la de ofrecer nuestro testimonio; es nuestra deuda, no sólo en nombre de los que fueron arrastrados a la muerte en los crematorios y en las cámaras de gas, sino para con todos los seres humanos que tienen que

aprender a vivir en fraterna armonía... ¡Y que tienen que buscar la manera de hacerlo!"

El último mensaje del guetto de Varsovia es un combate sin esperanzas por el derecho del hombre; pero un combate que todavía no ha terminado.



RAICES

Revista judía de cultura

Suscripción por 4 números,
incluido envío aéreo al extranjero

España: 2.000 ptas. – Europa y Marruecos: 2.800 ptas.
América e Israel: 3.600 ptas.

Pedidos a:

Sefarad Ediciones

Apartado 2021 • 28080 Madrid • España

NOMBRE

Revista literaria

Año 1 ■ No. 1
P.O.B. 32219 ■ Tel Aviv 61321

Comité de Redacción

- José Firstater
- Fabiana L. Heifetz
- José Luis Najenson
- Iehuda Ofer
- Ismael Viñas
- Mario Wainstein

Suscripción anual: NIS 25
Europa, Estados Unidos,
Canadá: US\$ 20
América Latina: US\$ 15
Instituciones y bibliotecas: US\$ 30

Pastillas de dinamita para la memoria

En primer término corresponde aclarar que no es el ensayo ni la crítica mi campo habitual de trabajo. Más aún, creo que, en rigor, la denominación "escritor" es un tanto excesiva para quien, cual es mi caso, sólo escribe mediaciones, estrategias para alguna existencia que sólo se verifica—cuando se verifica—sobre escenarios o pantallas cinematográficas. Para que tal exceso resulte algo menos flagrante, me he amparado en la frágil hipótesis de que la afinidad profesional sostiene alguna pertinencia y, a partir de esa presunción, intentar estas notas acerca de dos piezas teatrales escritas por Germán Rozenmacher: *Réquiem para un viernes a la noche* y *Simón Brumelstein, el caballero de Indias*. Y una advertencia adicional: la escritura teatral puede constituirse en literatura... o no. En todo caso no es su posibilidad literaria lo que determina

Jorge Goldenberg

Jorge Goldenberg

Germán Rozenmacher

Germán Rozenmacher nació en Buenos Aires en 1936 y murió en Mar del Plata el 6 de agosto de 1971. Era egresado de la Facultad de Filosofía y Letras, profesor de hebreo, narrador, dramaturgo y periodista. En 1963 fue editado su primer libro —*Cabecita negra*—; en 1967, *Los ojos del tigre*.

Muchos de sus relatos fueron seleccionados para integrar antologías publicadas por diversas editoriales y en diversos idiomas. Escribió guiones para televisión, y alguno de sus cuentos fue adaptado para un programa pionero: *Los grandes relatos*. En 1964, en el teatro I.F.T. de Buenos Aires, se estrenó su primera obra teatral: *Réquiem para un viernes a la noche*, pieza que sería montada de modo recurrente a través de los años, que conociera una versión televisiva y que, en 1968, fuera presentada en el teatro Italia de San Pablo. En 1970 participó, junto a los dramaturgos Roberto Cossa, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik, de la creación colectiva que desembocara en el espectáculo teatral titulado *El avión negro*. En el verano de 1971 escribió la versión teatral de *El lazarillo de Tormes*, destinada sobre todo a ser representada ante público adolescente. Su obra póstuma —puesta en escena en 1982— lleva por título *Simón Brumelstein, el caballero de Indias*.

Trabajo presentado en el 3er. Encuentro de Escritores Judíos Latinoamericanos, São Paulo, 1990

Argentina, 1941. Es dramaturgo, guionista y realizador cinematográfico. Entre sus obras teatrales se cuentan *Argentina Quebracho Company*; *Fifty-Fifty*; *Rajemos, marqués, rajemos*; *Relevo* 1923 (Premio Casa de las Américas 1975), *Knepp* y *Krinsky* (Primer Premio del Certamen Bienal de Teatro de Unión Caribe Argentina, 1983).

su especificidad teatral. En ciertos y afortunados casos, se produce el milagro y un texto consigue soportar tanto la experiencia estética de la lectura cuanto la de la representación. Para no andarnos con pavadas, mencionamos a Shakespeare y todo estará claro. Pero lo específico teatral se verifica sólo en el momento en el que un actor vivo se encuentra ante un espectador vivo, en un presente irreplicable. El texto es una estrategia para la batalla, no es la batalla. Este se gana o se pierde sobre el escenario. La advertencia viene al caso porque lo que yo, bien o mal, diga acerca de estos textos de Rozenmacher, estará necesariamente marcado por una hipotética puesta en escena —la mía, por supuesto—, la que, a su vez estará teñida por el recuerdo tanto nostálgico cuanto crítico de los montajes que he visto.

FUE un hombre cálido, querido y respetado, y transitó la circunstancia llamada éxito sin soberbia ni aspaviento. Pero no es sólo por lo expuesto, ni por la obvia circunstancia de que alcanzara a vivir apenas 35 años, ni por espasmo apologético alguno, que resulta inevitable incurrir en el lugar común y sostener que su muerte fue prematura. Lo es, también, porque quedó trunco el despliegue de una escritura que, en poco tiempo, había provocado la inquieta escucha de los riesgos, problemas y resonancias que convocaba.

Para abordar esa escritura propiamente dicha, les ruego me toleren la licencia de tomar un desvío y presentar –brevemente– a otro escritor: Julio Miranda. Se trata de un poeta y ensayista nacido en Cuba en 1945. Siguiendo a su familia, emigró en 1960. Vivió en EE.UU., en España, en Bélgica y, desde hace varios años, en Venezuela.

Pudo haber obtenido la ciudadanía de todos los países en los que residiera, pero, contra todo sentido común, ha preferido conservar su pasaporte cubano. Al margen de los obvios incordios “técnicos” que tal pertinacia le acarrea, lo convierte en una suerte de sospechoso profesional: para el gobierno de Cuba, huele a militante contra-revolucionario; para las oficinas de migración de los demás países, a posible agente de los servicios cubanos.

En un breve ensayo titulado “El cubano invisible”, Julio Miranda incluyó este poema que escribiera en 1980:

*sabes que no hay exilio
cuando todo es exilio*

*¿por qué dices entonces:
sería bueno tener un país?*

*porque sería bueno tener un país
cuando nada fuera exilio.*

Por cierto que Germán Rozenmacher no vivía en Buenos Aires con pasaporte cubano. Si me permito citar la circunstancia y el poema del no-judío ni argentino Julio Miranda, es porque entiendo que la imposible demanda de que “nada fuera exilio” resuena tanto en los conflictos centrales del teatro de Rozenmacher cuanto en su propia ética en tanto dramaturgo.

El estreno de **Réquiem para un viernes a la noche** provocó en amplios sectores de la colectividad judía una inquietud vecina a la conmoción. En el plano de lo explícito, la obra expone el conflicto que se establece entre el joven David Abramson y su padre, el *jazán* Sholem Abramson, orgulloso descendiente de una estirpe de *jazanim*. El motivo visible que desencadena el casi brutal enfrentamiento es la decisión del joven David de formalizar su relación amorosa con una joven no judía llamada María. Las argumentaciones de padre e hijo son explícitas y enfáticas. El primero defiende a rajatabla las normas que garantizarían la pureza y continuidad histórica de la identidad judía. Su dolorido alegato no se priva de lo general ni de lo particular. Esgrime el holocausto, la tradición, los honorables antecedentes de los Abramson y, por supuesto, la afrenta que para un buen nombre tan arduamente conservado representaría el casamiento de su hijo con una mujer perteneciente al campo ajeno. Tampoco se priva de aludir a otros mandatos incumplidos por el hijo: pese a estar dotado de una excelente voz, no ha querido continuar con la tradición familiar de cantores. Tampoco ha elegido una profesión con futuro: no es más que un empleado de tienda quien, además y según propia confesión, hace algo tan inconducente como escribir.

David, por su parte, desmonta con crudeza el andamiaje que pretende sostener el universo que su padre representa y defiende. Aunque desgarrado y proclamando su respeto y afecto por tal universo, lo considera casi extinguido. Capule, la aldea que fuera testigo de una pretendida prosapia de cantores, no es para

Germán Rozenmacher

él más que un relato, un nombre sin espacio. El enunciado orgullo del cantor Sholem Abramson es sólo un gesto presuntuoso que oculta una verdad humillante: el cantor sobrevive tristemente, a merced de los caprichosos designios de la "comisión directiva" de un templo de mediocre envergadura.

El hijo reclama respeto por su individualidad y sus sentimientos. Alega que la atmósfera familiar lo asfixia con el peso de una lengua en agonía, de rituales no elegidos, amarrados a un pasado lejano y, en buena medida, ajeno. Esta amarra lo mataría condenando a marginarse de una historia que quiere asumir como propia, de un tiempo y un espacio que postula como más concretos y vitales.

El desenlace es contundente y desgarrador: el hijo se marcha para reunirse con María, maldecido por su padre, quien pronuncia palabras casi irreparables: "Se me ha muerto un hijo. Hoy se me ha muerto".

Aunque la obra pueda encuadrarse dentro de una corriente "realista" —con las debidas comillas— (tendencia dominante en la dramaturgia argentina de la década del '60), el procedimiento dramático elegido por el autor es particularmente frontal. Los conflictos son explícitos; los personajes, emblemáticos, "representantes" de ideas y posiciones genéricas. El ejemplo extremo de este procedimiento es el modo en que opera la figura de la muchacha no judía. Esta mujer no aparece en escena y es muy poco lo que se dice de ella: sólo que ama a David, que David la ama... y que, para despejar toda ambigüedad, se llama María. Es obvia la opinión que —sin conocerla— tal muchacha le merece a Scholem.

Y, sin embargo, a pesar de lo explícito y emblemático, creo que la obra goza de saludable ambigüedad.

Leonardo Senkman, en su imprescindible libro **La identidad judía en la literatura argentina**, rechaza la lectura superficial y prejuiciosa que —cito— "la interpreta como la simple ruptura

entre el mundo religioso y tradicional del padre, frente al país laico y abierto del hijo".¹ Tampoco acepta su reducción al "enfrentamiento entre un David asimilacionista y vergonzante, y un Scholem fanático, custodio de la Ley judía, que elige quedarse con sus *mitzvot* repudiando a su único hijo".² Sostiene, por el contrario, que "el verdadero drama se instaura al abrir la pareja mixta una brecha entre el modo de ser judío tradicional y auto-segregativo de Scholem y esa heterodoxa, compleja y ambivalente voluntad integracionista de David".³

Aunque debo confesar que la expresión "pareja mixta" me produce un fuerte rechazo, tal vez porque intuya en ella una oscura connotación de herético acoplamiento entre especies diferentes, la lectura de Senkman me parece aguda y pertinente.

De todos modos, la saludable ambigüedad a la que me refería, excede los límites de la experiencia judía cuando la obra plantea la polaridad integración-no integración. Y creo que lo excede porque la poética que Rozenmacher empieza a construir con este texto (y que alcanzará mayor vuelo en **El caballero de Indias**) tiende, precisamente, a cuestionar ambos polos del conflicto en tanto lugares consistentes, para colocarlos como marcas de una tensión estructural. Aunque todavía incipiente, detrás de las palabras de David, se agita la desesperada demanda de un sentido pleno para la existencia, de un lugar capaz de contener simultánea y armónicamente la nostalgia y el proyecto, la serenidad y la aventura, el afecto y el rechazo, la norma y su transgresión; en fin, la demanda de un lugar imposible. Imposible para cualquiera, judío o no. Desde esta perspectiva, la experiencia histórica judía, marcada por el exilio y el rechazo; navegando entre la auto-afirmación por la ortodoxia, la herejía y el mesia-

1 Leonardo Senkman, **La identidad judía en la literatura argentina**, Ed. Paidós, Bs.As., 1983, pág. 304.

2 Idem.

3 Idem.

nismo religioso o laico, podría interpretarse como obstinada recurrencia, como síntoma exasperado.

Por cierto que la opción consciente de Rozenmacher –transfigurado en David– es un movimiento hacia lo que se ha dado en llamar integración. La temprana adhesión del autor al peronismo lo atestigua de modo contundente. Pero la ética de su propia escritura, al manifestarse insobornablemente fiel a los personajes que pone en conflicto, desborda el propósito y cuestiona su premisa ideológica. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la constatación de que el énfasis con que David alega su respeto por aquello que se encarna en su padre resulta proporcional al énfasis con que reclama respeto por su propia decisión; en que la advertencia del padre respecto del rechazo que, tarde o temprano, David deberá enfrentar en el mundo gentil por su condición del judío, no encuentra por parte de éste respuesta convincente; en que la pieza demanda de modo expreso una atmósfera nostálgica (sobre todo a través del personaje del tío Max, actor de music-hall judío en decadencia, solterón y levemente aporreado). No es sólo por la búsqueda del efecto sentimental que el tío Max concluye la obra entonando una canción de cuna en *indisch*. Esa canción consume el réquiem que se enuncia en el título... pero se trata de una consumación paradójica: Germán pide para David una canción de cuna, no una oración fúnebre. En la medida en que tanto el territorio en el que se afirma Scholem, cuanto el que postula David revelan fisuras en su consistencia, la pieza no permite una identificación unívoca con ninguno de los personajes que polarizan el conflicto. Tal vez allí se encuentre la razón profunda de la inquietud que provocara su estreno. A los ortodoxos les resultaba muy difícil adherir sin reservas a Scholem, pues eso supondría asumir sus perfiles anacrónicos, prejuiciosos, proto-racistas y autoritarios. Simétricamente, David presentaba demasiadas grietas y desgarramientos como para que los judíos y no-judíos entusiastas de la así

llamada integración lo reconocieran en tanto immaculado emblema de sus posiciones.

En **Simón Brumelstein, el caballero de Indias**, la escritura de Rozenmacher se hace más áspera y más alejada de alguna tentación sentimental que puede rastrearse en *Réquiem...* En consecuencia, los conflictos que plantea resultan aún más inquietantes. La obra fue escrita –presumiblemente– hacia 1970-71, y estrenada en 1982.

Esta vez, el –nuevamente encomillado– procedimiento “realista” pierde –literalmente– una pared. El autor comienza de este modo su descripción del espacio escénico: “Una pieza de dos paredes: una lateral y otra al fondo. La tercera pared lateral no existe. Se pierde en las sombras que cubren la mitad del escenario. Por allí entra la fiebre, el delirio que nadie sino Simón Brumelstein y sus cómplices del público verán”.⁴

Simón es un joyero de la calle Libertad, casado con Rebeca, padre de dos hijos, quien, perpetrando un acto de rebeldía francamente insensato, abandona hogar y taller para encerrarse en un cuarto en compañía de la muy sensual y nada judía Guadalupe. En ese cuarto, Simón despliega su delirio. Funda un reino que bautiza con el nombre de Chantania (reino que, como muy bien dice Senkman, “no es de este mundo”) y se construye una prosapia española al asumirse como descendiente de los marraños conquistadores de Indias.

Pero su reino sólo conoce fugaces momentos de paz y armonía porque es víctima de una doble intimación: por un lado, los personajes pertenecientes a la realidad de la que se ha exilado (su vulgar y flácida mujer, su grosero y ambicioso primo Katz, su hijo, el patético y mediocre marido de Guadalupe); por el otro, los personajes que irrumpen desde la fantasmagórica realidad

4 G. Rozenmacher, *Simón Brumelstein, el caballero de Indias*, Ed. Argentores, Bs.As., 1987, pág. 7.

de un pasado tanto mítico como biográfico: el rabino, el monje, el padre muerto y la "bobe". Si los primeros lo asedian con sus razonables (ergo, pedestres) demandas de este mundo, los otros, al manifestarse en su insobornable materialidad, traicionan la ensoñación de plenitud, sosiego y grandeza que les diera origen en el delirio del protagonista.

Simón huye de los rigores y agobios conque, en este mundo, lo castiga la religión paterna. Pero cuando –desde Chantania– pretende abrazar la cruz, ésta se le presenta bajo el espantoso rostro de la Inquisición. No sé si obedece a una indicación expresa del autor o a una lectura del director, pero de ningún modo es ajeno a la respiración profunda de la pieza el hecho de que el mismo actor representara al Monje, al Rabino y al Psiquiatra en el montaje conocido en Buenos Aires.

Escribe Senkman respecto de la trágica encerrona en que se encuentra Simón: "...Ingrato para la esposa abandonada, traidor para el padre muerto por la herejía del hijo, sospechoso de impostura para los *goim* al orar simultáneamente a la Cruz y a la Estrella de David, el verdadero drama de Simón es confundir los objetos amados y odiados de una identidad desarticulada que lo anega en la culpa y en la infracción".⁵ Pero ese drama, me permito agregar, se constituye en metáfora de un estremecimiento que, al igual que en **Réquiem para un viernes a la noche**, resuena más allá de la experiencia judía propiamente dicha; del estremecimiento que produce la intuición de que la palabra identidad sólo es un imprescindible artificio, un piadoso recurso del lenguaje para cubrir la radical desarticulación en la que se agita la existencia de los hombres. Es cierto que el movimiento de Simón (como el David) puede interpretarse en tanto búsqueda de alguna legitimidad inatacable. En tal caso no resultaría estructuralmente diferente, por ejemplo, del recurso al criollismo que intentarían los escritores martinfierristas. También en este sentido, la experiencia judía puede leerse como un síntoma. Desde esta mirada, Simón se encuentra en el final de

un recorrido que David inicia cuando abandona la casa paterna. Pero su angustiosa perplejidad no es el resultado de haber elegido el camino equivocado; no es la consecuencia del fracaso de la así llamada pareja mixta como vía de integración para un judío que quiere dejar de ser excéntrico. Simón se encuentra ante el fracaso de la noción de centro como entidad sólida y legítima en sí misma; ante la evidencia de que ni siquiera en el delirio encuentra un territorio que sostenga todos sus mitos y utopías; sus grandezas y miserias. A diferencia de lo que David reclama de modo explícito, el gesto rebelde de Simón enarbola una demanda tal de absoluto que –desde este mundo– sólo puede recibir una respuesta proporcional: la locura. Porque en este mundo, como dice el poema de Julio Miranda, "sabes que no hay exilio / cuando todo es exilio".

Ya sobre el final, permítanme volver sobre el David de **Réquiem...** para detenerme un poco sobre un rasgo del personaje. El muchacho se considera un artista, ha escrito una novela. Puesto que este dato no reconoce en el drama otro desarrollo que el previsible desprecio conque el padre considera tal actividad, es legítimo considerarlo como otro de los rasgos emblemáticos conque el autor construye los personajes. Aún así, no puedo evitar que ese rasgo me sugiera asociaciones de otro orden. La praxis de la literatura, cuando recibe la gracia del talento y es ejercida con rigor, deviene problemática, necesariamente destructiva, ajena a todo conjunto homogéneo y, de un modo u otro marginal. De allí que la palabra literatura se me presente siempre vecina de la palabra marginalidad... y ésta, vecina de la palabra exilio y vecina de la palabra judío. Pero, como lamentablemente no dispongo de la agudeza teórica para elaborar con alguna propiedad estas vecindades que intuyo, debo dar punto final a estas notas conformándose con su mera enunciación.



5 "La identidad judía...", pág. 311.