

**GERMAN ROZENMACHER:
TRADICIONES, RUPTURAS Y DESENCUENTROS**

Saúl Sosnowski

Inscribirse (sentirse inscripto) en una tradición, puede cobijar al que teme hallarse solo, al que necesita sentirse parte de una historia que se apoya en un pasado-presente continuo. Este manto envuelve y protege al que tiene fe, al que halla en ese involucrarse el constante diálogo de respuestas que se hallan en las preguntas del inacabable cuestionamiento del creyente. Proceso éste que también exige reconocer y aceptar la inevitable participación en esa historia. Y esa historia ata, aferra y somete al nuevo eslabón a miradas que no son propias ni individuales; le permite acceder a visiones filtradas por ojos que desean ver en todo acto el color de una nostalgia ida.

Aferrarse al presente, al momento anterior a su ingreso en la historia, puede llevar a cuestionar valores heredados, ritos cuyo sentido quizá se haya perdido en aldeas calcinadas, en esquinas pueblerinas y oscuros rincones con ecos talmúricos que ya no están. De todo esto quedan recuerdos, múltiples páginas rasgadas por imágenes que hablan otro idioma, que recitan una lengua extraña a lo que se discute en los cafés de barrio.

Dos mundos parecen disputarse el nuevo eslabón. Dos lenguas necesitan apropiarse de ese ser que deberá optar por un curso quizá no totalmente determinado por lejanos antepasados o flamantes contemporáneos. Pareciera que dos tiempos (si lo son), que dos tradiciones (si son inseparablemente dos), que dos momentos históricos aparentemente contradictorios exigieran una entrega total. Por un lado surge la dedicación exclusiva a la comprensión de un presente y la inevitable necesidad de alterarlo; por el otro, la exaltación de un contacto primigenio que se repite con cada entonación de fórmulas arcaicas. Es imposible una simple ruptura, el abandono total de una tradición para enraizarse con un continuo que exalta la movilidad y el desarrollo constante, con un encadenamiento históricamente precedero.

La decantación de fuerzas no es simple. No hay una dictomía claramente delineada ni opciones sin zonas grises, de posibles alternancias y vaivenes. Estas fuerzas que se disputan la posesión de un yo, los signos aparentemente antagónicos que tratan de resolverse en un nuevo signo, en una preocupación unitaria y una adecuación de lo milenario a lo actual, marcan, a mi parecer, uno de los aspectos fundamentales de

la obra de Germán Rozenmacher (Buenos Aires, 1936 — Mar del Plata, 1971)¹.

Es imposible conjeturar la trayectoria que hubiera seguido su obra y es demasiado temprano para encasillarlo en los anaqueles de una problemática historia literaria. Sin embargo, su producción justifica afirmar que constituyó uno de los aportes más significativos de las nuevas promociones argentinas².

En la *Antología consultada del cuento argentino*, Rozenmacher se presenta diciendo:

¿Qué quiere que le diga? Como diría el marqués de Brado-
mín, soy feo, judío, rante y sentimental. Nací en el hospital Ri-
vadavia —en el 36— y mi cuna, literalmente, fue un conventi-
lo, pero eso sí, en una sala grande de una casa de la calle La-
rrea. De mi padre, que canta y que alguna vez fue actor y an-
duvo en gira por las colonias de Entre Ríos, o por Santa Fe y
otras partes, me viene la vocación que pueda tener, el ser ar-
tista.

Más adelante agrega:

(...) ojalá dentro de muchos años, cuando ni usted ni yo este-
mos, alguien se acuerde de un cuento, o de alguna frase o aun-
que sea de un adjetivo de esos pocos felices que a uno le salen
a veces —muy pocos en una vida— y entonces el lector diga:
“Esto es verdad, esto está vivo todavía”. Si eso pasa, yo desde
el purgatorio, voy a guiñar este ojo miope, sincero pero des-
confiable, bastante agradecido. No creo que pase, pero por
las dudas, qué quiere que le diga, es una de las tantas menti-
ras que me ayudan a trabajar como una máquina, como un lo-
co, hasta que se me acaben las pilas. Y siempre hablando de
de lo mismo. Porque será un lugar común, pero ¿no tienen
la impresión de que los autores escribimos siempre un solo
libro a lo largo de todas nuestras páginas? Y es difícil hacer-
lo, no crea, porque el striptís al principio parece lindo, pero
después...³.

1. La obra de Rozenmacher no alcanzó a ser extensa. En 1963 publicó su primer libro de cuentos, *Cabecita negra* (Buenos Aires, Jorge Alvarez). En 1964 estrenó en el teatro IFT de Buenos Aires su obra *Requien para un viernes a la noche*, luego editada por Talía. Su segundo libro de cuentos, *Los ojos del tigre*, fue publicado en 1967 (Buenos Aires, Galerna). Sus cuentos fueron luego recogidos en *Cuentos Completos* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971). En 1970 presentó dos cuadros de la obra grupal *El avión negro*, junto a Roberto Cossa, Ricardo Talesnik y Carlos Somigliana. En la temporada de 1970 presentó una adaptación de *El lazarillo de Tormes*. Dejó inédita otra obra teatral, *El caballero de Indias*.

2. Véase su ubicación entre los nuevos narradores en “Las nuevas promociones: la narrativa y la poesía”, *Capítulo: la historia de la literatura argentina*, Nº 55, Buenos Aires, Centro Editor, pp. 1303-1312. Este fascículo estuvo a cargo de Josefina Delgado y Luis Gregorich.

3. Buenos Aires, Fabril Editora, 1971, pp. 255-256. Con el mismo rótulo, “Presentación”, este texto encabeza la edición de sus *Cuentos completos*, p. 5.

En esta selección de su "presentación por fuera", habría que subrayar varios datos que se reiteran en su obra. La primera y la última oración citada convergen hacia un auto-reconocimiento de una *persona* que se ha sacado la máscara que pudo haber utilizado; que afirma que el proceso de hacerlo, el "striptís", no es nada fácil; que antes y después de ese "striptís" seguirá siendo "feo, judío, rante y sentimental"; que sus orígenes están en un conventillo, que ha heredado de su padre la vocación de artista; que como escritor elabora constantemente en una obra única y continua las obsesiones y las preocupaciones que lo acosan.

Ser "feo", ser en la mirada generalizadora "judío", hacer "striptís"; actos que obligan a mirar, a ver, a enfrentar los ojos miopes con un mundo que no es fácil negar y menos fácil asumir. Ser "feo, judío" es aceptar que es imposible la alteración de ciertos factores a pesar del "striptís", pues éste no conduce a otras realidades sino a un ahondamiento, a una introspección que subraya los obstáculos de lo buscado. A partir del encuentro surgirán las posibles opciones: reiterar la búsqueda cada vez más a fondo, cubrir lo hallado con una mueca de "y qué le va a hacer" para seguir con otra cosa, otra que ya no importa tanto.

Rozenmacher frecuentó el cuento y el teatro: la esperanza de un enfrentamiento/encuentro privado del lector y la página borroneada; el choque inmediato en el descubrimiento público del que paga la entrada para que le echen en cara sus pecados o le ofrezcan un espejo que lleva a la sonrisa de la marmota o a la reflexión tal vez irónica o amarga del reconocimiento.

Pocos días antes de su muerte, Rozenmacher comentó sobre una posible crisis del teatro:

Por un lado creo que es necesario ser consciente de que —en cuanto al público tradicional— nos estamos dirigiendo exclusivamente a sectores burgueses. Y tratar de modificar ese público, de bajarle las últimas defensas que tiene frente a nuestro problema fundamental: el cambio, la revolución, la dependencia. Y, por otra parte, generar nuevos canales de comunicación para llegar a la gente que no va al teatro porque no puede, porque no la dejan, porque culturalmente la televisión la mutila (...). Me duele, pero comprendo que un gran sector de público prefiera no "verse": porque ir al teatro es *verse*.

Siento que desde ese punto de vista, también, el teatro es una ceremonia, porque todos juntos estamos oficiando un ritual. Ritual cuyo objetivo es descubrirnos a nosotros mismos: ése es el sentido del teatro. Pero como la "cultura", en esta sociedad, se usa para encubrirnos y no para descubrirnos, obviamente propicia los espectáculos de evasión, los que sirven para no ver lo que nos pasa, disfrazados con el rótulo de "entretenimiento"⁴.

Para Rozenmacher, estas palabras significaban el arribo a una conscientización política que había pasado por la experiencia grupal de *El avión negro*, cuyo propósito fue claramente delineado al emprender la preparación de la obra: "... arremeter contra un tabú: que el peronismo, de hecho, esté proscrito en la cultura nacional. Frente a él hay

4. Entrevista de Mauricio Herzovich, *Clarín, la revista de los jueves* (Buenos Aires), 19 de julio de 1971, p. 15.

que tomar una actitud positiva, crítica, desde adentro, por lo menos en mi caso personal”⁵.

Aunque esta experiencia lo ayudó a subrayar su participación en ese momento político⁶, también acentuó la gran divergencia con sus compañeros: “Yo no era peronista ni antiperonista: era sionista, una especie de ser lunar (no puedo decir que fuera terrible: simplemente era así), lo cual me situaba en la posición casi de un turista frente a lo que estaba pasando”⁷. Precisamente esta posición “de turista” constituye uno de los motivos centrales de su obra. No por el sionismo en sí, sino a través de la cuestión más amplia de una minoría nacional. Concretamente: la judía frente a su propia tradición y a las tensiones que genera afuera, allí donde lo interno se difumina ante problemas globales y cir-

5. “Con nuestros escritores”, entrevista en *Clarín, suplemento literario* [Buenos Aires], 18 de febrero, 1971, p. 2.

6. En su tesis doctoral sobre el peronismo en la literatura argentina (University of Illinois, Urbana, 1971), Andrés Avellaneda estudió este aspecto de su obra. Véase en especial su excelente lectura de “Cabecita negra”.

Poco antes de su muerte, Rozenmacher declaró: “Tengo la sospecha de que nuestra generación de autores y escritores se ha visto resentida y perjudicada por una mala interpretación de lo que se llama literatura comprometida”. Después de un período de literatura ‘literaria’ (la línea Borges-Cortázar) viene un reflujo, en el que de muchas maneras estamos implicados nosotros, o yo, o una parte de mí que me gusta y no me gusta. Y viene el impacto de lo que está pasando fuera de mí (y de nosotros) con toda su fuerza: el 55, el 60, el 65, de cómo el país sigue al descubierto. El advenimiento del peronismo de algún modo desnuda al país, y nuestra generación tiene el ‘privilegio’ de ver al país descuartizado, y verlo casi desde afuera, sin estar comprometida totalmente con el peronismo ni con el antiperonismo.

No me arrepiento de nada, pero retrospectivamente hay un hecho que es un canto de sirena muy grande: cuando se sume al compromiso como sustituto de la acción, ahí uno mezcla la literatura con la política y con todo, y el único perjudicado es uno, que no es un militante sino un escritor, que no es lo mismo (a lo mejor se puede ser las dos cosas por separado, a pesar de que son oficios muy absorbentes). Si la realidad se ofrece como crónica, se deja de ser un escritor para ser un periodista, y se registran los aspectos más exteriores y más acuciantes de la realidad, que en ese momento son los que sacuden. Pero eso es lo más contingente (palabra tomada con pinzas) del asunto, lo menos esencial. “Testamento de Rozenmacher”, *Primera plana* [Buenos Aires], Nº 446, 17 de agosto de 1971, p. 46.

7. *Ibid.* En *Ser judío*, una lúcida reflexión cuyos problemas y gravedad fueron acentuados por la Guerra de los Seis Días, apunta León Rozitchner: “... al señalármeme en la Argentina como judío se me despoja de este cuerpo geográfico, de esta naturaleza cultural que adquirí como propia, inocente de mí, como el aire de mis pulmones y el campo de mi cuerpo. Pasará, está pasando, pasó que se me reduce, se me achica, se me restringe a mi mera biología, a la triste geografía de mi simple cuerpo sin tierra, y que este ser mío así achicado no es sino el índice de mi negación de ser: judío, mero cuerpo sin geografía, abstracción siempre posible. Me mueven el piso, como dicen; pero más aún: me lo sacan. Ya no es más mío por la mirada del otro que me desaloja, que del suyo me arroja con la sola mención: judío. Esta negación está siempre presente para el judío como posible. Y hay que tener el coraje de aceptarla”. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1967, p. 36. Para una visión panorámica, si bien esquemática de la situación judía en la Argentina a través de selecciones antológicas, véase Juan José Sebeli, *La cuestión judía en la Argentina*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 2a ed., 1973. Véase en especial el ensayo de Sebeli, pp. 223-55.

cunstances ajenas a las delimitaciones del yo: "religión", "tradición", "familia", por un lado; la ciudad, la mayoría con otras caras, actitudes y tradiciones, por otro. Entre estas posturas/posiciones, la necesidad de encauzar un sendero propio y una conducta acorde a las decisiones tomadas al respecto.

Más que en sus otros textos se evidencia el choque de estas fuerzas en *Réquiem para un viernes a la noche*. En sus lineamientos más simples se da el esquema siguiente: la tradición familiar exige que David Abramson se sume a la larga cadena de cantores litúrgicos; el mundo fuera de la casa lo atrae a otras actitudes, a otra gente, a María.

En un comentario sobre la obra L. (elia) V. (arsi) indica: "En esta pieza coexisten dos temas. El particular —el enfrentamiento de un padre y un hijo—, y el universal —el enfrentamiento de dos generaciones"⁸. Es imprescindible señalar desde el comienzo lo que Varsi señala luego: estos conflictos están exacerbados al someterlos a una óptica judía. Además del conflicto generacional se da un conflicto cultural que agudiza las distancias entre el padre y el hijo. Más aún, y prescindiendo ya de las obvias referencias autobiográficas⁹, se enfrentan dos visiones de la realidad. La del padre, Sholem Abramson, sobre quien pesa el nombre de sus antepasados —su apellido significa, además, "hijo de Abraham!"— y la necesidad de que no se acabe el continuo cantor Abramson de Capule. No se trata sólo de optar por un oficio; para él es acatar la ley de la tradición, hacer profesión de fe, aceptar la orden de generaciones que exigen el cumplimiento de este rito. Cantar no es sólo un arte, es ser cantor litúrgico, officiar ritos que re-crean actos primigenios. Max, el hermano de Sholem, también es artista pero su voz refleja a un artista profano que ya no sigue la ley. David, que se considera escritor, hubiera podido ser artista, pero su "arte" no conjuga el Verbo que se entona frente al Arca. Se enfrentan dos voluntades en torno al deseo, a la necesidad, de prolongar la tradición o de interrumpirla en un mundo que Sholem sabe que no les pertenece.

En una nota recordatoria que intenta valorizar la obra de Rozenmacher, su amigo Ricardo Halac apunta que al padre "lo sostienen la fe, la dignidad, la firma convicción de pertenecer a un pueblo con destino. Y destino, ya sabemos, es futuro. Y el futuro, aunque pueda tocarlo con sus manos, está cerca". El hijo, "aplastado por el peso de su padre, por la ansiedad que éste descarga en él, por su voluntad de que realice lo que él no ha podido hacer en la vida, trata de armar desesperadamente su fragmentaria realidad"¹⁰. Cabría examinar en qué consiste esa "frag-

8. "Teatro", *El escarabajo de oro* [Buenos Aires] V, Nos. 23-24, setiembre 1964, p. 11.

9. Ante la insistencia de Rodolfo Walsh sobre lo autobiográfico en *Réquiem*, responde Rozenmacher: "... lo es en la medida en que todas las buenas obras que hacemos son autobiográficas... Es la única seguridad que tenemos del mundo que nos rodea, es el testimonio de lo verificable, cuando no queremos macanear, hacer 'literatura'. Se impone como método de trabajo, como forma de ir hacia la realidad, sin influencias que es lo más tramposo. La autobiografía es la única manera de comenzar a abrir nuestra realidad, de ir probando hasta ver adónde se llega". Reportaje de Piri Lugones a Cossa, Rozenmacher y Walsh, "Hablaron de teatro", *Tiempos modernos* [Buenos Aires] N° 3, 1965, p. 21.

10. "El teatro de Germán Rozenmacher y la tensión entre el judaísmo y la revolución", *Los libros* [Buenos Aires], N° 23, 1971, p. 25.

mentaria realidad", si es que de hecho estaba "fragmentada" y no compuesta por una serie de planos superpuestos que el propio David fragmentó con su incapacidad de elaborar su dilema.

Max, Sholem, David: tres variantes de un mundo que ya no se encuentra a sí mismo, que vive del recuerdo, que se aferra a lo que ya no será, que es incapaz de mirarse y actuar según las fuerzas que quizás irremediablemente lo controlan.

La figura de Max —"todo en él es un esfuerzo sobrehumano de no envejecer, de no quedarse solo" (p. 5)—, su sonrisa dirigida a públicos que murieron llevándose consigo sus aplausos, su reiterado uso del tiempo pasado¹¹, su necesidad de vivir de la imitación del aparente imitador Al Jolson, el agrisado sonido de "a idishe mame" en los casamientos... —todo conforma un fantasma, una máscara de la máscara del actor, un ocultamiento de la cara desmaquillada. Su función es la de oficiar un rito fúnebre: decir *Kadish*, la oración para los difuntos: "Un kadish por los Abramson. Por mi familia. Es lo único que me queda y yo los quiero mucho y no puedo hacer nada por ellos" (p. 7). Pero aún en esa solemnidad tratar de recobrar ecos de bambalinas inexistentes; trata de congraciarse con un público, llevarlos a su intimidad contándoles: "Esta es una historia que trata de artistas, de todos nosotros. Porque todos los Abramson somos artistas, y de raza. Y es también la historia de un padre y un hijo" (p. 7): nuevamente el maquillaje, el escamoteo al verdadero choque y a la raíz del conflicto: engaño (¿temperamental?) que se develará en los sucesivos cuadros.

Entrar al íntimo marco de los Abramson es circunscribirse a un espacio deprimente¹². La descripción del decorado (la carta marcada) muestra ya la visión que el dramaturgo tiene de lo heredado: "El clima de todo es abrumador, sofocante, hermético, infinitamente triste y pobre" (p. 9). El ambiente subraya su manera de ser y obliga a los hermanos Abramson y a Leie, la mujer de Sholem, a refugiarse en un pasado europeo lejano, mitificado, endulzado por la carencia de esos momentos, por la vejez, por el reconocimiento de que todo está muerto y que ellos pronto lo estarán.

Y a pesar de eso, y frente a ese escenario, surge la imponente figura de Sholem¹³ que aún en un mundo de "goim" se aferra a su historia, a su nombre, al hecho de ser el cantor Abramson, hijo y nieto de los can-

11. "Yo era famoso. (...) ¡Uy, cómo me seguían! Me quería mucho el público, ¿saben? (Sueña) Tengo un público enorme que todas las noches me llena la sala y me aplaude y ríe y llora y me lleva en andas. (...) Pero a mí me adora. (De repente se quiebra el sueño, y con un quejido se sienta cansadamente al borde del escenario). Me adoraba". Esta y las citas subsiguientes de *Réquiem*, siguen la segunda edición, 1971. El subrayado es mío.

12. La descripción del decorado incluye los siguientes datos: "La pieza tiene un aire peculiar, como si fuera una vieja casa europea de preguerra o como si estuviera llena de muebles recogidos y amontonados por gringos recién salidos del hotel de inmigrantes". "Sobre la pared hay una alcancía del KKL, Fondo Nacional Judío, que es una de las tantas cosas por las cuales esa familia afirma su pertenencia a la colectividad", (p. 8). "El clima de todo es abrumador, sofocante, hermético, infinitamente triste y pobre" (p. 9).

13. Sholem "es alto, imponente, sombrío, tiene ya su edad pero se mantiene erguido, con su aire de señor" (...) "Tiene un sofocado amor, una ternura que apenas puede manifestarse", (p. 16).

tores Abramson de Capule. Se aferra porque sabe que está cada vez más solo y que "ha fracasado". En un mundo en que sus conocidos se imponen por la riqueza o por sus títulos, él sabe darse su lugar y crearse un respeto que no todos le otorgan. Ese es su último refugio: su sinagoga, su puesto de cantor litúrgico, su nombre. Todo lo suyo acaba en él, quizá acabará con él. Su hermano Max, aporteñado, menos mujeriego de lo que Leie supone y de lo que él quisiera, frecuenta cafés, fuma los sábados: ya no es un "buen judío". Su hijo David no sigue los pasos que él había trazado: no tiene título ni cursa carrera alguna, se aleja de las leyes ancestrales, no quiere seguir la profesión ni la tradición de los Abramson, es apenas un empleadillo, sale con una chica cristiana. Este es el motivo que desencadenará la desintegración de la familia. Con su ausencia física del escenario, María marca el próximo desplazamiento de David hacia una esfera que Sholem no puede controlar.

Sholem y Leie proyectan sus deseos sobre la vida de su hijo: el será cantor, será el orgullo de sus padres. Es su único hijo y esto restringe todo derecho a optar por otro curso. No cumplir con ese deseo es para ellos convertirse en renegado, en traidor, en una cosa, en un cuerpo muerto que debe ser alejado de la casa. Para Sholem, su hijo es un rebelde, se ha unido a "los otros". Dice Sholem:

Yo sé que hay cosas que no pueden ser. ¡Uno puede ser amigo de ello! ¡Pero casarse no! Después vienen los insultos y las ofensas, los hijos y los problemas. ¡Casarse no! ¿Y sabés qué me dijo? ¡Que se iba a casar lo mismo! ¿Y sabés qué más? ¡Que se iban a casar lo mismo! ¿Te imaginás la parentela que me quiere traer a casa? Para que se rían de mí. ¡Es un antisemita! es más que eso. Para mí es un traidor. Es un hijo que traicionó a su padre.

... Es una piedra ese. Tenemos un goy. ¡Peor que un goy! ¡Un enemigo en la casa! Y cuando lo miro veo que nos odia, que es como si mostrara los dientes, que si pudiera nos comería a todos (p. 24).

En estos parlamentos aparentemente se desdobra la acusación. David no solo comete un crimen al abandonar su judaísmo, sino que agrede al padre al arrojarle a la cara la vergüenza del hijo. David traiciona la memoria de aquellos que no pudieron optar, que multiplicaron sus nadas en innumerables Capules. David, después de todo, no tiene derecho a olvidar siglos de Abramson, a aceptar el capricho que le propone "Amérike". Aunque nació allí y la Argentina es su país, lo es por accidente. Así opina Sholem mientras repite constantemente su incompreensión frente al egoísmo de su hijo. David no tiene derecho a humillarlo, a echarle en cara que sus 62 años, su casa y el último vestigio del pasado sean arrasados como si nunca hubieran tenido raíces.

Frente a Sholem, el problema del hijo parece aplanado. Concretamente: David quiere casarse con una cristiana. Así se sellaría irremediamente el abandono de lo que su padre deseaba. Pero más aún, y en esto estriba el conflicto en David, quiere ser aceptado por su padre, quiere que el cantor acepte a su futura nuera como un "ser humano", que no la rechace por no ser de su grupo. Frente a la ira del padre, David no logra coordinar argumento alguno. Simplemente piensa irse de su casa y casarse con María, quizá lograr algo con las 1.000 páginas escri-

tas de alguna futura novela¹⁴. Lo que hubiera podido ser un examen profundo de una rebelión en contra de leyes preconcebidas que exigen una obediencia ciega, se transforma en una búsqueda tímida para acomodar los deseos de una nueva situación al amor de su padre. A los 26 años, David vive con sus padres y espera el rompimiento total para salir. Cabe preguntar qué antagonismo *de principios* puede plantear este personaje cuyo mayor anhelo es lograr esa unión sin quebrar el contacto (¿umbilical?) con los padres. Todo su plan es endeble y sus argumentos lo son aún más. David alega asfixiarse en ese espacio:

Entro aquí y me siento a mitad de camino de todo, no soy nada, no soy nadie. ¡Estoy cansado de hablar mitad en idish y mitad en castellano! ¡Estoy cansado de hablar todo el día de cosas que ya no me interesan, estoy cansado de vivir en el pasado, estoy cansado de ser un extranjero! (pp. 44-45)¹⁵.

Esta es su respuesta frente al último intento de Sholem de investirlo, literalmente, con la imagen del cantor que le hubiera correspondido según el dictamen de su historia:

14. Es acertada en este aspecto la crítica de Lelia Varsi al desnudar las no tan escondidas ni bien disfrazadas motivaciones de David: “David abandona su casa porque se quiere casar con una muchacha que a su padre no le gusta, nada más. ¿La prueba? Cuando Sholem parece transigir David se retracta, rápidamente elige quedarse, traerla y que todo siga igual. Para ellos no necesitaba Rozenmacher situar el drama en el centro de la problemática judía. David, y por consiguiente Rozenmacher, eluden la cuestión. Lo grave, naturalmente, es que la eluden en un drama destinado, de hecho, a tratarla”. “¿Qué escritor es éste a quien, el único modo de obligarlo a huir es no dejándolo casarse?”

Cuando David intenta lograr la simpatía del público obviando el aspecto material de su futuro casamiento, denigrando —crea él— a su padre, logra aumentar la simpatía hacia la sensatez de Sholem. Es natural que Sholem hable de dinero. Agrega L. Varsi: “Lo que en cambio no es natural, lo que acaso resulta inexplicable, si no peligroso y autodestructivo, en autor de origen judío, es confundir ‘necesidad de’ con ‘amor por’, de tal modo que las menciones al dinero acaban, todas, por ser peyorativas, tipificadoras de esa maltrecha caricatura que en la vasta galería del ‘judío esquemático’, nos muestra a través del tiempo su ganchudo perfil hitita y es avaricioso por definición. Si la pieza fuera razonable, la necesidad de dinero, en esa familia, debería ser un alegato (social, sí), un nuevo elemento dramático obstaculizando, por su vigencia humana, la opción final de David”. *El escarabajo de oro*, p. 11.

15. Albert Memmi habla de este elemento como uno de los signos de la opresión del judío. Véase *La liberación del judío*, trad. del francés, *La libération du Juif*, por Leonor E. de Lieban, Buenos Aires, Ediciones OSA-Diálogo, 1973, p. 169 y sigs. La primera edición francesa fue publicada por Gallimard en 1966. Sobre “Los valores-refugio” del judío, véanse sus pp. 125-26, 137.

Frente a la noción de “tierra propia”, elabora Rozitchner: “por una parte pertenecíamos a un *campo real*, aquél donde se vivía la materialidad de nuestro proceso humano, y por la otra a un *campo imaginario* que la religión sostenía y en el que los judíos proyectaban la idealidad de un retorno postergado y sin enlace efectivo con esa realidad primera”. *Ser judío*, p. 72. Más adelante (p. 79), agrega: “No hay como antes, en la diáspora sin retorno, tierra sin calor, tierra sin humanidad, tierra sin amor; tierra sin más. *Toda tierra es originaria*, toda tierra es realidad. Toda tierra prolonga la imaginación y la transforma en campo común de humanidad”.

Si sos mi único hijo. ¡El único David! ¿Te das cuenta de eso? ¡No hay más Abramson de Capule, se terminó, no hay más! Después de vos no hay más. Yo te cuidé y te crié y te quise. ¿Y cómo vas a hacerme esto? ¿Y por qué? No sé si esa chica es buena o mala, David. No me importa. ¡Pero hay cosas que no se deben hacer, David! ¡No se pueden hacer, yo nunca las hice yo nunca escuché que las hicieran! Nos persiguen, así es, siempre fue así. ¿Y qué otro orgullo nos queda que seguir siendo lo que somos? (p. 44).

¿Y el estar cansado de ser “extranjero” rebata este alegato? Dejando de lado la posibilidad que otros no quieran dejar de verlo como extranjero y como otro turista por las calles de la ciudad, si David quiso acceder a su padre (y al público) mediante un alegato sobre el sentido comunitario que podría curar su angustia pseudo-existencial, siento que ha fracasado. Aceptemos que María lo quiere, que él es “de acá”, que su futuro no es (¡no puede ser!) Capule, ¿niega eso el “argumento” del padre? ¿Es su escritura —1.000 páginas cuyo contenido desconocemos y que jamás se atrevió a mostrar— el “arte” equivalente al cantar litúrgico? ¿Es su declaración de amor al padre un argumento contra el deber histórico que éste le propone? David sí tiene derecho —como él reiteradamente lo pide— a vivir su vida. Desde su óptica, el padre también tiene derecho a exigirle el cumplimiento de un rito. Chocan aquí deseos y proyecciones, ambivalencias y anhelos de certidumbres frente a los que no hay una respuesta unívoca. David aparece como un personaje endeble, débil, flojo, que no logra romper el cordón umbilical. Si aparece con pretensiones de intelectual, su escasa dimensión se difumina frente al padre y a la dimensión trágica que aporta en la separación. Dice Sholem:

Los que son como vos siempre vuelven. Porque descubren que se quedaron solos. Y un día vas a volver, acordate bien, y vas a encontrar que viven extraños en esta casa. Y me vas a ver siempre así, dentro tuyo, en tu conciencia, machacándote, acusándote (p. 48).

Frente a la aparentemente justificada acusación de intolerancia, Sholem se yergue como la conciencia histórica que aboga contra un fin que sabe cierto, como un último obstáculo a la entrada de los extraños a ese lejano reducto de la tradición. Su estatura crece aún más al recordarle piadosamente al hijo que ha declarado muerto: “Llévate la bufanda” (p. 49)”. David sale en silencio. Sholem se ha quedado sin hijo y sin la mujer que lo acusará de no haber pensado en ella al alejarlo de la casa. Sólo le quedan los ritos: es viernes a la noche, es hora de bendecir el vino.

Réquiem fue dedicada por Rozenmacher a Chana (María) y “A mis padres, sin cuyo amor esta historia no hubiera sido escrita”. Me permito volver al dato biográfico para preguntar si en la exaltación de Sholem

16. Memmi, p. 152: “Un escritor judío afianzado que hubiese decidido revelarse como tal no hubiera podido evitar relatar su condición de tal, es decir, su opresión”. Subrayado del autor. El hecho que David piense dedicar sus páginas al padre (p. 47) no nos acerca a conjeturar su posible contenido.

17. Sobre esta escena dice Halac: “Sholem Abramson no puede conservar la lucidez en un mundo que la ha perdido. Y su último acto, contradictorio lo pinta por entero”. (p. 25).

y el aplanamiento de David no estará el intento final de pedir perdón, de decirle a Sholem que quizá él tenía razón, que esa bufanda no alcanzó a protegerlo en el mundo de afuera pero que tampoco pudo optar por la cadena tradicional que le ofrecía la historia de los Abramson; que el amor y el reencuentro que buscaba volvían a ser escenificados en cada uno de sus réquiem, en el rito solemne de cada viernes en la noche. David no pudo aceptar —quizá no logró comprender— que su padre no le ofrecía cadenas que le impidieran respirar sino un modo de vida acorde a la condición en que había nacido: David es judío y su propia falta de memoria no hallará un eco correspondiente en el olvido de los de afuera¹⁸. Ser un nuevo eslabón, según Sholem, es reafirmar la persistencia, la tenacidad de ser así a pesar de los deseos y las amenazas de un mundo que no quiere aceptarlo. Lo que David no alcanzó a comprender es que esto no excluía su ser “de acá”, que ser argentino, que ser escritor, no exigía el abandono de la tradición, que María podría ser un valor legítimo por su amor pero nunca por su calidad de pasaporte —por lo demás inexistente— a la aceptación de esa mayoría que él tanto buscaba.

Argentino-judío; nativo-extranjero son términos de una falsa homología sobre la que se basa David. Si bien en algunas declaraciones ya citadas, Rozenmacher habló de “sionista”, lo que ciertamente hubiera sido compatible con una elaboración de intereses nacionales, su personaje no aborda este aspecto sino el puramente religioso, tradicional. Lo que David afirma inequívocamente es que pertenecer a una minoría religiosa cuyo centro no depende *para él* de su lugar geográfico, imposibilita su ingreso a la mayoría y así a la “argentinidad”. Ser judío es ser no-argentino. Esta es la conclusión final a la que llegaría David por medio de sus escamoteos al conflicto primordial que lo separa de su padre y de lo que éste representa. Ingenuamente cree que la solución a su opresión interna —resultado en gran medida de la otra cadena, la de los progromas y las persecuciones incesantes— estará resuelta al negar su futura participación en los ritos de su pueblo. Pero en vez de resolver la opresión, el alejamiento del judaísmo sólo subraya la incapacidad de David de enfrentarse al problema central y el acierto de su padre al decirle que volverá y que su casa estará poblada por extraños. Reacemos en la superficialidad de alguien que pretende presentarse como escritor y reacemos en la pregunta: ¿es que David apuesta a una relación con los judíos y el judaísmo o simplemente ve el conflicto como un modo de retener simultáneamente el amor de María y de sus padres? ¿Y el matrimonio mixto será su pasaporte a la liberación o dependerá —como cree Memmi—¹⁹ “de la dosis de desarraigo que cada uno puede soportar?” ¿No sería ésta en última instancia, una manera de consumir al opresor, transformado en signo del amor, a través de su posesión y de la transferencia del estigma de la “mixtura”, o cuanto menos su participación en la marca de la minoría?²⁰

* * *

En el estudio ya citado, Andrés Avellaneda indica:

La mayor parte de sus cuentos tiene como tema fundamental el del desamparo y la miseria, las situaciones límites a que el

18. Véase Memmi, p. 142 y sigs.

19. *Ibid.*, p. 83.

20. Sobre otra postura posible, véase *ibid.*, pp. 199-200.

ser humano es llevado por las injusticias sociales y económicas. Así, todos ellos están de una manera u otra conectados entre sí, formando una suerte de *texto* general al cual, naturalmente, también pertenecen los cuentos referidos al peronismo. Situaciones existenciales de soledad y desamparo que se quiebran por un momento al irrumpir la ternura y la comprensión, narran “Tristezas de la pieza de hotel” y “En la playa”. Miserias y desamparos de la vejez, hay en “El gato dorado” y “Blues en la noche”. Pauperismo desesperado, en “Ataúd” y “Los pájaros salvajes”²¹.

De este “texto general” ha recortado tres cuentos que continúan las proyecciones anotadas en *Réquiem*. Artistas los Abramson; artistas de nombre/deseo/recuerdo los protagonistas de “Tristezas de la pieza de hotel”, “El gato dorado” y “Blues en la noche”²².

“Gran Félix” es el apodo (eco) de mago que encubre a un solterón de 53 años que trata de sobrellevar su orfandad de 7 días en “Tristezas de la pieza de hotel”. Abrumado por la soledad que en una primera página ambigua impide saber si ha quedado viudo o huérfano, Félix trata de acomodarse a un silencio del que estará ausente la costumbre del recibimiento materno al cabo de innumerables días fracasados, de “infinitas humillaciones soportadas” (p. 9)²³.

Al igual que en *Réquiem*, el espacio cerrado ahoga, pero aquí también cobija, encuadra en los objetos ajados y vetustos la presencia de años idos y la certidumbre de que ya ni conviene el cambio. Sin embargo, una carta entregada por la mucama del hotel renueva dos posibilidades: el gran negocio; el puente humano. El y su madre habían sido “apenas dos judíos solos en la ciudad nueva y extraña” (p. 10), inmigrantes de un pueblo que quizá ya no existía, los parientes pobres de un núcleo que trataba de eliminar los rastros del gusto rancio de la pobreza inmersos como estaban en el juego de máscaras que sonreían la opulencia. Félix “era el solterón, el pariente pobre, el ‘kuéntenik’ que vagabundea por los boliches y los cafés vendiendo baratijas, con los puños de la camisa raídos y la tela de las asentaderas demasiado lustrosa” (p. 12). Lo peor, sin embargo, era su “asombrosa habilidad para decir las cosas más lamentables en el momento menos adecuado. Tenía una especie de sentido de la oportunidad al revés (...). A pesar suyo, se había convertido en una especie de juez grotesco de las casas lujosas que tan trabajosamente habían construido sus parientes; así hablando de lo que no debía” (p. 12). Era la etapa final que lo había circunscripto a una soledad total cuando ya era tarde para las agencias matrimoniales y para cualquier espacio fuera de esa pieza.

Ante la inevitable aceptación de que sólo le quedaría la mecedora que acompañaría la espera de la muerte, la mucama deja de ser tan cuadrada y hombruna. El Gran Félix se atreve a invitarla. Ella —“sin polvo ni rouge porque no se hacía demasiadas ilusiones, sólo una mujer gas-

21. Página 8 del capítulo titulado “Narrativa e ideología: Lectura de ‘Cabe-cita negra’, de Germán Rozenmacher”. Inédito.

22. Todas las citas corresponden a la edición de *Cuentos completos*: “Tristezas de la pieza de hotel” (pp. 9-18) y “El gato dorado” (pp. 18-28) son de *Cabe-cita negra*; “Blues en la noche” (pp. 75-90) es de *Los ojos del tigre*.

23. Véase su relación de “reina madre” con “el príncipe delfín”, en pp. 10-11.

tada por los trabajos y los días, aunque era joven” (p. 14)— aunque arisca frente al solterón, responde. Reconoce así su propia soledad y cadena de fracasos. Juntos están bien. Ella lo ve: “Estoy bien. Con un galán scrachato, pero no importa. Estoy bien” (p. 15). Él necesita imaginar otras edades para recaer inevitablemente en la certidumbre de que estaba solo pero ya no tanto; de que esa mucama tendría que ver con él pero que ya tenía a quién oír, a quién hablarle sobre sus grandes planes, aún de quién adoptar ciertos gestos. Y en medio de ese “desamor” en que están sumidos surgen en el Gran Félix momentos de excitados proyectos que anula antes de mencionarlos y de entrar y salir del hotel. 53 años solitarios y una mucama que escucha la radionovela y tiene los pies en la tierra, que se niega “a hablar” porque no hay finales felices como en la radio; que sabe que no hay que hablar y que basta que esa noche estén juntos y no tengan que estar solos en butacas que los aislarán aún más en una oscura sala de cine.

En este cuento puede parecer incidental y aún superfluo el motivo “judío”, ya que el énfasis ha sido dado a la soledad del Gran Félix (y luego de la mucama), a la torpeza que viola las menudencias de la etiqueta social y que subrayó el distanciamiento de su familia. Considero, sin embargo, que la introducción del motivo judío es sintomática de la visión que Rozenmacher tiene de este personaje y del judaísmo, que inevitablemente asocia con la soledad y con la incapacidad de enfrentarse a la realidad inmediata que opone la ciudad.

El Gran Félix es el hombre que vive encerrado en un espacio crujiante y que se niega a abandonar sus sueños y su apodo. Su inexistente período de grandeza pertenece a épocas remotas, a sueños de otros. Es el judío fragmentado, el pobre que ha sido extranjerizado por la familia que prefiere no recordar los días en que eran “muertos de hambre”, que no comprende lo que le sucede, que se niega a aceptar que no es el “Gran” y que su irónico “Félix” debe aceptar el momento que le ha sido dado; que es la innominada mucama la que está mejor capacitada para vivir en la ciudad, para aceptar que no logrará lo que ansiaba y que un café, cine, y alguien frente a la mesa, no están del todo mal. Félix necesitaba “hablar”, volcar palabras inútiles sobre actos aparentemente gratuitos, encubrir con frases gastadas futuros que no se darían, impulsos momentáneos en sábanas ajenas.

Con el “maestro” de “El gato dorado” nuevamente nos encontramos frente a un artista venido a menos: un refugiado del pogrom supremo que se quedó sin pueblitos que alegrar con su música y que acabó tecleando un piano amarillento para que otros grabaran discos inútiles para sus propios oídos. La huida de Europa, sin embargo, no había liquidado la ilusión. Allí había tocado con dos camaradas; eran tres *nlemzer* (músicos) ambulantes que creaban “mundos efímeros e inapresables” (p. 22). Ellos eran la alegría entre pogroms, eran seres amados y temidos “porque ellos le daban nombre a todas las cosas y decían la verdad y esperaban, por todos, la edad dorada que terminaría con la opresión y la tristeza” (p. 22). Porque en esos momentos la alegría los unía y entonces los necesitaban pues el maestro “era la voz de todos; él que era apenas un artista niño, un rey harapiento; él que era el corazón del mundo” (p. 22).

Buenos Aires fue el cambio del acordeón por el pesado piano, la inmovilidad del sótano que anuló las largas caminatas que lo acercaban a

los pueblitos de la ilusión, el abandono de la magia por las vanas repeticiones de canciones prostituidas, vacías, inútiles. Y sin embargo, no había desaparecido el puente de las buenas nuevas.

Llevaba ya 38 años en una pieza de hotel con su mujer²⁴. Su vecino, el sastre —el tercer judío del hotel— le había regalado un gato dorado que para él era la posibilidad del signo, la apertura a otro mundo, “un ser mágico y leve que poseía lo maravilloso” (p. 23). Tocaba y rehacía viejas canciones judías mientras esperaba “el gran día”, el día en que el gato daría su maullido de apertura a otro mundo que no fuese el del decreciente número de paisanos que hablan idish, el reiterado té con limón sobre la mesa del sastre, el fin de esos ritos de vana lectura para saber qué pasaba en Jerusalén e ignorar qué pasaba en la ciudad que habitaban.

Era viernes, víspera del arribo de la reina del Sábado. Era un día frío, de hábitos cotidianos, cuando el “miau” le anuncia “vamos a irnos lejos, muy lejos, hacia un lugar profundo, profundo y sin fin” (p. 26). Sólo él conocía el milagro de los gatos que volaban sobre la ciudad y que

le recordaban vagamente una canción muy lenta, simple y honda, que nunca había conocido, que era la que él había querido tocar desde que había nacido. Y supo que había descubierto la música que había estado buscando toda su vida y que sólo quería hacerla suya, hacerse ella y conocerla, y después cerrar para siempre su piano amarillento y no tocar sus teclas nunca más (p. 26).

Sólo necesitaba que el gato cumpliera la promesa de enseñarle a volar como ellos para conocer toda la música:

Y la canción sonaba a réquiem, quizá, no lo sabía; o a pequeña alegría, pero no podía saberlo; o quizá sonora a simple alegría de músico ambulante, o quizá hablara de su inexorable condena de crear, no sabía, no lo sabía (p. 27).

Pero mientras volaba, se sentía volar, oyó el último maullido del gato aplastado por el tranvía. “Almita —susurró el viejo como oración fúnebre—. Nunca supe quién eras —y dejó el cuerpecito frío—” (p. 27).

El maestro se encerró en su abrigo y salió con las partituras musitando en idish algo que nadie entendía, algo sobre el “alma tan callada” de su gato mientras su mujer aullaba insultos incapaz de entender “su estrafalaria explicación” (p. 28).

El maestro había recobrado en una imagen que forjó del gato la incapacidad de sobrellevar décadas de aislamiento frente a lo que debía soportar a diario. El regalo del sastre no era un mero gato. Al morir, dice el sastre: “Bueno (...), hermanitos, después de todo era un simple gato negro. Un vulgar y flaco gatito negro. Les traeré otro, les traeré otro” (p. 28). Pero el maestro ya se preparaba para salir hacia el sótano. El fin del gato lo devuelve a la cotidianidad, al extrañamiento, a seguir en un mundo que no comprende y que no quiere asimilar. A él, a su mujer, al sastre, les importa el recuerdo del viejo hogar que ya no

24. Al igual que en el cuento anterior, es el “desamor” lo que en parte promueve el distanciamiento de la pareja, la búsqueda de otros puentes que aminoren la soledad. Véanse en especial, pp. 21-22.

existe, las noticias de un lejano país que no conocerán. Son pasajeros en tránsito, exilados durante décadas en un espacio que cobijan con suspiros, hábitos y verbos que fenecen. ¿Retorno brusco a lo inmediato? ¿Renovación, reiteración, de la búsqueda? El acto del maestro es ambiguo: las partituras pueden significar la continuación de su propia búsqueda de esa música que acallara las otras voces que lo apabullaban; también puede ser la marca de un fracaso reiterado y el retorno al sótano para acompañar a futuros fracasados.

También el profesor Vassily Goloboff ("Blues en la noche") vive de recuerdos mientras acaba sus días en un mísero conventillo. También él es incapaz de relacionarse con los que lo rodean. El es de otro mundo: había cantado en la ópera de Moscú, había enseñado, o pretendido enseñar, música a figuras populares.

En Rusia había abandonado el apellido judío para acceder a ese mundo imperial, para luego participar en el Proletcult del que huiría para acabar haciendo giras en segunda y cantar durante las fiestas en alguna colonia judía de las provincias. Aún sin renunciar a su nuevo apellido.

había vuelto a reconocer que era judío, quizás porque necesitaba ganarse la vida o porque se dió cuenta que era inútil fingirse distinto, o porque se sentía terriblemente sólo... , sobre todo desde que murió su mujer... Goloboff se había hecho cada vez más religioso y se había ido cerrando obstinadamente sobre sí mismo, con una sombría terquedad frágil pero intransigente (p. 86).

Nuevamente nos hallamos frente a una vida opacada, gris, que busca entre resquicios deprimentes un eco de grandezas idas. Más que ningún otro de los personajes ya indicados, resalta en este artista el motivo de la soledad y el ansia desesperada de asirse a la posibilidad, al remoto sueño de que no acabará todo así, de que aún es posible rescatar lo perdido.

Frente al artista, funciona de contrapunto Bernardo:

tan flaco y largirucho, con esos ojos ardientes y tan tímidos y la barba demasiado crecida para sus diez y siete años, y su nariz más que larga rotunda y ese encorvarse casi rabinico y esa forma de mecerse que tenía, cuando estudiaba, como si fuera un péndulo pero clavado en la tierra (pp. 75-76).

Siempre sometido a rezongos maternos, era hijo de un comerciante de baratijas que respetaba lo que Goloboff había sido, que sentía compasión por él, que bajo el edredón escuchaba por radio las óperas transmitidas desde el Teatro Colón. Su padre participaba de los anhelos de Sholem Abramson frente a un hijo que anticipaba los rasgos de David:

Quería que Bernardo fuera lo que nunca sería: un gran dirigente sionista de la colectividad para que todos admiraran a la familia, el diario israelita le sacara fotos y viajara en avión a Norteamérica y hasta consiguiera casarse con el hijas de algún gran industrial (p. 80).

A los 17 años estaba solo, esperaba angustiado esa noche de sábado que se aproximaba como tantos otros solitarios sábados, cuando Goloboff le ofrece una posible salida. Motivado por la lástima que le inspira

ese viejo a quien su madre considera una peste, Bernardo decide acompañarlo. Ante el ruido de aquellos embarcados hacia el centro en su bullicio, él viaja con el viejo para huir siquiera esta vez de otro sábado solo. Era una pequeña huida como la del circo a los 11 años que se transformó con los años en su mayor aventura y su mayor logro: había aprendido a imitar instrumentos. Y esto constituyó el puente, la excusa, para aproximarse a la nostalgia del viejo.

Tanto Bernardo como Goloboff están descolocados. En el conventillo, Goloboff dice: "No hay con quién hablar acá". "Yo no saludo más. ¿Para qué? ¿a quién? ¿Acaso ellos saben con quién están hablando?" "Con estos goim mejor no tener tratos... Hay que irse a Israel... Un día de estos me voy a ir" (p. 83). Y Bernardo comprende que no vale la pena discutir pero igual dice que no le interesa ir a Israel. Sabe que él y el viejo están perplejos, que él

no era un judío como quería papá y que tampoco había jugado nunca a la pelota con los chicos en la calle, porque no lo dejaba mamá, era como una hoja al viento y no tenía raíces y no estaba ni acá ni allá y la oscura y nunca pronunciada maldición de papá lo perseguía con un enconado silencio. Y él buscaba, desgarrado, en la noche (p. 84).

Bernardo, al igual que luego David en *Réquiem*, oscila entre niño y adulto, entre judío y "como todos los demás", tira hacia todas partes y sabe que no puede controlar su ser dominado por los rezongos y quejas de sus padres. Sabe asimismo, que no puede controlar sus actos y la entrada a una tragicomedia²⁵.

Un adolescente sin firmeza sirve de apoyatura para que esa noche el viejo cantor, "amigo de Chaliapín", pueda revivir su gloria, ponerse la máscara que salía de esos polvos y lápices de maquillaje, para que surja una felicidad repentina en el repertorio semi-olvidado al estilo Aarón Lebedeff; para que ambos actúen a dúo en una escena que temen y que precipitan. Bernardo, incrédulo, lo oye narrar su encuentro con Chaliapín —"aunque no me pasara ninguna otra cosa eso era suficiente para llenar de felicidad el destino de un hombre" (p. 89)— la re-creación de su momento sublime; "I pagliaci, la muerte del payaso"; "Aria y bravura" que llevan al llanto, a la voz que no suige, al "¡Yo soy muerto", a los desesperados aplausos de Bernardo. "Hoy pagan los actores" (p. 90), dijo el viejo, al ofrecerle a Bernardo el último rublo que tenía, mientras lloraba y decía: "Podríamos hacer una gira juntos... Podríamos recorrer el país... Podríamos hacer muchas cosas juntos... Hagamos proyectos. Tenemos la noche por delante..." (p. 90). Se le abrazó rogándole: "¡Hot rajmones! Tenga piedad de mí!" (p. 90) cuando Bernardo, temblando de miedo, huyó hacia "la ciudad salvaje".

Bernardo abandonó su compañía temeroso de la "locura", incapaz de comprender en su propia soledad la absoluta soledad del viejo, de reconocer en su ruego la necesidad de planear, de proyectar algún futuro que lo rescatara de ese espacio al que no pertenecía; más que nada

25. Es inevitable el recuerdo del concierto de Berthe Trépat y el paso de Oliveira con la concertista. Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963, pp. 122-50. Entre los contemporáneos de Rozenmacher, podría mencionarse el episodio de Robbie y Doña Amparito en *Para comerte mejor*, de Eduardo Gudiño Kieffer, Buenos Aires, Losada. 1968, pp. 58-67.

de *hablar* de esos proyectos reduciendo así las horas en que estaría nuevamente solo. Igual que el Gran Félix, precisaba el ruido de palabras, de voces que ahogaran el silencio de su aislamiento. Bernardo huye del que creía peligroso para hundirse en el ruido salvaje de la ciudad sin saber que el viejo pedía piedad porque estaba solo, aún más que solo que él por haber caído de escenarios, candilejas y amistades gloriosas. Sólo le quedaban recuerdos y cuentos pero también estos necesitaban un público y su espectador no lo había reconocido

Al margen de su judaísmo más o menos acentuado, los tres cuentos muestran un reiterado énfasis en la soledad del hombre. El judaísmo, sin embargo, funciona como marca de la soledad en un mundo que lo ve como algo diferente, molesto, como signo del que no puede convivir en un plano de igualdad con el resto de la población, que resulta en la necesidad de inventar (repetir) mitos, nociones falsas, para pegarse golpes y más golpes al abrir los ojos y ver que ese ser no puede o no quiere adaptarse al mundo cotidiano tan lejano de sus deseos y proyecciones. Los personajes “judeo-argentinos” que hemos subrayado, tanto en los cuentos como en *Réquiem*, carecen de firmeza como para optar inequívocamente por una determinada versión de la realidad. El plano de opresión exterior —los infaltables rasgos que son subrayados por “los otros” para acentuar que uno no es enteramente “de acá”— llevado a una opresión interna, promueve la negación de lo ancestral con la (vana) esperanza de que así le lograrán liquidar rasgos diferenciales, lo que permitiría un ingreso a la comunidad mayoritaria del país²⁶. Por un lado, unos intentan alterar los rasgos más superficiales de una condición que puede promover dudas y ambivalencias en torno a sentimientos de “lealtad” hacia diversos núcleos sociales; otros se aferran indefectiblemente a sus orígenes relegando toda relación con su presente histórico a un marco de referencias de orden secundario o terciario. Estos son algunos de los factores que intenta pulsar la obra de Rozenmacher.

Considero que a través de esos enfoques, Rozenmacher no ha logrado conjurar la presencia del judaísmo en un medio laico por verlo, como si fuera por definición, incompatible con la Argentina²⁷. A través de una versión folklórica de aspectos judaicos parece que sólo contem-

26. Sobre las posibles consecuencias de este dilema, véase Memmi, p. 238. En un contexto más amplio su *Portrait du Colonisé précédé du Portrait du Colonisateur*, Correa, Editions Buchet/Chastel, 1957. He utilizado la versión inglesa, trad. Howard Greenfeld, titulada *The Colonizer and the Colonized*, Boston, Beacon Press, 1967. Véase en especial, “The two Answers of the Colonized”, pp. 119-41.

27. Escribe Rozitchner: “. . . muchos judíos experimentan la negación de ser, negación que tiene que ser extirpada del mundo porque no depende de lo que yo haga para modificarse sino que subsiste como negación pese a todo, pero la confunden con la negación burguesa que viene por no-ser rico, no-ser burgués. Y, en el revolucionario avengonzado, tratando de no-ser-judío, como si el ser-judío fuese una cualidad que puede ser abandonada. Pero no, ya lo sabemos: el ser-judío es un índice esencial en la racionalidad del mundo cultural” (p. 29). Una apertura mayor de la relación moral burguesa-ética de la revolución, que no omite el problema judío, en su libro *Moral burguesa y revolución*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 3ª ed., 1969. Es útil *Réflexions sur la question juive*, de Jean-Paul Sartre (Paris, Gallimard, 1954) sobre la relación del antisemita con el “objeto odiado”, para lo estudiado en este marco. Su introducción al *Portrait du Colonisé. . .*, de Memmi, afianza el puente.

pla un corte drástico asociado con el rompimiento familiar. En ninguno de los textos analizados hay evidencia alguna de armonía familiar: la entrada a un nuevo mundo, parece decirnos, sólo puede promover la fractura de concepciones de la realidad que son, para Rozenmacher, incompatibles con este plano: llegar a la Argentina; querer integrarse a lo argentino —dejando esto librado a un sentimiento muy amplio de participación en las preocupaciones y los juegos mayoritarios— exige abandonar el antiguo manto que acarrea palabras, gestos, hábitos que no conciben con este lado. No abandonarlos —seguiría— es arriesgar toda armonía, toda posibilidad de encuentro, la fractura y la desintegración del núcleo familiar para que uno de ese núcleo por lo menos logre establecer su puente y su integración al país. Entonces toda culpa por el rechazo es revertida al poseedor de tradiciones que no conciben con ese momento adolescente del que quiere abandonar la casa paterna²⁸. Intransigencia, llanto, abandono: momentos que subrayan la incompreensión del problema, que llevan a su reducción a un simple conflicto generacional pero en el que subyace el problema de mayor gravedad. Escribe Rozitchner:

desechar la negación negándonos como judíos significa haber interiorizado la mirada antisemita sobre nuestro propio origen sin rescatar lo que éste de positivo tiene, de asiento verdadero, para ser lo que somos: argentinos judíos que deben reivindicar para la nación argentina su aporte *desde* la experiencia judía, desde el origen no olvidado, desde la sangre que engrana con los padres no negados, con la propia historia asumida sin vergüenza, la positividad que nos permitió comprender que ese origen, puesto que es nuestro, es el único asiento para la emergencia de un sentido de izquierda en cada uno de nosotros²⁹.

Más adelante agrega:

esta complicidad en la irracionalidad ajena significa —en última instancia— y es lo que queríamos señalar, falta de discriminación hacia el propio proceso político nacional, que era lo que queríamos mostrar en el caso del judío argentino de izquierda que abandona su propio tránsito, su propio contenido, para asumir una forma ajena. El propio renunciamiento al origen significa no comprender el sentido histórico y material de otro pueblo y la necesidad de que él también realice, no a costa del sacrificio de los otros pero tampoco aceptando ser sacrificado, su propio proceso de liberación³⁰.

Ya no es más sólo el judaísmo el que me une a los hombres: es la radicalización de la negación asumida, ahora referida al proceso histórico de la liberación, ya vencida la separación ante lo imaginario y lo real³¹.

Estoy consciente de los pasos políticos agregados por Rozitchner en torno a la relación del problema "judío-argentino" y que no aparecen en los textos que Rozenmacher dedica a su visión del judío argentino exiliado en su propio país, etc. Sin embargo, Rozenmacher sí ha de

28. Véase la síntesis del problema de Memmi en pp. 243-44.

29. *Ser judío*, p. 47.

30. *Ibid.*, p. 64.

31. *Ibid.*, p. 99.

dicado páginas no menos valiosas a aspectos relacionados directamente con su crítica anti-burguesa, con una seria aproximación literaria a la política argentina, a la participación guerrillera en un momento determinado de la historia del país. Concretamente: “Cabecita negra”, “Cohecito”, “Los ojos del tigre”, “Esta hueya la bailan los radicales”, entre otros³². Pero las referencias a los “problemas judíos” y a los “problemas nacionales” están claramente deslindados, lo que de por sí subraya el problema ahondado por las citas de Rozitchner. No obstante, la inclusión de problemas aparentemente tan diversos como los aquí señalados son unidos entre tapas que no proponen la separación sino la lectura simultánea de estos aspectos como partes integrales de lo que configuran momentos determinados de la realidad del país.

Sin entrar al problema del ser “escritor judío”/ “escritor argentino” (simplemente) “escritor”, me permito citar a Memmi: “Para un escritor judío, la verdadera valentía, el exilio real, sería seguramente llegar a hablar, como judío, a todos los hombres. Y de hecho, resulta raro que un escritor bien nacido (...) se contente con escribir sólo para el público judío; si lo hace es porque fracasó su tema”³³. Y más adelante: “Ser un escritor judío significa necesariamente expresar la condición judía, proponerla, a los otros o, hasta en cierta medida, hacerla aceptar”³⁴.

Quizá no sea válido hablar en este caso de convergencias. Sin embargo, la suma de los textos de Rozenmacher se acercaban paulatinamente a un escrutinio más agudo de problemas que no están intrínsecamente separados. Aceptar este hecho tan simple y de importancia tan radical implica el abandono de la postura ingenua de David Abramson. El arribo lamentablemente quedó trunco*.

32. “Cabecita negra” es del libro homónimo, pp. 32-38; “Cohecito” (pp. 110-137) y “Los ojos del tigre” (pp. 137-156) es de *Los ojos del tigre*. “Esta hueya la bailan los radicales” (pp. 165-77) fue publicado en *Once cuentistas*, Buenos Aires, 64 Editores, 1964.

33. Memmi, p. 156.

34. *Ibid.*, p. 157.

* El autor agradece al General Research Board de la Universidad de Maryland el apoyo brindado para facilitar el estudio de aspectos intra-culturales en la literatura argentina contemporánea.