



Nº. 6, agosto de 1991. Reseña, pp. 69-82

- Amijai, Yehuda. *Poemas escogidos*, Ed. Vuelta. México, 1990 (traducción de Claudia Kerik), (Perla Schwartz, México).
- Sverdlik, Oded. *Brindis*. Prólogo de José Balza. Col. Altazor, Monte Avila Editores, Caracas, 1990. (Florinda f. Goldberg)
- Strepponi, Blanca. *Diario de John Roberton*, Pequeña Venecia, Caracas, 1990. (José Luis Najenson)
- Ghivelder, Zevi. *Sonetos Atentos*. Río de Janeiro: Rocco, 1990. (Regina Igel, U. of Maryland)
- Meyer, Gabriel. *Cincuenta D'Estos para Empezar*, Nueva York, 1990. (Leonardo Senkman)
- Gelbtrunk, Aída. *El día en el vientre*, Ed. Signos, Montevideo, 1989; *Consejas y otras yerbas*, Ed. Banda Oriental, Montevideo, 1989. (Carlos López, Montevideo)
- Feierstein, Ricardo comp. *Cien años de narrativa judeoargentina, 1889-1989*. Editorial Milá, Buenos Aires. (Leonardo Senkman)
- Steinberg, Alicia. *Amatista*. Tusquets Editores, Barcelona, 1989. (Lois Baer Barr, Northwestern University)

- Mellibovsky, *Círculo de amor sobre la muerte*. Ediciones del Pensamiento Nacional, Buenos Aires, 1990.
Herrera, Matilde. *José*. Editorial Contrapunto, buenos Aires, 1987. (Ismael Viñas)
- Pollak, Israel. *Epoca tempestuosa*. La Semana Publicaciones Ltda., Jerusalem, 1990. Trad.: Arié Comay. (Florinda F. Goldberg)
- Lindstrom Naomi. *Jewish Issues in Argentine Literature: from Gerchunoff to Szichman*, University of Missouri Press, 1989. (Leonardo Senkman)



Yehuda Amijai, *Poemas Escogidos*, Ed. Vuelta, México, 1990 (traducción de Claudia Kerik).

LA POESIA de Yehuda Amijai es áspera y directa, cotidiana y trascendente, parece emerger de las lejanías y las cercanías de la Biblia. El poeta retoma muchos de sus pasajes e hilvana esas palabras que fluyen de sí mismo. Filósofa y accede al desbordamiento plena de la cartografía de su intimidad. En su escritura están presentes sus vivencias como soldado, sus experiencias como maestro en la universidad, sus múltiples reflexiones sobre la condición humana y sus miradas a su entrañable Jerusalén, para él "La Venecia de Dios".

No podía ser de otra manera. Su poética ha funcionado como paliativo para combatir su soledad. Su poesía es el *tefilim* que se pone para enfrentar la vida, es el *hachich* que lo calma, desde que, a los 30 años de edad, supo que la poesía es el camino más idóneo para comunicarse con sus semejantes. Escribe Amijai en su poema "Dios está lleno de piedad": "Yo, que fui rey de la sal junto al mar, / que estuve parado indeciso junto a mi ventana, / que conté los pasos de los ángeles, / que mi corazón levantó pesas de dolor / en las terribles competencias. / Yo, que sólo uso una pequeña parte / de las palabras que hay en el diccionario. Yo, que debo descifrar enigmas a pesar mío / sé que si lleno no estuviera Dios todo de piedad / ¿habría piedad en el mundo? y no sólo en El".

Más que un lenguaje hermético, tan sólo accesible para iniciados, Yehuda Amijai opta por palabras directas, tomadas del lenguaje coloquial; así nos da fe del judío errante, del amor y la muerte como caras de una misma moneda, del hombre que se

derrumba y que no obstante su desencanto puede a través de la ironía, volver a recuperar el optimismo. Así queda de manifiesto en su poema "El cuerpo es el causa del amor": "El cuerpo es la causa del amor / después la fortaleza que lo protege / luego su cárcel. / Pero cuando el cuerpo muere libera amor a caudales / como una máquina de juegos descompuesta / que arroja de golpe y con estruendo todas las monedas / de todos los ciclos de la suerte".

El poeta ha sabido madurar conforme a ese resurgimiento del idioma hebreo que resucitó tras su letargo de centurias a partir del surgimiento del Estado de Israel, ha sabido liberarse de los fantasmas de su lengua materna, el alemán. Amijai no se miente, gusta de recrear temas bíblicos dentro de un contexto contemporáneo. Certero apunta al inicio de su poema "El hombre en su vida": "El hombre en su vida no tiene tiempo de tener / tiempo para todo. / Y no tiene el tiempo de tener el tiempo / para todo afán. El Eclesiastés no tuvo razón / cuando dijo aquello". Más adelante en el mismo poema leemos: "El hombre en su vida no tiene tiempo. / Cuando pierde, busca, / cuando encuentra, olvida, / cuando olvida, ama, / y cuando ama comienza a olvidar".

La espontaneidad, la inmediatez, la intuición son elementos claves en la poesía de Yehuda Amijai. El no cesa de escribir. Su caudal de palabras es incesante. Jerusalén es continuo leif motiv en su poética, prolongación directa de su interioridad: "Pâtisserie Joseph, en la Ciudad Vieja, / sobre tus paredes pinturas / de aguas abundantes y peces ensoñados / y Jerusalén y Venecia, ambas / en colores de ramera joven y efusiva, / y en la cuarta pared una montaña alpina / para refrescar mis ojos de bochorno".

Conforme pasa el tiempo los poemas de Amijai se ha tornado más desnudos, poseen un escepticismo desesperanzado, que lo vuelven cómplice directo de la manera de ser del hombre contemporáneo. En la edición bilingüe hebreo / español que publicó en 1986 La Semana Publicaciones, aparece su poema autobiográfico "1924", en que lanza una plegaria, suma de su quehacer poético-literario: "En este día, el día de mi cumpleaños, quiero / decir un gran rezo por ustedes, / los que el peso de las ilusiones y decepciones / ya tira de sus vidas hacia abajo, / los que sus hazañas disminuyen / y sus dioses van aumentando, / todos ustedes son hermanos de mi esperanza / y amigos de mi desaliento".

Perla Schwartz, México

Oded Sverdlik, *Brindis*. Prólogo de José Balza. Col. Altazor, Monte Avila Editores, Caracas, 1990.

EN EL POEMA que da título al libro, Sverdlik propone un brindis entre los dos marcos geográfico-temporal-existenciales de su biografía, Argentina e Israel. El verdadero brindis se cumple, de hecho, entre dos factores mucho más provocativos: sus dos idiomas. Los textos de *Brindis* –su primer libro en castellano desde su "conversión" en poeta hebreo y la publicación de *Pareshei Ha-Ishon* (1981) y *Jalonot Ba-Sajaf* (1987)– fueron escritos primero en hebreo y luego en español. No se trata de una traducción, operativo exterior al poema. Se trata de la mucho más interesante ventura de revivir la experiencia de la creación en otra **áspera palabra mordaz / débil hasta el pavor / vigorosa hasta la exterminación de las fuerzas** (46); más aún, de reinscribir el poema en otra tradición y en otro contexto de lectura.

Quizás –hipótesis del crítico– todo el trabajo de Sverdlik en tanto poeta bilingüe se arme sobre una dualidad en la que en el reverso de la palabra elegida se halla siempre la del otro idioma.

Tensión subyacente que –segunda hipótesis– se relaciona (¿nutre, tal vez?) su gusto por el encuentro de opuestos y distintos: el contraste y la paradoja, la sinestesia y el oxímoron, como en **la diurna calle de la oscuridad** (75), **la música plateada de gotas asonantes**, y el poema **En el negocio de pájaros** (69), entre muchos ejemplos.

Paralela dialéctica, esta vez dentro del sujeto que es este y es otro, se expresa en la alternancia de la primera persona con una tercera, que asimismo tiene que ver con cierto pudor que procura eludir el confesionalismo y sus adherencias exclusivamente personales. El "yo" deja lugar a sustitutos como **aquel que** (79), **un hombre** (72), **el niño** (22), **cada uno** (53, 34), **cada cual y sus propias bestias** (43); o bien la segunda persona del diálogo irónico con el otro-consigo mismo: **Ocorre que aún procuras salvar / la barcaza extenuada / con palabras heridas** (50); o la primera persona del plural, que patentiza la experiencia compartida: **Si pudiéramos elegir las piedras / para construir nuestra ciudad nuevamente** (26). No se trata de rehusar el compromiso con lo expresado: **Aun cuando estoy ausente estoy / como puesto a equidistancia / entre el soñador y el sueño** (27 – el subrayado es nuestro). Por el contrario, se trata de la busca de aquello que significa para mí puesto que significa no sólo para mí; de superar la limitación del yo romántico cuyos sentimientos privados –**la pequeña historia ecuestre / de cada uno** (53)– son el centro del mundo, y lograr la síntesis con el entorno concreto. Por ejemplo, "**Orquesta**" (34) propone la integración en un todo colectivo (presunta, idealmente armónico) con el que se establece una relación dialéctica uno-todos, de la que obtiene su sentido el trabajo del poeta.

Otra síntesis que se procura es la de la lucidez y la ilusión, aunar todos los saberes posibles en "**Delicado equilibrio**" (28): **Descabezar al fetiche / sin matar / el sueño del fetiche**. La vista y el ámbito semántico de lo visual –**el ojo de las dimensiones**

(15)– son un medio privilegiado para indagar el sentido de la realidad, tanto la literalmente visible –**Hasta allí donde alcanzan los ojos** (18)– como la del misterio, el **tigre (...) emboscado detrás de las sombras / con vertiginosa / dulzura** (43): Los ojos son **agentes secretos que violan / los candados del hechizo** (77). Es decir, ver es la metáfora de la captación de aquellos significados para los que precisamente no “alcanzan los ojos”, la penetración más allá **de ese muro sellado** (22), de la sombra, la noche y el bosque reiterados en sus versos como metáforas del misterio que se penetra (**la noche /.../ su alegría animal / que caminamos / con los zapatos cansados / hasta la frontera / de sus cavernas / hasta la luz**, 59) o se viola (**El que quema un bosque está invitando magia / con palabras opacas**, 78). La visión es el medio de penetrar también en el tiempo, individual –**Sobre el cúmulo de las horas rotas / un ojo interior desarrolla su hambre / cual sección separada** (45) –o colectivo– **los cuerpos nunca hallados / por los expertos en Historia** (53)–. Recordemos, de paso, la referencia visual de los títulos de los dos poemarios hebreos de Sverdlik, **Los jinetes de la pupila y Ventanas en la erosión**.

En ese conocimiento distinto lo espacial suma, a la horizontalidad y la quietud de la mirada, el movimiento del cuerpo todo en figurada dimensión vertical, el **fatigado ascenso hacia la profundidad** (24), cuyo símbolo central en muchos poemas es el pájaro, especialmente en el hermoso y totalizador **En el negocio de pájaros** (69). Otro poema-estrofa de candente síntesis nos brinda la ambición inexhausta del poeta-lcaro a través del trapeicista aspirante a pájaro: **¿Cuánto tiempo durará / el viejo trapeicista / sin la red protectora / y la tentación de la ley de gravedad / y la sucia lona que le tapa el vuelo?** (40).

Escribir poesía es para Sverdlik trabajar la expresión de los límites precarios en que se encuentran el conocimiento y la responsabilidad, y del fatal, desafiante, fértil retorno a la

incertidumbre de partida: **Cada uno / tocará su verdad / para encontrarse luego / en el lugar incierto / donde se rompe la inocencia** (34).
Florinda F. Goldberg

Blanca Strepponi, *Diario de John Robertson, Pequeña Venecia*. Caracas, 1990.

EN atractiva edición de Pequeña Venecia (Caracas, 1990), fue publicado en **Diario de John Robertson**, de Blanca Strepponi. La autora, de origen judío, nacida en Buenos Aires hace 37 años, está radicada en Venezuela desde 1977.

Su obra combina verso y prosa, en un original estilo sin detritos, y rezuma una denodada poetización de la muerte a través de la recreación de la figura trágica y real del doctor John Robertson, cirujano del ejército de Bolívar, quien escribió un diario de la campaña del Ejército Libertador entre 1818 y 1820.

La compenetración de la poetisa con su personaje da a menudo la impresión mítica de que se trata de un *guilgul kodem*, que en lenguaje hebreo y cabalístico denota algo así como una “reencarnación anterior”. La fuerza expresiva del poemario en su conjunto pone de manifiesto un relevamiento del Mal como contraparte del Bien, que es lo que los cabalistas del siglo XVI llamaron el Exilio de Dios; o, en sus palabras: “No preguntes, pues nadie sabe: / Dios ha partido / se ha exiliado de sí mismo” (p. 41).

Y de alguna manera, la guerra –toda guerra– surge como exteriorización de ese Mal. ¿Incluso una guerra como aquella, por la libertad? Aun así, pareciera querer decirnos Blanca Strepponi, cuando escribe: “Esta es una guerra de exterminio: / atravesando la llanura / galopando por la maleza / escalando la montaña / el espectáculo es monótono: / Pila sobre pila / de huesos humanos / de ambos sexos / y de todas las edades /

Enceguece bajo este sol / inclemente la luz / de la muerte" (p. 12).

El enemigo, incorpóreo y abstracto mientras no se lo enfrenta, es un miraje; podrían ser ángeles o demonios, o simplemente almas en pena: "Vi a los españoles al otro lado del río. / Todos vestían de blanco" (p. 29).

Pero todo, en derredor, es una paradoja de la carne, carne canibal, carne que ya se pudre, y no sólo la de los guerreros: "Cada animal de este país / desde el más pequeño insecto / hasta el más grande cuadrúpedo / es carnívoro / no hay vegetales / pan / leche ni granos / en realidad no hay nada / excepto carne" (p. 28).

¿Por qué el énfasis en la destrucción inútil, despiadada, voraz y total, como si fuera la otra cara de la búsqueda de la libertad? Quizá porque ésta, como la vida, es sueño: "En cuanto a mí, debo decirte que la conquista de la Libertad resulta una ardua tarea, más confusa y compleja de lo que esperaba. A veces tengo la clara impresión de haber traspasado la última puerta del sueño y transitar el incomprensible camino del dolor..." (p. 33). Diríase la efímera transición entre la vigilia y el sueño, no el que se duerme sino el que despierta del todo, hacia lo inescrutable.

Otras veces da la impresión de que un extranjero perdido en la guerra, un salvador de vidas a ultranza, ha perdido también la noción, no solamente del porqué, sino entre quiénes es la lucha. Hombres de la misma lengua, raza, Divinidad, a menudo de la misma familia, se baten a muerte, arrastrando con ellos al resto de la Creación: "La estepa rusa venció a Napoleón, la selva inclemente a nosotros / y el infierno a todos" (p. 42).

Finalmente, frente a la ineficacia de la razón para dar cuenta del abismo humano, el héroe-víctima de esta saga americana se despidió de un amigo lejano, en la desolada primavera de 1819, con una débil pregunta, empero esperanzada: "El amor es un anhelo; el odio es nuestro / ¿Veré la luz?" (p. 43).

Reseñas

Sutilmente polémico, este *Diario* "feroz" de Blanca Strepponi, de arduo mensaje y acerba belleza (y el alto verso cimarrón, la domeñada prosa...), no pasará sin dejar huella, barrosa, profunda, como para "empantanarse", en esta generación errante.

José Luis Najenson

Zevi Ghivelder, *Sonetos Atentos*. Río de Janeiro: Rocco, 1990.

"O RA, direis..." escrever sonetos na virada do século XX? Ghivelder não se deteve por preconceitos estéticos: ao encontrar nos cristalizados quatorze versos a forma ideal para a revelação de seus júbilos, medos, confissões líricas e nostálgicas reflexões, abriu-se pelos sonetos, de austera e antiga fama. Por eles o jornalista-poeta desdobrou-se em variadas dimensões, distribuídas pelas oito partes em que está dividida sua coleção poemática. Numa delas revela-se o jornalista prático, vivenciado, observador; noutra está o homem com seus medos modernos, como quando expõe preocupação diante de uma cirurgia de ponte de safena; numa terceira, espraia-se o lírico apaixonado por sua esposa, a quem ele dedica o livro, o primeiro a coletar seus versos rimados. Finalizando a coleção surge o espelho poético do judeu convicto, penalizado e alerta, vibrante e humilde, revelado nas imagens que se sobressaem nos poemas que tomam metade do volume.

Em todas as dimensões sugeridas acima, assomam sons e ritmos consagrados por três grandes poetas da literatura luso-brasileira: Luís de Camões, Fernando Pessoa e Olavo Bilac, cujos poemas em quatorze sílabas tornaram-se modelos eternizados. Os poemas de Ghivelder ecoam suas melodias, reconhecem seus méritos e se propõem ao desafio de alçar-se a eles, conscientemente ou não.

Os sonetos são “atentos” às modulações de seu espírito em variados estágios de sua vida. Em “Vértice”, eleva-se uma sugestão de um gráfico que exporia a convergência de dois amores, o seu e o de uma outra pessoa, num “vértice insensato”, lembrando a continuação do verso de Bilac, acima indicado... “ouvir estrelas! Certo / perdeste o senso!”, após o qual o parnasiano seguiu em seu diálogo com os astros, desde que “só quem ama pode ter ouvido / Capaz de ouvir e de entender estrelas”. Faz-se clara e sonora a ligação Bilac-Ghivelder, ainda num poema em que palavras como “tomografia” e “eletronicamente”, absolutamente desconhecidas ao tempo do primeiro, permeiam-se pelos versos do segundo: “Saio ileso dessa tomografia / eletronicamente retorcida, / repartido como capitania / em partículas que não valem nada” (p. 18).

Caminhando pelo espaço poético herdado dos portugueses, o brasileiro Ghivelder faz ecoar o som camoniano em versos como “Melhor não ver-te do que procurar-te / melhor negar do que compadecer-se / melhor sofrer do que ignorar-te / melhor a luz do que entardecer-se”, onde o compasso binário gradualmente resolve opções até o final cortês “Melhor morrer do que viver sem vida / melhor calar sem te dizer: querida”.

Tom menos solene infiltra-se por outros poemas, quando se abre espaço para o humor, como em: “Hesito entre instalar um marca-passo / ou abrir uma lata de sardinhas” (p. 23). O mesmo é reiterado na segunda parte, “Confissão”, ressurgindo no poema IX, como nos versos “Projetos: estudar arqueologia / ou ser perito em molho de pimenta”, o qual prosseguirá através das seções restantes do livro, como em “Memórias do Polipulga”, armazenamento de lembranças juvenis recortadas das tardes do cinema Politeama.

Entretanto, ao lado do ridículo contra si mesmo, em “Confissão” encontra-se uma sondagem autocrítica das mais intransigentes. O poeta analisa-se, vasculha-se, olha-se por dentro, entrega-se a uma dinâmica psicoterapêutica que o leva a acei-

tar-se não só como ele se reconhece, mas também como sabe que aparenta para os outros: “Melhor ser igual ao que me assemelho, / ... Habito essa face e nela me oculto. / Sou soma de sombras. Restos de vultos” (p. 32). Insatisfeito, revela mais: “Confesso que não confessei um quarto, / ou talvez menos, do que deveria”... (p. 36), e “Confesso, memo que não me indagasse, / a extensão da minha ignorância”... (p. 37). Para completar seu atormentado momento de auto-revelação, lembra que talvez “não encontre quem persista / em cobrar-me o sumo das metades // que omiti no rol do confessionário / lavrado com sutis conveniências” (p. 42), prometendo, no entanto, que “talvez no horizonte de algum dia // revele onde a verdade se compraz, / mas contendo um verniz de evasiva – / instrumento da minha primazia” (p. 42). Portanto, o último segredo jamais será revelado... pois sempre será a fuga seu refúgio maior, obtido com seu direito nato de viver.

Ghivelder nos distrai, na terceira parte, com as memórias do “Polipulga”, versão jocosa de Politeama, nome genérico de tantos cinemas quantas pulgas poderiam habitá-los, ao tempo da sua juventude. Foi ali que, para ele e seus amigos da mesma faixa de idade, “Començava a vida. Nem sabíamos” (p. 45), onde também depararam, ainda que no celulóide, com o espanto da guerra. Foi este o ritual de passagem da adolescência para o “Ficamos adultos” (p. 48). Os quatro sonetos que compõem este curto interlúdio apresentam personagens como Charlie Chan, Hopalong, Batman e Robin (p. 47), os quais, em tempos de crescimento demográfico da cidade, tiveram de ceder lugar a um supermercado, “que é nome moderninho de armazém” (p. 47), no cínico e imperdoável julgamento do poeta.

Pelas cinco seções que completam **Sonetos Atentos**, o poeta penetra por outras dimensões, geográficas e espirituais. Longe das confissões pessoais e lembranças de aprendizados na escuridão de um cinema, Ghivelder ingresa pelas penumbras de

um "Diário de Guerra", o qual poderia ter sido escrito em outro estilo e diverso propósito, sob sua vestimenta de jornalista correspondente. O primeiro dos sonetos desta quarta parte escancara a crua verdade, como uma fotografia gráfica do que o repórter viu e que o poeta traduziu, em acompanhamento a Fernando Pessoa, com os versos "O menino jaz morto e apodrece ... O que ficou de seu rosto, eu cubro // nessa estrada desgraçada de Suez. / Sinai, segunda quinzena de outubro / de mil novecentos e setenta e três" (p. 51). Penetra então pelos mistérios bélicos do Oriente Médio, onde "Na curta estrada Kuneitra-Damasco" (p. 52), "todas nascentes destilam venenos // correndo nas veias desses meninos / que a luta cruel vestiu de soldados. / Eram inocentes e são assassinos" (p. 53).

Em "Êxodo" o poeta revive a história de Moisés e sua determinação em levar seu povo à terra prometida, como lembrada na "noite diferente de todas as noites", consagrada pelos judeus e habitada pelos séculos de um povo antigo, que cedo aprendeu a nunca se esquecer de "saber ser livre, saber-se eleito" (p. 59). Ao estilo reflexivo destes sonetos, alinham-se os poemas de "Fecundo de Iras", começando pelo grito "Shemá, Israel!" – articulação explosiva e, muitas vezes, a última proferida em vida, por judeus que carregam para o túmulo sua fé intacta. As atrocidades da fúria antijudaica desencadeada na Europa, as quais culminaram no martírio de quase seis milhões de judeus, atinge as linhas poéticas criadas por Ghivelder como lâmina que terá afiada por desespero, ódio e orgulho. A língua portuguesa, de delicada flexibilidade em suas suaves modulações, visíveis em outras vertentes do livro, presta-se às invocações mais agressivas nesta seção, selecionadas pelo mesmo autor que soube explorar tanto sua doçura exposta quanto a sua animosidade latente.

Tema infalível para um criador introspectivo como Zevi Ghivelder, a morte tópico artisticamente trabalhado em "Temente". Humilde, o poeta confessa: "Temente me calo em lívida espera / e aguardo

o chamado – voz infalível" (p. 69), pressentindo, em visão barroca atemporal, que é "sombra na luz da luz que me trazes" (p. 70). Reiterando este panorama velho e sempre novo da norte, o poeta projeta um absurdo "chiaroscuro" coreográfico, no perfil mesclado de esplendor e horror, que se retira dos sons de versos repetitivos como "Teus mandamentos e forças tenazes / se ofuscam na luz da luz que me trazes" (p. 71).

Na última parte da coletânea, "Livro de Orações", quatro poemas reinstalam a força do judaísmo na vida do poeta. Em "Kipur", enumerado de I a III, e em "Shabat", ele insere, na língua portuguesa, duas palavras estrangeiras muito raramente grafadas no original. (Geralmente, estes vocábulos são transmutados em "Dia do Perdão" ou "Sábado", acrescidos ou não de "dos judeus"). Não só aí está a inovação: Ghivelder não se faz de tímido em revelar quem é seu Deus, em expor sua maneira de rezar, em divulgar sua fé, em materializar o seu pensamento pelas fibras espirituais dos sonetos finais. Seu judaísmo é redescoberto não tanto pela grafia serena das palavras hebraicas, mas pela fidelidade ao milenar tratamento que os judeus reservam a Deus: a segunda pessoa do singular, o **tu** amigo e próximo.

Despretensioso mas perfeito, como só um soneto pode ser, **Sonetos Atentos** foi tão bem finalizado como bem começou. Ilustração de capa, "Chama Ardente", do jornalista e pintor Carlos Heitor Cony.

Regina Igel, U. of Maryland

Gabriel Meyer, *Cincuenta D'Estos Para Empezar*, Nueva York, 1990.

ESTE primer poemario de Gabriel Meyer, nacido en Buenos Aires (1967) y residente en los EE.UU. desde 1985, resume una experiencia juvenil argentina difícil de rastrear en sus huellas (trotamundos de La Rioja a París, del Egeo dionisíaco a Jerusalem vía Barcelona) a no ser por la marca

inconfundible del idioma porteño adrenalinado con el cual intenta "driblear el alma" (p. 2). Fogueado en el tránsito adolescente durante los años despiadados de la última dictadura militar, resulta notable que no haya tematizado en ninguno de sus poemas aquella experiencia de miedo, angustiosas esperanzas y marchas callejeras en que acompañó a su padre, el rabino Marshall Meyer, junto a madres de desaparecidos. Porque el registro poético de Gabriel no es, nunca podría ser el de la denuncia o el trazo testimonial.

Su poética, algunos pocos años después de la tragedia, está crispada no por el grito pelado de la tortura ni la pesadilla, sino por el ritmo de la aparente calma después de la tormenta. Sin paz en el alma sabe que "la batalla de la calma, ha comenzado" y clama a los "místicos de la anarquía / agoten el asco de vuestras muertes en sínfin / para nadar en el puerto del firulete" (p. 3). Los ecos de este grito pelado no los desperdiga por los cuatro puntos cardinales del planeta sino en la recuperación del instante, "infinito en intensidad y boludez" (p. 26).

El poema busca la cacofonía adrede, se aleja de las complacencias rítmicas de la palabra drogada, porque apuesta a otra cosa: "tuteando al enigma / al son del San Bongo" (pág. 19) Gabriel no quiere aburrirse más "de las décadas favoritas" de la historia y sólo confía en el reposo a condición de vivir la tensión "entre el músculo y el hueso". La pregunta que lo aguijonea es: "¿Qué sabes del nuevo juego / para los postres del siglo?". Y no admite ninguna respuesta anestesiada. "Extraño al chamán del misterio / ese que investigaba con sangre las reglas del rito / y me obligaba a ocupar mi puesto" (p. 38).

Esta poesía de la inmediatez y de la furia por vivir con intensa sinceridad, sin fronteras ni tampoco en ninguna tierra prometida, sin embargo no oculta las deltas judaicas de su disconformismo beatnik en la era del satélite: "Sin Bar ni chicos de negro / anestesiando el arroyito-sinagoga / convencido que Córdoba

está en África / I wish I was here" (p. 32). En especial no quiere camoufflar(se) de una vacía espiritualidad judía porque el poeta sabe muy bien quién es, aunque dude mucho dónde estar. "HELLO-HIM / versión Dios del primer inglés asustado. / Haber nacido ya es demasiado. / Sin embargo están esos momentos / que parecen dos crepúsculos juntos" (p. 36).

Para empezar, la poesía de Meyer, no obstante el desaliño intencionado de su desparpajo vocal, puede leerse como el grito de una generación de chicos judíos de Buenos Aires que hace años deambulan por el mundo, estafados por tantas falsas promesas repetidas no sólo por los militares de la represión, sino también por sus víctimas.

Leonardo Senkman

Aída Gelbtrunk, *El día en el vientre*, Ed. Signos, Montevideo, 1989; *Consejas y otras yerbas*, Ed. Banda Oriental, Montevideo, 1989.

ESTOS poemarios —uno de ellos en prosa— marcan una evolución positiva en el trabajo de Aída Gelbtrunk. De los dos, *Consejas y otras yerbas* impresiona como más creativo y compacto. Es homogéneo en su concepción y en su factura; mantiene en forma sostenida una vibración musical definida, y las imágenes están hechas de la misma pasta.

Este poemario se sustenta en la elaboración de una imagen poética —surrealista— que trastoca mágicamente el mundo cotidiano. El lenguaje poético es un prisma ineludible que impide cualquier intento de ver las cosas como una mera trivialidad. Todo se hace componente de un complejo significativo de tono muy personal, sin caer en lo obsesivo. Una virtud general de todo el libro es que el lenguaje se despoja de la intencionalidad de mostrarse como signo, para disimularse a sí mismo. Entre

los mejores ejemplos de este manejo de la imagen poética y el lenguaje, puede citarse: "Amasé el pan para las fiestas. Le puse miel de cobre y pasas rubias. Esta noche vendrán visitas. Nos sentiremos en la mesa de cristal con un mantel de hierbas. Me pondré el vestido de nácar que robé a la laguna" (p. 28).

Resulta muy interesante el planteamiento de la lucha moral donde la madre es la imagen del pasado que agobia, el continente de los acontecimientos, la realidad evidente y evidenciada, en suma, es el mundo concreto; mientras que el padre es una sombra. La lucha se libra con el deseo de sensualidad, de probar la vida desde la cima de una pasión desconocida y prohibida: "Corté un jazmín del país y me llevé a la boca el néctar de su tallo. Era sangre y almíbar. Con su cadáver entre mis manos no supe qué hacer" (p. 55).

En cuanto a **El día en el vientre**, la relación con el lenguaje es en él más conflictiva, y eso hace que el nivel sea más desparejo. Es indudable una mayor angustia indagatoria en el acto de crear. Se percibe el esfuerzo hecho a través de la palabra, buscando un significado que se presentaba sin significado, que repasa de una manera tersa y delicada –pero con una vibración muy honda–, la conciencia de la existencia que se busca en el entorno vital. El dolor se hace a sí mismo entre los pliegues de la palabra-maga, se expone y se redescubre. La musicalidad –casi siempre– es suave y peregrina de la palabra. A cambio de eso, la imagen poética llena todo el vacío de lo ignoto, y se transforma en la gran reveladora –y rebeladora– del sentimiento perdido, y ahora encontrado. Por eso el aliento se sostiene sobre la cima del asombro que no se anima –parece–, a transformarse en pensamiento atrapado por la palabra. Así ésta se escapa por entre sus propios atajos.

El signo de este libro parece ser "la orquídea / con su sabor de muerte..." (p. 5). Por eso hay un dolor que brota de la palabra, y otro que se hunde en ella. En general los poemas se estructuran en base a dicotomías como: tiempo / frustración; amor / pasión; muerte / olvido; memoria/recuperación. La lucha se centra entre

el hacer y el no hacer. **El día en el vientre** es la poesía de la identidad buscada (¿y encontrada?).

Cabe observar, quizás, que ambos poemarios se manejan dentro de un perímetro demasiado ligado a la experiencia personal, salvo la presencia de algunos vínculos con la cultura judía. Esta observación, como es obvio, tiene que ver con un gusto personal, y no afecta el valor de este aporte. **Carlos López, Montevideo**

Cien años de narrativa judeoargentina, 1889-1989. Compilación, introducción y notas de Ricardo Feierstein. Editorial Milá, Buenos Aires, 1990.

ESTA selección de autores judeoargentinos constituye el segundo volumen de una ambiciosa empresa que se propone dar a conocer la literatura escrita por judíos en la Argentina. El primer volumen publicado en 1987, **Crónicas judeoargentinas – Los pioneros en idish (1890-1944)**, reunió a veintiséis autores de origen inmigratorio que escribieron en idish, tanto sobre las colonias judías de las pampas argentinas como la adaptación y aculturación en la ciudad. Ese libro fue la traducción de un pionero trabajo de antología que editó el IWO de Buenos Aires bajo la dirección de Samuel Rollansky, en base a dos colecciones de textos publicados por los diarios **Di Idishe Zeitung** (1940) y **Di Presse** (1944). Lo caracterizó una voluntad testimonial que diera cuenta de los primeros momentos de la presencia judía en el país, precedida por ensayos de I. Botoschansky y P. Katz acerca de la primera generación de los escritores en idish y su autopercepción como judíos argentinos en una sociedad donde ya se sentían adaptados aun cuando en los finales de los años 30, nacionalistas y liberales no les reconocían su total integración al país.

El segundo volumen ostenta menos una pretensión testimonial de las diversas alternativas del proceso de integración, con-

vivencia y conflicto judeo-argentinos a partir de los años 40, y en cambio propone una suerte de hipótesis global interpretativa de la experiencia judeoargentina. El compilador dice en su introducción que "el eje central de la convocatoria fue la idea del mestizaje judío latinoamericano", por el cual "la particularidad judía en un continente mestizo" adoptaría una "forma específica en esta parte del mundo". Los veinticuatro autores seleccionados por Feierstein, consecuentemente, habrían sido elegidos para describir esa "forma peculiar de mestizaje de contornos definidos" (p. 16).

Más allá de la ausencia de una discusión teóricamente fundamentada del concepto de **mestizaje** utilizado, la dificultad con este criterio organizador de la antología surge al presentar un conjunto sin clasificar y tan heterogéneo, temática, estilística y, en especial, literariamente. El único eje que coherentiza esta diversidad es el cronológico: se inicia con los nacidos en el siglo XIX, desde el legendario cronista Mordejai Alperston, el patriarca Alberto Gerchunoff, el dramaturgo Samuel Eichelbaum, el crítico y editor Samuel Glusberg, el poeta y periodista Lázaro Liacho, hasta llegar a los autores nacidos en la década de 1950 como Ana María Shua y Mauricio Goldberg. La sucesión cronológica, pues, congrega a una pléyade de autores diversos y de niveles muy desparejos a quienes se suponen a priori creadores de textos "mestizos": José Rabino- vich, Carlos M. Grünberg, César Tiempo, Bernardo Verbitsky, Máximo Yagupsky, Samuel Tarnopolsky, Simja Sné, José Chud- novsky, Bernardo Kordon, Bernardo E. Korembli, Samuel Pecar, Humberto Costantini, Santiago Grimani, Clara Weil, Iehoshúa Fai- gón, Pedro Orgambide, Héctor Yánover, Isidoro Blaisten, Alicia Steimberg, Arnoldo Liberman, Marcos Aguinis, Germán Rozenma- cher, Perla Chiorm, Oded Sverdlik, Aída Bortnik, Gerardo Mario Goloboff, Ricardo Feierstein, Silvia Plager, Nora Glickman, Mario Szychman, Antonio E. Brailovsky. Las ausencias de algunos narra- dores es otro de los interrogantes sin respuestas de esta antología que canoniza, quírase o no, a los escritores judeoargentinos de

los últimos cien años. En un corpus semejante, publicado por la editorial oficial de la comunidad, no deberían faltar autores fun- dacionales como José Isaacson, Sergio Leonardo, David Viñas. Tampoco narradores más jóvenes tales como Mario Satz, Luisa Futoransky, Sergio Chejfec, Alicia Dujovne Ortiz, Santiago Ko- vadloff, Manuela Fingueret.

El esfuerzo editorial de este libro merece todos los reconoci- mientos a su compilador y autor de las notas bio-bibliográficas. Sin embargo, precisamente porque se trata de una obra de carácter colectivo, habría sido mucho más fértil el resultado final, si las notas biográficas hubieran sido redactadas en base a la primera bio-bibliografía de autores judeoargentinos que prepara un equipo especializado del Centro de Documentación e Infor- mación sobre Judaísmo Argentino "Marc Turkow" (más de doscientos escritores con obra publicada ya fueron relevados). De manera similar, la elaboración de esta antología necesaria fue una oportunidad desperdiciada para invitar a los estudiosos e investigadores argentinos y extranjeros de la literatura judeoar- gentina a escribir análisis individuales y de conjunto. Se promete un tercer volumen que es de esperar supere estas limitaciones, propias del abnegado trabajo individual que carece de una cola- boración de equipo.

Leonardo Senkman

Alicia Steimberg, *Amatista*. Tusquets Editores, Barcelo- na, 1989.

LA carrera literaria de Alicia Steimberg es la historia de su rebelión —frente a la burguesía judía de Buenos Aires en **Músicos y relojeros** (1971) y **Su espíritu inocente** (1973), frente a la comunidad psicoanalítica bonaerense en **El árbol del placer** (1986) y frente a los escritores establecidos de su ciudad en **La loca 101** (1973). Con **Amatista** (1989) el ruedo

de combate es más universal y más personal porque lucha con toda una tradición literaria, la novela erótica. A pesar de que esta novela ganara el premio "La sonrisa vertical" de la Novela Erótica de 1990, Steimberg satiriza las novelas pornográficas y eróticas (muchas de las cuales están incluidas en la serie de Luis Berlanga que acaba de publicar **Amatista**).

Al escribir una novela erótica, Steimberg escoge un género históricamente misoginista, pero esta vez es la mujer quien controla los actos sexuales y las fantasías. Los estudios críticos de Susan Griffin y de Stephen Marcus –**Pornography and Silence** y **The Other Victorians** respectivamente– enfocan la tendencia de las novelas eróticas de callar a la mujer y de arrasar sus fuerzas vitales. En el subtítulo de su obra Griffin llama a la pornografía "La venganza de la cultura contra la naturaleza". En **Amatista**, por el contrario, es la terapeuta sexual, "la señora" quien guía y aconseja al "doctor" que quiere mejorar su desempeño sexual. No se silencia a la mujer sino que esta señora, la narradora, habla por los codos, y aunque no se silencia tampoco al hombre, a él le toca escuchar. Los mandatos y las consignas del día son de la terapeuta y el doctor no tiene nada más que hacer sino obedecer.

Altamente consciente de la artificialidad de la literatura erótica, Steimberg empieza su texto con una proyección: "Era un alfabeto de letras traslúcidas y cambiantes, con arabescos, proyectado en una pantalla. Lo seguí letra a letra, perdiéndome en los arabescos como en caminos largamente olvidados, hasta llegar a la U". Se señala primero la letra U que contiene "un nido de seda de color rosa, recortada del vestido de una mujer con antifaz" (p. 9). A pesar de que las críticas feministas Gubar y Gilbert hayan dicho que el escribir se considera una actividad fálica, Steimberg empieza con una letra que no penetra sino que contiene. U de útero. La autora enfatiza desde el comienzo que las palabras son un artificio, una combinación de letras del alfa-

beto, un convenio social. Si la escritora tiene que conformarse con un código preestablecido, ella también puede jugar con el orden y tratar de subvertirlo. Ella no puede inventar letras y hacerse entender, pero sí puede empezar con una letra del fin del alfabeto que tiene curvas y que tiene dos puntos en vez de comenzar con la A que es jerárquica y puntiaguda.

El otro convenio social de la literatura es la postura pasiva del lector sentado en una butaca. Steimberg explora y explota esta relación entre lector y narradora en la relación entre la terapeuta y su paciente. El doctor (en este caso es doctor de derecho y no de medicina), siguiendo las órdenes de la voluntariosa señora tiene que masturbarse mientras mira a Amatista desnuda. Amatista está de espaldas al señor pero se mira en un espejo así que él la puede ver de ambos lados al mismo tiempo, o sea rompiendo con una perspectiva normal y corriente.

En esto obviamente Steimberg refleja la tendencia voyeurista de la literatura de todo tipo y no sólo la literatura erótica; sin embargo, la postura de la sabia terapeuta sentada en un rincón, observando todo, no refleja la realidad de una narradora, que de hecho no está en contacto con los lectores ni los puede controlar tanto como la señora controla al doctor.

En fin, toda **Amatista** es un juego de historias y fantasías sexuales en las cuales aparecen los personajes Amatista grande y Amatista pequeña para señalar que dentro de la mente humana coexisten la adulta cohibida y la niña traviesa y sensual. Las parodias de Steimberg son altamente cómicas porque se derivan de todos los mitos machistas de la sexualidad, como el mito de la primera experiencia sexual del señorito hispano con la cocinera o la criada. Escenas alusivas a D. H. Lawrence o al Marqués de Sade se subvierten y se vuelven burlonas. **Amatista** no será considerada la obra maestra de Steimberg pero le ganará un público más amplio que ella, sin lugar a dudas, merece.

Lois Baer Barr, Northwestern University

Matilde Mellibovsky, *Círculo de amor sobre la muerte*. Ediciones del Pensamiento Nacional, Buenos Aires, 1990.

Matilde Herrera, *José*. Editorial Contrapunto, Buenos Aires, 1987.

DIFÍCIL cobrar distancia y juzgar dos libros que se refieren a una época, un lugar y unos hechos en los que se ha sido también actor. Hasta el punto de haber sido profesor de una de las protagonistas, Valeria, de haber conocido y querido a sus hermanos, José y Martín, y amigo de su madre, que escribió uno de esos libros, Matilde Herrera. De haber sido uno de los dirigentes políticos de izquierda de esa época en la Argentina (como recuerda al pasar Matilde). Y de haber fracasado como tal, arrollado por la ola de violencia de esos días, a la que no supo o no pudo dar respuesta.

Tal vez conocí también a alguna de las víctimas-protagonistas del otro libro, *Círculo de amor sobre la muerte*, en parte escrito, en parte recopilado por Matilde Mellibovsky. No lo sé, pero es probable. De cualquier modo, sus historias, como las del *José*, de Matilde, me son conocidas, porque las viví de cerca, y se confunden unas con otras, por ser todas similares: las de una generación de jóvenes argentinos que creyeron en la justicia, que trataron de responder a la violencia desatada desde el estado con la violencia, y que fueron masacrados por millares por un poder cruel que, respondiendo a la lógica de los hechos, pretendió "salvar la patria de la subversión".

Hoy, la historia es conocida por la tarea admirable de las madres y abuelas de los masacrados, de la generación perdida para la Argentina. Más admirables incluso que sus hijos, aunque ellas no lo advierten, supieron salvar la dignidad argentina llevando hasta sus últimas consecuencias el papel que la sociedad les asignaba: el de madres y abuelas. Y como todo aquel que

plantea hasta sus últimas consecuencias lógicas una verdad de hecho que es al mismo tiempo una discriminación (en este caso por el sexo), lograron romper la lógica de los opresores, transformándose en la única y última reserva de dignidad humana que se vio en esa, mi vieja patria.

Dos libros admirables por lo que cuentan, por el amor sin reservas que expresan, por la pasión de esas mujeres que, en casi todos los casos, comenzaron a luchar por sus hijos sin conciencia política, y la adquirieron en el camino de las persecuciones y de las humillaciones a que fueron sometidas. Todas ellas, sin excepciones, plantean la fe en la recuperación de los sueños de sus hijos para el futuro. La fe en que será posible un mundo sin explotadores ni explotados, ni países ni seres humanos. Aunque no lo digan con tales palabras, y aunque no tengan suficientemente claro (como no lo tuvieron sus hijos) que sólo un mundo diferente podrá ser la garantía de una patria diferente.

Hoy, a apenas cuatro años del libro de Matilde Herrera, a apenas uno del de Matilde Mellibovsky, han ocurrido tantos acontecimientos en la Argentina, en Latinoamérica, en el mundo, que todo nos parece casi irreconocible a nuestro alrededor. Las ideas del socialismo, que aparecían avasalladoramente triunfantes en los '60 y los '70, que aún parecían plenas de vitalidad en los primeros años de los '80, y que justificaban las esperanzas en ese mundo nuevo a que apostaban las madres y abuelas de Plaza de Mayo, están hoy desacreditadas, en retroceso. El nuevo orden que hoy se impone es el mismo viejo orden contra el que lucharon los jóvenes cuyas historias se cuentan en estos libros. Sólo perduran como esperanza, como sueño, bajo formas que aún no se revelan, entre los pobres, humillados y ofendidos y explotados de este mundo —aunque ellos mismo no tengan conciencia de eso. Sólo la crítica a ese viejo-nuevo orden permanece en pie, y se revela cada vez más cierta: ese orden construye pobres y explotados y humillados y ofendidos en la

misma medida que sobrevive. Tal convencimiento es lo que da valor perenne a las páginas de estos libros: creer y esperar contra toda desesperanza.

Ismael Viñas

Israel Pollak, *Epoca tempestuosa*. La Semana Publicaciones Ltda., Jerusalem, 1990. Trad.: Arié Comay.

"NO es mi intención escribir aquí 'historia', pero mi vida se desarrolló en medio de los acontecimientos de una época que fue decisiva. Sus impresiones quedaron registradas tan profundamente en mí, que no puedo darlas por olvidadas, incluso sabiendo que no voy a contar nada nuevo" (98). Pollak ha declarado asimismo que tampoco pretendió escribir 'literatura'. Su libro se inscribe, obviamente, en el ricamente nutrido género contemporáneo de lo testimonial.

Pero el aporte de Pollak no se limita a su valor documental. Por la amplitud de acontecimientos y espacios geográficos que abarca, por los variados ámbitos espacio-temporales de la historia –judía y no judía– de nuestro tiempo en que se desarrolló su vida, y no menos por su dramática exposición de sus estrategias de supervivencia y de éxito en circunstancias históricas diversas y adversas, su autobiografía constituye una fuente de materia prima cuya potencialidad literaria es de primer orden. Sobre todo porque nos permite entrever, junto con los grandes procesos, los entretelones y segundos planos de esa misma historia vivida: por ejemplo las tensiones entre diversos grupos en las poblaciones judías de su Rumania natal; la doble perspectiva del individuo durante el nazismo y el comunismo, ocupado en su seguridad personal al mismo tiempo que consciente de las dimensiones globales de las tragedias y dramas de las que era mínimo actor y víctima; su visión crítica del funcionamiento

de la sociedad judía chilena junto con su fascinación ante ésta su primera experiencia de libertad; y la no menos crítica visión del quehacer público israelí, antes y después de su *aliá* y de la creación de Polgat, uno de los complejos industriales más importantes del país.

No sólo los hechos relatados y su escenario de fondo tienen potencialidad literaria. La misma reside también en el tono, sobrio, objetivo y, sin embargo, de definida posición ante los acontecimientos y sus protagonistas; posición que incluye una observación de sí mismo desprovista de concesiones: "Mientras escribo estas líneas, me resulta difícil creer que estaba lo suficientemente alerta de mi situación particular. Mientras se desencadenaba la guerra en todos los frentes y los ángeles de la muerte de Hitler no descansaban llevando a cabo su satánico plan de exterminar a todos los judíos de los países que habían caído bajo su dominio – yo me ocupé de la dirección de una fábrica que pertenece a un miembro de la 'Guardia de Hierro' y debo salvarlo de la ruina económica" (137). El tono impassible no se altera tampoco en la frase irónica: "La segunda parte del edificio ya fue más fácil de construir. Después que el presidente [de Chile] se hizo presente en la ceremonia de inauguración de la escuela, tuvo este hecho una gran importancia a los ojos de los judíos, interesándose todos en la escuela. El presidente gentil fue el que logró que un asunto judío fuera considerado como un asunto de importancia a los ojos de los judíos" (214). Ni siquiera cuando el objeto de la ironía es él mismo, como en su relato del episodio, ya clásico dentro del folklore israelí, en el que el Ministro de Economía Pinjas Sapir, a fin de convencerlo de que instalara su fábrica en Kiriat Gat, inventa un pretexto para visitar esa población a las cinco de la mañana, dándole charla durante el velocísimo viaje por la ruta (vacía a esas horas) para hacerle creer que Kiriat Gat se encuentra a escasos minutos de Tel Aviv.

La filosofía de vida de Pollak se resume en el epílogo: "...me pregunto si el camino que recorrí era el indicado. No tengo una respuesta clara a esa pregunta. ¿Si pudiera comenzar de nuevo mi vida, me comportaría de manera diferente? Esta es una pregunta hipotética, debido a que no siempre depende de uno mismo la elección del camino a seguir... Si yo observo la ruta, desde la perspectiva de la tormentosa época en que viví, podría repetir lo que está escrito sobre Yaacov, que luchó contra el ángel: 'Luchaste con Dios y los hombres y contra ambos pudiste'" (342).

El texto fue originalmente escrito en idish. Ciertos nombres propios fueron aparentemente transcritos sin cotejar su ortografía correcta, como por ejemplo "Lord Israel Ziv" (en vez de **Sieff**), "Klaimes Conference" (por **Claims**), "el 'shtirmer' hitleriano" (por **Stürmer**), detalles que deberán ser corregidos en la segunda edición.

Florinda F. Goldberg

Naomi Lindstrom, *Jewish Issues in Argentine Literature: from Gerchunoff to Szichman*, University of Missouri Press, 1989.

POR primera vez se publica en inglés un estudio abarcador sobre los dilemas de los escritores judíos argentinos durante un lapso que va desde 1910 a 1986. Naomi Lindstrom había publicado algunos de los ensayos puntuales reunidos en este libro, pero que se redimensionan estructurados en un volumen que no intenta sólo la crítica literaria de novelas y poemas sino explayarse en agudas reflexiones de sus vínculos con la literatura argentina.

La extensa introducción (50 páginas sobre un total de 168 de texto analítico) se propone dar a conocer al lector norteamericano las transformaciones de la historia y la cultura argentina en cuyos

contradicciones maduraron los ocho autores estudiados en el libro.

A diferencia de otros enfoques exclusivamente filiados en la crítica textual, Lindstrom acomete la imprescindible tarea de plantear lo que llama "Jewish issues" para abordar su estudio, privilegiando dos de estos "issues": A) El potencial crítico insito en ciertos autores judeoargentinos capaz de develar el grado de tolerancia/intolerancia de la cultura mayoritaria para reconocer la diversidad, la aceptación del otro y el pluralismo. B) Pero también transita por las distintas estrategias que inhiben a algunos autores de romper el consenso de una sociedad intolerante de las minorías diferentes, reemplazando la demitificación lúcida de la historia nacional por las vacilaciones de una temerosa conformidad.

A tal fin eligió ocho escritores, tres de origen inmigratorio (Alberto Gerchunoff, César Tiempo, José Rabinovich) y cinco nativos (Bernardo Verbitsky, David Viñas, José Isaacson, Marcos Ricardo Barnatán, Mario Szichman).

Esta legítima propuesta metodológica debería haber merecido otra estructura de presentación del libro que la introducción general, donde cada uno de los ocho escritores a ser analizados remiten a una sucinta correlación con otros narradores, poetas y dramaturgos contemporáneos, sin que se terminen de elucidar los condicionantes históricos, sociales, culturales e ideológicos de la experiencia judía argentina desde 1910 y sus reiteradas mutaciones.

Un ejemplo es la evocación sólo tangencial de Jacobo Fijman, a propo de los poetas de los años 20 y 30 contemporáneos de César Tiempo (p. 19). A su vez, el epílogo, pensado para ofrecer al lector las alternativas de la literatura judía argentina entre 1976 y 1983 y el despertar del proceso democrático en el país, resulta insuficiente para mencionar las obras de tres grandes narradores, Pedro Orgambide, Humberto Costantini y Gerardo Mario Goloboff, resumidos en escasos párrafos (pp. 158-161).

Reseñas

Sin embargo, el aporte sustancial de este libro radica en el tratamiento de algunas obras analizadas. Se revelan particularmente sugerentes los estudios del poemario **Sabatión argentino** de César Tiempo ("Wordly Lyricization of the Urban Jewish Experience", pp. 61-78); la novela **Dar la Cara** de David Viñas ("The Novelistic of Cultural Contradiction", pp. 88-101) y el libro **El Laberinto de Sión**, de Marcos Ricardo Barnatán ("The New Novel as Access to Kabbalah", pp. 130-145). Lindstrom aborda la poesía de **Sabatión** para desentrañar los dilemas de la doble pertenencia judía y argentina de Tiempo, a través de una lectura atenta a las inquietudes vanguardistas modernizadoras del poeta a la par que a su realismo social urbano que alimentaron la creación de formas culturales híbridas, en cuyo espacio sin conflictos, Tiempo forja su identidad mixta. Pero habría sido interesante, además de mostrar el imaginativo maridaje vanguardista de los procedimientos con la sensibilidad popular de Tiempo, inquirir acerca del lugar que reservó al acrisolado argentinismo porteño (fue un poeta respetado por los nacionalistas) en los amplios horizontes cosmopolitistas de la modernidad y cómo ubicó en ella la amada tradición estética del judaísmo.

Las contradicciones culturales de un judío como el Bernardo Calman de **Dar de cara** son puestas de manifiesto por primera vez a través de un lúcido análisis de Lindstrom sobre la paulatina toma de conciencia de este joven estudiante que descubrió violentamente las caras ocultas de una historia social y cultural prejuiciosa y emboscada de los riesgos de la política argentina, imposibles de eludir. El desengaño del frondismo es el marco nacional que posibilita indagar, entre tantas complejidades del personaje, también los riesgos de asumir su identidad judía.

Quizás de los ocho estudios, el consagrado a la novela de Barnatán sea el que más entusiasmo deparó al trabajo crítico. Lindstrom filia el texto publicado en 1972 en los modos de

construcción de la nueva novela latinoamericana y aborda las estructuras y procedimientos cabalísticos como el modelo para armar de un lenguaje imaginario de la judeidad latinoamericana, pero libre de referentes nacionales argentinos y comunitarios que habían sido obligadas postas de llegada (o de partida) para los otros escritores analizados. La tradición sefaradí de una élite donde crecieron la Tía Luna y el Profesor Max es interpretada por Lindstrom de la mano de Harold Bloom (**Kabbalah and Criticism**, 1975) a los efectos de hacer el montaje cabalístico de los fragmentos dispersos y de intentar una lectura del texto como lenguaje cifrado; Lindstrom está menos interesada en comentar el sistema místico judío en Barnatán, que acometer el desmontaje del **Laberinto**, el cual supone un destinatario ideal: el lector moderno capaz de comprender las técnicas experimentales y de disfrutar también de los procedimientos cabalísticos como una variedad más de la pasión mística lúdica de la literatura occidental. Sin poner en duda la legitimidad de este abordaje para comprender "Jewish issues" en la literatura argentina, surge una notable ausencia en su análisis: no hay una sola referencia a la poética cabalística de otros creadores argentinos, como Mario Satz, autor de una serie narrativa: **Sol** (1975), **Luna** (1976), **Tierra** (1978), la cual no está escrita meramente en clave cósmica planetaria y solar, o con "elementos de la cosmología azteca e inca" (p. 161), sino que resulta imprescindible (y para nada permutable) la profunda tradición cabalística judía elegida por Satz para su intento de desplegar un arcoiris universal de tradiciones culturales diferentes.

El documentado libro de Lindstrom, finalmente, revela las fecundas posibilidades que deparan las obras literarias de autores judíos en América Latina para su abordaje crítico con una visión no sólo textual sino cultural más amplia.

Leonardo Senkman

