



Pontificia Universidad Católica Argentina
“Santa María de los Buenos Ayres”
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Letras

Tesis de Licenciatura en Letras

“La construcción de la subjetividad en *El Ghetto*, de Tamara Kamenszain”

Licenciando: Lic. Prof. Facundo Manuel Martínez.

DNI: 28.195.234-.

Directora: Dra. Prof. María Amelia Arancet Ruda.

Fecha de entrega: 15 de septiembre de 2022

Agradecimientos

A mi directora, la Dra. Arancet Ruda, por su generosidad y amabilidad al guiarme y convocarme al mundo de la poesía.

A mis amigos, por la fuerza que me dieron para no bajar los brazos.

Especialmente, a mis padres, por apoyarme en toda esta carrera y porque creyeron siempre en mí.

A Tamara, por dejarnos inscriptas sus huellas.

Introducción

[...]
*no entiendo cómo
si soy mujer me dejan*
[...]
“Solideo”

A lo largo de la historia de las expresiones artísticas la subjetividad que se construye en el artista y en el espectador fue un tema complejo de abordar, porque los tiempos van cambiando y las representaciones del arte van evolucionando. El artista está cada vez más implicado con su esencia, con su historia y con su realidad deja huella en su obra. Así la subjetividad pasa a ser uno de los principales aspectos a considerar antes de pensar y abordar la obra.

En Tamara Kamenszain hay un interés por indagar sobre la construcción de su propia subjetividad femenina en *El Ghetto* (2003), libro en que nos centraremos.

Nuestro principal objetivo en este trabajo será reflexionar sobre cómo se da el proceso de subjetividad en el poemario citado, que creemos, en concordancia con Alicia Genovese (2011), que el poema se construye a partir de una grieta, o en ella misma. Se construye entre el objeto o la situación objetiva que el poeta recorta y la mirada fascinada por ese objeto donde cualquier preconcepción puede perder pie o ser solo experiencia del límite. Se escribe entre lo visible y lo invisible. El poemario en cuestión encuentra eco al respecto en la poesía de los noventa, donde se tensiona la relación con la cultura patriarcal y todas las dicotomías posibles; como relaciones vinculares, padres e hijos, hombres y mujeres, nativos e inmigrantes, etcétera. En este punto la autora indaga su historia y la construcción de su subjetividad. Desde esta perspectiva, en *El Ghetto* (2003) Kamenszain encapsula su propia historia en el ámbito de una tradición judía diaspórica, en la que cuestiona y sopesa elemento por elemento. Así, Tamara construye una escritura que la distancia del estereotipo sentimental femenino porque su poesía está marcada por un notable dominio intelectual.

Aparte de la fase introductoria, estructuramos nuestra investigación en tres momentos, según las perspectivas teóricas en que se ha sustentado esta tesis.

En la fase introductoria sistematizaremos el concepto y la construcción de subjetividad y consideraremos estas nociones desde el género discursivo a partir de las relaciones que el texto mantiene con otros textos. Además, trazaremos un recorrido hacia la escritura que construye nuestra poeta de la mano de las elucidaciones teóricas de Hélène Cixous, y bajo esta línea resignificaremos la idea de ‘escritura’ y de ‘significado’.

En la primera parte daremos cuenta de la producción de subjetividad femenina en el poemario mencionado desde el género discursivo. Observaremos el poemario desde los movimientos de la escritura, es decir cómo llega a la escritura Kamenszain y cómo se posiciona como sujeta desestabilizando el propio género cuando, con su escritura neobarrosa orquesta poco a poco puentes que sirven de paso al lector. Posteriormente, rastreamos las diferentes referencias judías con sus tradiciones, para analizarlas como elementos constructivos y constitutivos de la condición humana; en especial, trabajaremos a la luz de los principales aportes de Hannah Arendt (1943).

En un segundo momento, analizaremos a través de la problemática sujeto-sujeta, el pasado diaspórico que la autora expone en el poemario. Revelaremos desde el concepto de 're-vuelta' de Julia Kristeva (1998) cuáles son las consideraciones más significativas para la producción de la subjetividad en el poemario. Bajo una mirada kristeviana nos hemos dado cuenta de que hay un sujeto de la enunciación que está cuestionado y, por lo tanto, habilitado a cuestionar. Así, estamos ante la presencia de un nuevo sujeto que deconstruye la poesía para dar paso a nuevos significantes.

En este sentido, son iluminadoras las ideas de la filosofía de la deconstrucción, por lo que hemos leído a Kamenszain desde la mirada de Jacques Derrida (1967). En consecuencia, afirmaremos que la poesía de Tamara tiene entramados que abren nuevos sentidos, y éstos llevan a otros a la vez. Por ello, Kamenszain va más allá de las palabras para llegar a un pasado donde las palabras no existen porque la presencia de ese pasado es desgarrador. El poema para Tamara, al igual que para Carrera - su otro neobarroso- se abre, se expone.

En un tercer momento analizaremos las nociones de cuerpo, de pasado, de género y de infancia con el fin de iluminar la discursividad de la poesía de Kamenszain. Para ello, primero ingresaremos desde elementos retóricos, por ejemplo el hipérbaton, la sintaxis condensada y la superposición significativa. Luego, haremos pie en la concepción del Otro como elemento de apertura a otros significantes; así veremos cómo la autora deconstruye la idea occidentalizada de cuerpo para presentar un cuerpo colectivo hebreo lastimado. Posteriormente, nos detendremos en figuras claves de la intelectualidad judía que la autora misma introduce, como Martín Buber, Sigmund Freud y Ana Frank; los tomaremos en su función de anclajes literarios que iluminan el mundo judío que Tamara Kamenszain expone. Además, rastreamos, las diferentes tradiciones y referencias judías como componentes de la condición humana bajo las premisas arendtianas.

La poesía de Tamara Kamenszain está ligada con una de las zonas que define la poesía contemporánea, el neo-barroco/so. Su escritura barroca exige al lector que descifre, desmonte y acomode alteraciones de orden lógico. En Tamara Kamenszain no hay expansión significativa, como sí ocurre con Néstor Perlongher o Arturo Carrera. Hay, en cambio, un trabajo más vocalizado sobre ciertos recursos. No hay superabundancias, sino significados ausentes; a la par, los que están remiten a otros, replegados detrás, como refiere Genovese (2015).

En toda la poesía neobarrosa la voz que se actualiza está atada a un cuerpo que nos obliga a vislumbrarlo. En Kamenszain este cuerpo está tajeado por las inclemencias históricas relacionadas con su tradición judía, que implica un discurso sufriente. Tamara Kamenszain en *El Ghetto* (2003) vuelve a ese pasado para indagar en sus orígenes y para cuestionar a su padre, que es simbólico, real e imaginario, según lo manifiesta en su ritornello “¿Qué es un padre?”, en “Kaddish”.

En esa (re)vuelta, donde se visibilizan las nociones de cuerpo, pasado, género e infancia, la autora irá reflexionando sobre temas que la atraviesan. En torno del cuerpo femenino se posiciona en una nostalgia del pasado para re-significar al género mismo; y para re-pensar ese posicionamiento se ubica en una infancia anhelada frente a una cultura masculinizante. Los poemas de Kamenszain frecuentemente parecen no decir nada y, otras veces, mucho más de lo que está escrito, esto es más de lo que está inscripto en la lógica. De esta forma el lector está comprometido con la apertura de múltiples sentidos. De esa forma Tamara Kamenszain nos conduce subrepticamente a un pasado para iluminar nuestros propios orígenes y así invita a entender la necesidad de ‘despatriarcalizar’ el discurso de la cultura occidental.¹

A continuación planteamos un recorrido posible por los conceptos más importantes que se trabajarán en esta tesis en relación con nuestra autora y en cuanto a la construcción de la subjetividad, lo que nos permitirá pensar nuevos enfoques para contrastar nuestra hipótesis de trabajo.

Para Gonzalo Rojas Gerena (2015) la literatura es una expresión mediada por el signo del lenguaje, que remite al significante; y este, a su vez, otorga sentido. A partir de esta unión se puede plantear que en la relación sujeto-objeto y autor-lector se abre la posibilidad de la inconmensurabilidad, que representa la interpretación para el momento estético. En la medida en que Tamara conduce al lector por el gueto, el poema se abre y así ubica al lector como espectador- activo- de todo ese pasado donde las significaciones poco a poco se expanden.

Por su parte, Nora Briuoli (2015) puntualiza que el proceso de subjetividad implica que el sujeto posea herramientas que le permitan organizar sus representaciones acerca de sí mismo, de los otros y de su lugar en la sociedad. Por otro lado, Ovidio D’Angelo Hernández (2004)² refiere que la subjetividad es una construcción histórico-cultural: todo proceso es vivido primero como externo, en relación con los otros y luego se internaliza desde la construcción propia de sentido de cada individuo social.

De esta forma observamos que en el campo literario la subjetividad es la personalización del discurso. Por consiguiente, las implicancias del sujeto de la enunciación convergen en el poema y generan significaciones que, vehiculizadas por las propias implicancias históricas, arriban a nuevas

¹ Genovese ya señala que el discurso de Kamenszain se enfrenta con el discurso patriarcal (2015: 88).

² Ovidio D’Angelo Hernández trabaja la subjetividad y su construcción desde su carácter pluridimensional e interdisciplinario en su artículo “La subjetividad y la complejidad.-Procesos de construcción y transformación individual y social” (2004).

representaciones que tamizan su propia realidad. Así, se conforma una subjetividad que habilita diferentes líneas de sentido que van estructurando el propio sentido interno del poemario. En ese sentido, estamos de acuerdo con el planteo de Ana María Fernández (2013), para ella la subjetividad es un modo de pensamiento que resignifica, entre otras cosas, las oposiciones binarias clásicas sujeto-objeto, individuo-sociedad. Es decir, pone en interrogación la existencia de un modo universal de estructuración del sujeto. En cambio, para Enrique Foffani (2003) la subjetividad será una instancia obligada del género lírico.

En *El Ghetto* (2003) Tamara Kamenszain configura, a partir de sus representaciones, una tradición judaica donde hay un sujeto que se está develando con marcas propias, producto de su propia historicidad, que generan una nueva subjetividad. La autora, bajo esta idea, reflexiona sobre cuál es su lugar como mujer y como escritora, para examinar diferentes vicisitudes, desde entender los exilios que le pide la tradición judía hasta buscar a un padre que le otorga su nombre y su legado.

Desde el psicoanálisis, Silvia Bleichmar (2014) entiende la subjetividad como una cuestión que no puede ser pensada más que en relación con el sujeto intencional, un sujeto atravesado por su historia, a la cual responde.

Jorge Monteleone (2016) a través de su interrogante ‘¿quién dice yo cuando se dice “yo”?’ entiende que el papel del YO es el de vehicular las figuras de sentido en el poema; y, además, ve que en el mismo lenguaje del poema el poeta-locutor se plantea como sujeto. Es decir que la lógica de la subjetividad en poesía corresponde a quién dice YO. Monteleone identifica dos mecanismos para identificar la subjetividad: por un lado, al decir YO me pongo como sujeto autorreferencial en el discurso y por otro lado, al decir YO construyo otra instancia, que es exterior al YO. De esta forma se obtiene la fórmula benvenistiana del yo-tú.

En este sentido resulta que el YO de Kamenszain, como neobarrosa, es aquel que dice y que afirma estar en el aquí y en el ahora para indagar. En “**Judíos**”, el último de los poemas de *El Ghetto* (2003), hay un ‘YO Tamara’ que enfrenta a un YO que se erige en la cultura hebraica, es decir un ‘YO judío’.

Anahí Mallol (2002) ilumina estas líneas de pensamiento al referir que en el trabajo de orfebrería de Kamenszain se pone en juego un adentro y un afuera, y en ese espacio opera el YO lírico.

Cabe destacar que en los poetas neo-barrosos la subjetividad está atravesada por lo epocal y por la emergencia de nuevos horizontes de la poesía, una poesía que se caracterizará por las reverberaciones y asociaciones de sonido en la magnificencia verbal.

A lo largo del poemario es lícito preguntarnos, entonces, ‘¿quién habla en el poema?’. Al momento de pensar y redactar esta tesis, me gradué en la licenciatura en Psicología, por la Universidad de Buenos Aires. En este trabajo también volqué una mirada en el orden de lo interdisciplinar

con el discurso de la psicología. Si bien hay algunos temas que exigen un análisis desde una perspectiva psicológica, nos ceñiremos solo a la mirada de la crítica literaria, pertinente en este trabajo.

Ubicación

Tamara Kamenszain es una poeta y ensayista argentina, nacida en Buenos Aires en 1947. Como otros de nuestros escritores Kamenszain emigró: se exilió en 1975 en Estados Unidos, poco antes del Proceso Militar de 1976 en la República Argentina. Pertenece, junto con Arturo Carrera, Néstor Perlongher, Héctor Picolli y Emeterio Cerro, a la generación de poetas de los setenta y ochenta llamados neobarrosos.

La característica principal de estos poetas es la búsqueda estética inspirada por el poeta cubano José Lezama Lima, que ponía el acento en las texturas, creando alusiones complejas y un universo autorreferencial, a la par asociado con lo orgánico en todas sus variantes. Kamenszain presenta una poesía que atraviesa a un colectivo que está posicionado sistemáticamente en las orillas.

El primero de los poemarios de Kamenszain fue *De este lado del Mediterráneo* (1973), libro de poemas en prosa, publicado por ediciones Noé, editorial dirigida por Alberto Alba. En 1977 la autora alcanza mayor reconocimiento con su poemario *Los No* en editorial Sudamericana. En la misma editorial le sigue *La casa grande* (1986), *Vida de living* (1991), *Tango Bar* (1998) y *El Ghetto* (2003), publicado en simultáneo como *O Ghetto*, por Editorial Siete Letras, de Brasil, y por Angelus Novus, de Portugal, con traducción de Cralito Azevedo y Paloma Vidal.

Como intelectual cultiva también el ensayo, como por ejemplo *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana* (1983), publicado Universidad Nacional Autónoma de México en D.F. Más adelante escribe, *La edad de la poesía* (1996), publicado por Beatriz Viterbo Editora e *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía* (2000) publicado por Paidós. Publica más tarde *El libro de Tamar* (2018), donde a partir de un poema que encuentra reconstruye todo aquello que la unió a su marido. Su último ensayo *Libros Chiquitos* (2020) contiene reflexiones sobre las nuevas literaturas emergentes. Escrito en la pandemia y bajo el confinamiento obligatorio sanitario en Argentina.

El último poemario de Kamenszain es *Chicas en tiempos suspendidos* (2021) un poema donde plasma su mirada sobre la actualidad y reflexiona sobre problemáticas actuales como por ejemplo, el lenguaje inclusivo o el feminismo.

Tamara Kamenszain fallece el 29 de julio de 2021 a los 74 años en la ciudad de Buenos Aires

Es pertinente señalar que, con su fallecimiento, el campo de la poesía argentina se ve alterado porque una de las labores más características de la poeta fue otorgar “voz” a muchos poetas y escritores. Actualmente Kamenszain es considerada una de las voces que más influyeron sobre las nuevas generaciones de poetas en la Argentina. Madre de dos hijos -entre ellos, el escritor Mauro Libertella- y viuda de otro escritor, el laureado Héctor Libertella. Decide de joven estudiar filosofía, y de esa forma llega a las lecturas de Spinoza.

La poesía de Tamara es sustancial, cruda y peligrosa. La poesía va más allá de lo pensable porque se corporiza y atraviesa todos los sentidos. *El Ghetto* (2003), así, funciona como una especie de resguardo de todo ese pasado judío; y la autora lo convoca para desarmarlo. La figura del gueto opera en Tamara como un límite entre lo externo y lo interno. En esa lógica todo se desobjetiviza y se desdibuja en el poemario; hasta se pone en jaque a la misma escritura. Así, Tamara en el poemario se detiene a escuchar las demandas de esa sujeta niña a su padre-patriarca reflejado en la historia judía. Estas construcciones y operaciones conllevan a la construcción de la subjetividad. Tamara dentro del gueto resignifica el pasado empezando con el prepucio/ “**Prepucio**” siguiendo por la circuncisión hasta llegar al exilio. La poeta sale del gueto triunfante, como mujer y como judía con ayuda del lector.

Capítulo 1 - Subjetividad femenina: ¿construcción?

1. Hacia una construcción de la subjetividad femenina

[...]
*No entiendo cómo
si soy mujer me dejan
espío el agujero negro
ya me fui*
[...]
“**Solideo**” (frag.)

A lo largo de los siglos la literatura experimentó diversas manifestaciones y expresiones. La literatura responde a un contexto, da cuenta de una época y de un sujeto-pensante ligado a una historia. La historia contextualiza al hombre y lo enmarca en el devenir de su propia subjetividad (Derrida, [1996], 2004). La literatura, en sí misma, tiene un código que transmite las significaciones que luego serán descifradas por el trabajo del lector al actualizar y resignificar lo que el texto trae. Para Gonzalo Rojas Gerena (2012) el escritor otorga sentido a su realidad ficcionada dentro un proceso introspectivo.

Rojas Gerena (2012) refiere que en la literatura hay un diálogo entre autor y lector que se va resignificando a medida que avanza la lectura. Este diálogo progresa acorde con las circunstancias de vida de cada uno. El carácter dialógico se genera en la medida en que el discurso se va pronunciando y se van actualizando aspectos que conforman la subjetividad en el lector. A la par en la cultura occidental del siglo XX la subjetividad autoral es cuestionada en el texto mismo junto con la representación del cuerpo. En el caso de la subjetividad femenina esta indagación ha ido en aumento, y llega hasta nuestros días. En el terreno de la poesía argentina un hito es la producción de Tamara Kamenszain.

1.1. Panorama en la Argentina

Para Alicia Genovese (2015) la poesía de los '80 en la Argentina no puede abordarse como generación. Considera que la palabra generación es un recurso no confiable, porque supone un estudio sistemático de tendencias que viene de otros movimientos. Para ese momento, ella prefiere pensar en zonas poéticas. Desde la guerra de Malvinas y luego, debido al pasaje del Proceso de Reorganización Nacional al gobierno democrático de Alfonsín, la literatura pasó de un plano oscuro a re-descubrirse. A fines de la Dictadura Militar el campo cultural empezó a visualizar algunos focos de poesía más fuertes como: *Último Reino* (1979), *Xul* (1980) y *La Danza del Ratón* (1981), entre otros. Así esta

década actúa como bisagra cultural en el panorama argentino por factores coyunturales históricos, abriendo pasos a nuevas realidades, como señala Adrián Canghi (2003) sobre Néstor Perlongher. Cada vez se toma más conciencia en la poesía contemporánea de que la voz que habla en el poema está atada a un cuerpo. Desde esta conjunción se aborda la subjetividad.

En la poesía, entonces hay cuerpo y hay voz. Para Genovese se trata de una doble voz: una, es la discursiva que empuja a la otra, la voz figurada. Al seguir la voz, con estas dos caras seguimos las indagaciones que propone Tamara Kamenszain en *El Ghetto* (2003). La poesía presenta un cuerpo que es sujeto en devenir, lo devela hasta donde es posible e indaga en él, construyendo así, una nueva subjetividad. Resulta ilustrativo el siguiente fragmento de “**El poema se abre**” de 1972 del neo-barroco Arturo Carrera:

[...]
El poema se abre
esa es tu fuerza
El poema toma contacto
se desliza con brazos extendidos....
[...]

Para definir el concepto de subjetividad tomamos las ideas de Silvia Bleichmar cuando afirma que “*no es un concepto psicoanalítico, es sociológico.*” (2007, 531). De acuerdo con sus observaciones “*las sociedades determinan las formas con las cuales se constituyen sujetos plausibles de integrarse a sistemas que les otorgan un lugar*” (2007, 534)³. Así, para la conformación de la subjetividad influyen tanto los enunciados sociales como las formas históricas. En este sentido los ’80 fueron una época de revolución cultural⁴. En ese contexto Tamara Kamenszain, junto a María Moreno, asesoró a María José Gabin en la escritura de *Las indepilables del Parakultural*⁵. En *Historias del Under*, de Fernando Noy, Marcos Mayer indica que la década del ’80 no solo fue un momento de gran efervescencia, sino que se empezó a creer que había elementos para armar un futuro, para

³ Fragmento de una de las últimas conferencias dictadas por Silvia Bleichmar (1944-2007), “*Acerca de la subjetividad*”.

⁴ Al respecto es ilustrativo el documental *La peli de Batato* (2011) dirigida por Peter Pank y Goyo Anchou con guión de Santiago Van Dam.

⁵ Este centro tuvo su origen en 1986 de la mano de Omar Viola y Horacio Gabin cuando alquilaron un sótano en la calle Venezuela al 300. Comenzaron con los ensayos abiertos de las Gambas al Ajillo, Batato Barea y Alejandro Urdapilleta. El espacio se abre al público bajo el nombre de “Centro Parakultural” y comienzan las trasnochadas de teatro, música en vivo y artes plásticas de esa estética aun imprecisa que despuntaba en medio de una democracia vacilante. En 1990 el Sindicato de Portereros compra el edificio y se niega a renovar el contrato. A fines del ’91 abre un nuevo Parakultural “New border”, un galpón en Chacabuco al 1000 y se suman personalidades como Alfredo Casero, Marcelo Mazzarello y Mariana Briski, entre otros. A mediados de los ’90 triunfan los vecinos y el Parakultural cierra definitivamente. Los cuerpos de los artistas de los ochenta, de aquellos que han sido catalogados caprichosa y políticamente como “paradigmáticos”, mezclaban la estudiantina con el mamarracho, la iluminación genial y el papelón, y sobre todo se indisciplinaban yendo de una identidad a otra, pasándose de arte y reivindicando lo malo como un valor subversivo incluso contra los ordenamientos impuestos por las vanguardias. (Sosa: 2006)

empezar a vivir y para poner el cuerpo (Noy: 2015). En esos años se observa esta misma idea de poner el cuerpo en la poesía escrita por mujeres; tal es el caso de Tamara Kamenszain.

En el poema “**Antepasados**” de *El Ghetto*, la poeta va perfilando diferentes sentidos para relatar la historia de su vida y la de su linaje:

[...]
Desde el Mar Negro hasta el Estrecho
se naturalizan conmigo de mí vienen
chicos del apellido descompuesto
viajando para ser argentinos
inmigrantes por vomitar en cubierta
[...]
-277-

Uno de los primeros acontecimientos históricos en *El Ghetto*, que convoca a la construcción de la subjetividad, es el de la extranjería judeizante, es decir, el judío que viaja para tener otra vida para recomponer su historia, su apellido y su tradición. Se forma, así, un entramado de configuraciones que genera una subjetividad intimista marcada por el encuentro entre un yo y un tú (Monteleone: 2004), y, a la vez, colectiva. Desde el principio del poemario, en “**Prepucio**”, hay un diálogo íntimo entre la sujeta⁶ y su historia relacionada con la pérdida y el dolor:

[...]
El doble de mí, cristiano
la mitad de mi doble, judía
si nacemos perdemos algo
por vía dolorosa
[...]
-271-

A lo largo del poemario la autora expone diferentes y sutiles juegos de oposiciones entre el yo y tú. Si bien este yo-tú, que refiere Monteleone, está afincado en el ahora, el YO de Tamara se dimensiona extendiéndose hacia un pasado; así lo vemos en “**Solideo**”:

[...]
grita yo es otra
nena de sandalias hebreas

⁶ La misma Tamara Kamenszain para separarse del concepto sujeto poético utiliza la palabra “sujeta”. Esta es una marca característica en esta poeta.

con la biblia en la mano

ellos ni me escuchan

[...]

-274-

Instalados en ese pasado podemos indagar cómo esa niña con la biblia busca la ley del padre, aunque en ese pasado el padre no esté, según sugiere en “**Kaddish**”: “*¿Qué es un padre?/ Sueño que todavía lo tengo.*” (287).

En ese pasado hay una niña que configura toda la escena familiar, desde elementos domésticos que son manejados por mujeres, hasta la necesidad de buscar palabras en esa atmósfera del gueto, que desolada, la deja pensante frente a la muerte; así, presentar a Anna Frank es presentar a esa niña y nombrar a Sigmund Freud es nombrar a Tobías Kamenszain, padre de Tamara. La representación del padre trasunta por todo el poemario, porque en Tobias está inscripta la tradición. Esta tradición -paternalista-, es la que indaga la sujeta en sus sandalias hebreas.

1.2. Mujer y judía

A lo largo de todo *El Ghetto* uno de los elementos que conforma el entramado de la construcción de la subjetividad es, entre otros, la tradición judía. En ese mundo judío, la autora construye su posicionamiento sobre su condición de mujer, así en “**Gentiles**”: “*yo soy aquella que por vos morí*” (281). Con la fuerza del demostrativo ‘aquella’ Kamenszain visibiliza de una forma directa qué es ser una mujer en la tradición judía. Al respecto Hannah Arendt precisa que la condición de judía en una mujer es un dato incontrovertible, es decir un dato que en ella no ha sido elegida (Arendt, [1937], 2016)

De esta forma identificamos dos líneas de sentido que se presentan al comienzo del poemario, en “**Prepucio**” observamos, que como apertura al gueto, es un elemento característico de la genialidad masculina que implica autoridad en la tradición. Simultáneamente este poema alude al rito judío de la circuncisión que se enlaza directamente con el cuerpo femenino, en el marco de las oposiciones binarias que, a la vez, deviene en la búsqueda de una sujeta nueva:

[...]

el doble de mí, cristiano

la mitad de mi doble, judía

si nacemos perdemos algo

por vía dolorosa

y si no nacemos juntos

perdemos todo.

Perdimos todo.

[...]

-271-

En el fragmento citado el peso de la tradición judía anula la condición de mujer que se separa del género. Así esta sujeta necesita separarse del discurso y construir el propio. De esta forma, Genovese (2015) refiere que los textos de Kamenszain se abren en zonas entrelazadas como en una red, con un mensaje que es significativo y a medida que la lectura avanza se devela esa voz femenina separada del peso de la tradición. En este sentido Bleichmar (2014) arguye que el ser humano crea una realidad simbólica, en un contexto cultural determinado, para construir su identidad que se dirigirá a lo femenino o lo masculino.

En Kamenszain, en efecto, encontramos esas realidades simbólicas que se debaten para que la sujeta pueda resignificar, la tradición judaica mediante la mujer judía y el sujeto guético. Entonces, esta significación del espacio guético se presenta como: el encierro, lo interno, lo íntimo que se correlaciona con lo escritural femenino, es decir con lo (in)trovertido.

Desde la teoría psicoanalítica siempre hay una correlación entre lo masculino con lo expuesto, lo manifiesto, lo mostrable y lo femenino con lo interior, lo de adentro, lo oculto, lo íntimo. Esta correlación se da con la representación psíquica de la genitalidad, que se inscribe para el devenir de esas realidades simbólicas; podemos observar en “**Gentiles**”:

[...]

**La diferencia la anota dios
en el espejo del desorden genético
si me miro descuento mi doble
si te veo agrego tu mitad.**

[...]

-281-

A lo largo del poemario Tamara Kamenszain expresa esas diferencias -de manera tajante- en las realidades simbólicas que se construyen progresivamente, descubriendo el espacio de lo femenino, por un lado, y el discurso, por otro, para luego tensionarlos. Así, la posición de la autora en el discurso está enfatizada por el uso de los opuestos, en el encuadre de un sistema binario.

2. Desde el género discursivo

2.1. Viajes en el discurso

El discurso de Kamenszain es incisivo y como neo-barrosa, violento en la confección de las estructuras. Estas estructuras fueron quebrantadas y enterradas en el barro, a fin de ser resucitadas a la luz

de la poesía lezamesca. Estos elementos discursivos determinan toda la producción poemática de Kamenszain. Marcos Wasem (2008) puntualiza que en el discurso neobarroso las divergencias tienden a afirmarse, haciendo imposible una reposición lógica. La poesía neobarrosa maximiza las tensiones y disonancias e imposibilita su resolución. Su mismo discurso es de corte y confección. A medida que corta el verso, Tamara lo confecciona con otro en el arte laborioso de la costura. Por su parte Alicia Genovese (2015) subraya que en el “*El texto silencioso*” Kamenszain afirma que los quehaceres domésticos se constituyen por analogía a la tarea de escribir, la costura por sus formas, se asocia con el trabajo escritural, porque se detiene para ver las construcciones por su reverso.

Además, en *El Ghetto* encontramos un discurso indagador de la mirada de la mujer judía, que, por su carácter legítimo, brinda un relato de un pasado⁷, en “**Antepasados**”:

[...]
**Desde el Mar Negro hasta el Estrecho
se naturalizan conmigo de mí vienen
chicos de apellido descompuesto
viajando para ser argentinos**
[...]
-277-

El poemario funciona como una especie de resguardo de todo ese pasado, la autora lo encapsula y lo convoca para desarmarlo e indagar en esos espacios guéticos. Los muros del gueto son los límites que marcan lo externo de lo interno. En este gueto kamensziano, a la luz lezamezca todo se desobjetiviza y se desdibuja.

En este punto destacamos el riguroso análisis de Enrique Foffani (2004), que enfatiza que Kamenszain necesita romper con este gueto, lo que implicaría romper con el género⁸. Romper con esta estructura del gueto equivale a una re-entrada a los diferentes lugares guéticos de encierro, donde convergen una variedad de significaciones que puján por salir a nuevos mundos. Hay escenarios que operan como las tierras prometidas, México, La Habana o Buenos Aires. Lo vemos en “**Solideo**”:

[...]
**corren por su idioma
como cucarachas de Nueva York
- no es Toledo
ni siquiera esta en España-**

⁷ Una de las líneas de pensamiento que se abren en este sentido es la de considerar al *El Ghetto* como literatura testimonial. No es nuestro punto de investigación, pero dejamos el punto de reflexión abierto, a pesar de que escape a nuestra indagación en el presente trabajo.

⁸ Romper con el género es romper con la disparidad femenino- masculino, externo- interno separado por el gueto (que es un limitante) para dar paso a la subjetividad.

quieren volver.

[...]

-275-

También en “**Exilio**”

[...]

México es lo que se dice

una postal

en la mirada muralista de cada parroquiano

un poema del primer Girondo

abriría los bares de Plaza Garibaldi

[...]

-278-

De esta forma el escenario que presenta Tamara es el de un viaje -exilio y excursión-⁹ donde el YO poético conduce al lector en peregrinación a diferentes escenarios de Latinoamérica. La sujeta conduce de la tierra prometida a lugares como Scalabrini Ortiz y Güemes, o hasta el Morro, para contemplar a un Cristo que, como maestro religioso, recibe a todos los feligreses. Son lugares que presentan nuevas esperanzas para esos espacios guéticos, lo observamos en “**Bar Mitzvá**”: *“Me pesa el muro que te cargo/con la vista puesta en la espalda/el horizonte nos señala otra patria”*(280).

2.2. ¿Atrapados en su (con)texto?

Tamara Kamenszain se presenta, a través de la doble voz en el texto poético, convoca al lector, lo interpela barthesianamente y lo expone a ese espacio guético, denso y desolado. Ese escenario es el espacio propicio construido por Kamenszain dentro de la casa/ghetto para pensar la construcción de la femineidad.

En este sentido es pertinente señalar la siguiente reflexión de Barthes: *“toda enunciación supone su propio sujeto, ya se exprese el tal sujeto de manera aparentemente directa, diciendo yo, o indirecta, designándose como él, o de ninguna manera, recurriendo a giros impersonales: todas ellas son trucos puramente gramaticales, en las que tan solo varía la manera cómo el sujeto se constituye en el interior del discurso*¹⁰, es decir, la manera cómo se entrega, teatral o fantasmáticamente a los otros” (Barthes, 2013:19)

⁹ Estas tres formas de desplazamiento las trabaja Foffani en su artículo *Más allá del ghetto: el campo sin límites de la mirada* desde una perspectiva temporo-espacial, dándole una función a cada una de ellas marcando espacios desde la tierra *guética* hasta el “*gran*” Buenos Aires.

¹⁰ El resaltado es nuestro.

Esta entrega es la que permite la apertura del lector al encuentro con el YO lírico de la sujeta; y así transitar junto a Tamara el gueto. Kamenszain deliberadamente devela varios caminos para acceder a ese gueto pero solo uno para salir del él, observamos en “**Freud**”:

[...]

“**Me voy hacia la luz**”

me decía en un sueño mi padre muerto.

[...]

enunciado clarísimo donde la luz es la luz es la luz es la luz

y donde irse es replegarse en eco

[...]

-292-

El lector confía en la sujeta y se entrega al espacio guético. Una vez dentro, se (re)construye el discurso y la subjetividad, tanto del lector como de la sujeta para pensar los diferentes lugares que se presentan en el gueto. Es en ese espacio donde surge el cuestionamiento por el complejo cuerpo-pasado-género-infancia que expone Tamara Kamenszain.

3. La llegada a la escritura y al silencio

[...]

¿con qué escribir ahora?

Sólo queda

el alfabet que a punta de mármol

[...]

“**Muro de los lamentos**” (*frag.*)

A lo largo del poemario está presente la incertidumbre sobre el ejercicio del escribir y sobre la fuerza que cobra esta acción como defensa del género femenino. La sujeta utiliza la escritura como legítima herramienta para poder confrontar a esa incertidumbre.

En “**Muro de los lamentos**” la escritura, cobra protagonismo porque se accede a ella, solo a través de la petición de escribir: “*la tumba imponente de esa pared*” (289). Porque en el rito judío, el feligrés accede a este muro solo con la escritura. Cabe destacar que el templo salomónico es el lugar más sagrado del judaísmo. Este muro es considerado el tronco vertebral de la tradición hebrea y esta pared-muro solemnemente de pie, tiene la posibilidad de ser escrita. Así para la sujeta el acto de escribir es un acto de liberación de la opresión de la tradición judía y a la par es una liberación de

esas paredes guéticas¹¹. Es por ello que esta escritura ilumina el camino para la libertad: *“Ciega, lega, analfabeta/ que yo no me dé de cabeza/ contra la tumba imponente/ de esa pared”* (289).

De esta forma, en *“Muros de los lamentos”* la sujeta ubica al lector entre dos caminos: por un lado la necesidad de pedir a través de la escritura y, por otro, la duda -o incertidumbre- ante la ausencia de esa escritura: *“¿Con qué escribir ahora?/ Sólo queda el alfabet”* (289). Esta incertidumbre permite un silencio íntimo, donde la ausencia de lo escrito es la muerte, es el vacío. Así en el verso citado el verbo “escribir” es un verbo ejecutor, que sostiene la pregunta de la sujeta; la ausencia de escritura es la ausencia de palabra, del logos, por lo tanto es ausencia de vida y de luz. En la oscuridad de ese gueto la escritura trae luz, en *“Ana Frank”*:

**No hay sótano más oscuro
que este al que desciende el alma
para esconder con palabras
lo que debería decirse
[...]
veinticuatro horas en blanco/por segundo de escritura.
[...]
-291-**

4. Elementos domésticos de la poesía: faro de lo escritural

A lo largo de la historia de Occidente el hogar ha sido un ámbito donde se ha enclaustrado a la mujer. Se han visto obligadas a realizarse como personas en ese espacio, siguiendo estándares y estructuras patriarcales de sumisión. El hogar, específicamente la cocina, es un lugar cerrado, privativo solo para los dueños de casa y en diferentes épocas del año, para el personal de servicio. Es un lugar dominado por las mujeres. En términos temporales y espaciales nos encontramos con la imagen del encierro entre cuatro paredes lo que nos lleva a resignificar nuevamente aquel espacio guético -judío- de encierro. De esta forma la sujeta acciona la operación de resignificación.

Con el fin de poder marcar esos espacios guéticos se encuentran referencias que detienen el espacio (en)marcado, por ejemplo, observamos en *“Anna Frank”*: *“es un homenaje al ghetto / encierro precoz”* (291) donde la semántica de encierro re-actualiza ese espacio de encierro. En este sentido, para Denise León (2007) Tamara trae a esa niña muerta para apropiarse de todos los elementos masculinizantes¹² y tensionarlos en el poemario. Esta es una acción clara que aleja a Kamenszain del estereotipo de sentimentalismo en este ambiente de encierro (Genovese: 2015).

¹¹ Son constantes las alusiones semánticas que se dan en torno al “encierro”, haciendo alusión a la significación del gueto.

¹² Denise León en su artículo *La mirada de Ruth. Fabulaciones del linaje en la poesía de Tamara Kamenszain (2007)* puntualiza que la autora crea una niña muerta para poder situarse en el pasado.

Al referirnos a la poesía kamensziana como faro de lo escritural se entiende desde dos perspectivas: por un lado, es la única mujer que pertenece al grupo de los neobarrosos, que tenía como escritor totémico a José Lezama Lima; y, por otro, en *El Ghetto* Tamara guía a su linaje a nuevas tierras¹³ -como así también guía la poesía a nuevos lugares- en “**Antepasados**”:

[...]
Desde el mar Negro hasta el Estrecho
se naturalizan conmigo de mí vienen
chicos de apellidos descompuesto
viajando para ser argentinos
inmigrantes por vomitar en cubierta
[...]
-277-

La figura de guía/faro en Kamenszain se devela en dos sentidos, por un lado, como hemos dicho al ser la única mujer en un grupo de hombres funciona como guía en esa oleada poética; y por otro, es una *sujeta-faro*, porque guía al lector desde las puertas de *El Ghetto* hasta su salida. En ese recorrido interno conduce al lector frente a la protagonista del gueto, que es la memoria. Esta *sujeta*, según Panesi, refuerza el mito de la niña muerta, melancolizada y deseada.

Pero en “**Solideo**” como en “**Escudo de David**” la *sujeta* es una ‘jinetera’. Este término es un adjetivo que en el lunfardo se utiliza en Cuba para caracterizar a las personas que negocian con los extranjeros - como buen elemento judío referido a la extranjería- incluido el negocio de la sexualidad.

En “**Escudo de David**”:

[...]
jinetera
detenida sobre sus pies
no espero a nadie
e insisto en que alguien
tiene que llegar
un mesías
[...]
-273-

En “**Solideo**”:

¹³ La tópica de escritor faro, para Delfina Muschietti, se hace presente en la figura de Oliverio Girondo en los años 30. En Kamenszain, por su ubicación temporal y por sus movimientos dentro de la poesía neobarrosa, también se posiciona como escritora faro de su época.

[...]
me vuelvo
aquella jinetera del Malecón
grita yo es otra
nena de sandalias hebreas
[...]
-274-

Esta mujer jinetera que decide guiar a los hombres hacia otros lugares deviene en una mujer mesiánica que los libera del espacio diaspórico de opresión. Por lo tanto, es locuaz el final de “**Solido**”: “*y ahora qué/me toca a mí/ voy a entregarlos en fecha/ vuelvo al futuro...*” (274). La autora asume el papel de guía-faro desde que el lector se apersonó a las puertas del gueto. Aunque desde “**Antepasados**” la sujeta presenta la incertidumbre de encontrar un camino: “*¿Adónde van?*” esta incertidumbre da luz a nuevos caminos que medidas por la subjetividad van cruzando el gueto de una manera más intimista.

5. Escribiendo a la memoria en Tamara Kamenszain

Para Kamenszain las actividades que son privativas de la mujer como coser, cocinar o limpiar, son un camino implícito del acto creativo, es decir, llevan a la acción de la escritura. Estas formas de poder realizar los quehaceres domésticos se constituyen, por analogía, en requisitos de la tarea de escribir (Genovese, 2015: 85).

En este sentido, en *El Ghetto* para dar paso a la escritura Tamara invoca la memoria, y en ella instala al sujeto. Para Enrique Foffani, el sujeto [lector] asume este viaje en tanto sujeto de enunciación (Foffani, 2004:33). Una vez el lector dentro del gueto, Tamara presenta a sus tres anclajes literarios, Martín Buber, Ana Frank y Sigmund Freud.

La alusión a la memoria más significativa está presente en “**Prepucio**”: “*El doble de mí, cristiano/ la mitad de mi doble, judía*” (271). Es una invitación a viajar a la memoria, en ella Tamara indaga y cuestiona la escritura. Esto la ayuda a re-configuración de la subjetividad y su lugar como mujer.

De esta forma la autora conduce a la pregunta que, poco a poco se va gestando a través de la lectura de los versos, dice en “**Muro de los Lamentos**”: “*¿Con qué escribir ahora?*” Con esta pregunta retórica interpela al lector y lo lleva a un vacío donde no tenga posibilidad de palabras, le presenta al gueto. Refiere más adelante: “*Ciega, lega, analfabeta*” son versos que hacen de momento propiciatorio para guiar al lector hacia la construcción de la escritura.

5.1. La sujeta que deviene mujer y la necesidad del amor

La crítica literaria francesa Hélène Cixous sostiene que la mujer es una de esas ‘*cosas*’ que no estamos en condiciones de comprender (Cixous: 2015,58). Cixous propone su propia lógica del nacimiento: ‘*parir*’ que es una condición privativa de la mujer, la habilita a la escritura, es decir ‘*escribir*’ deviene de ‘*parir*’ y, por lo tanto, de la condición de mujer. Este es un punto importante que se da en la poesía kamensziana; a saber en “**Antepasados**” están las referencias maternas:

[...]

si a la hora del nacimiento calcularon ascendiente

no lo abandonen más.

Desde el Mar Negro hasta el Estrecho

se naturalizan conmigo de mi vienen

[...]

-277-

Resulta ilustrativo las igualaciones del ‘parir’ y de la condición de mujer. Estas referencias demuestran que estamos ante la presencia de la escritura; es decir parir = alumbrar= escribir, la mujer a través de su condición de dadora de vida es *escribiente*. Sin embargo, nos dice Cixous:

[...] si eres una mujer, estás siempre más cerca y más lejos de la pérdida que un hombre.[...] Porque una “mujer”, marcada toda ella por la herencia sociocultural, se le ha inculcado el espíritu de “refrenada”. Incluso ella es el refrenamiento, socialmente. (O, si quieres, la reprimida, la controlada).[...](Cixous: 2015, 64).

Entonces ‘refrenada’ alude a cuando lo social la encierra, es decir, la reprime. Remitimos nuevamente a “**Solideo**”: “*no entiendo cómo/ si soy mujer me dejan/ espío el agujero negro/ya me fui.*” (274)

A partir de este encuentro con el ser mujer, la producción de subjetividad habilita a indagar en ese patriarcado a través del incisivo ritornello *¿Qué es un padre?* . Esta pregunta abre paso a la incertidumbre de encontrar el sentido de la *mujereidad*. En *El Ghetto*, la creación de la escritura se instala para develar el misterio sobre la mujer, ¿qué es ser mujer?, ¿dónde está? Tamara Kamenszain, por medio de sus recursos la da a conocer. Así en “**Kaddish**”:

[...]

no me recen al oído

porque me despiertan

[...]

-287-

La necesidad de escribir empieza a sentirse en “**Ana Frank**” y en “**Muro de los Lamentos**”. Escribir es un gesto de amor. Para Cixous *escribir y amor* es como un matrimonio incorruptible, uno es tanto el otro. “*Se buscan, se escriben y se abrazan. Escribir: hacer el amor al Amor. En el amor la letra se hace carne amada leída, multiplicada en todos los cuerpos y textos que el amor porta y espera del amor*” (Cixous: 2015, 67).

Los poemas que tienen como foco la escritura son aquellos donde la palabra puja por emerger, como en “**Muro de los lamentos**”, donde solo queda el *alefbet*, el alfabeto hebreo, lo primigenio de la escritura y, en ese emerger, brota el amor.

En el poemario la autora refiere a fuentes sagradas, que evocan al logos, las fuentes sagradas son las fuentes últimas y primeras, porque en ellas se toca al amor. Para Cixous siempre se escribe bajo la dulce coacción del amor. En Kamenszain ese amor es la búsqueda de la verdad, y la verdad esta revelada en lo sagrado, en “**Solideo**”:

[...]
con la biblia en la mano
ellos ni me escuchan
corren por su idioma
[...]
recorren un foliado sin número
por la ajada entrepierna de los libros
que ni leen
[...]
-275-

Esta biblia -*λόγος*- es la fuente nutricia de toda escritura, siendo la fuente de amor. Así la crítica francesa nos refiere que el texto está en relación con la fuente, *la fuente me es dada. No soy yo (...)* *Ella me abre el cuerpo y la escritura se lanza.* (Cixous: 2015, 69)

Para Hélène Cixous la vida hace texto a partir del cuerpo mismo y Anna Frank es la que pone el cuerpo para provocar y generar esa palabra. Kamenszain tensiona la figura de esa ‘*niña*’ escritora con la ‘*mujer*’ productora y portadora de palabra. En el siguiente fragmento de “**Ana Frank**” la utilización del condicional señala una posibilidad de escritura; pero no la afirma:

[...]
No hay sótano más oscuro
que este al que desciende el alma
para esconder con palabras
lo que debería decirse.
[...]

Nuevamente está presente la fuente -sagrada- de la Torá, donde todo se inscribe, la Torá se expande y en ella entran las historias que se escriben (Cixous: 2015, 81). La Torá, como la antigua alianza, son fuentes proveedoras de vida y se inscriben en las historias de Martin Buber, Ana Frank y Sigmund Freud.

En lo que respecta a la escritura como consecuencia del parir, en el acto de amor, en su ensayo *Bordado y costura del texto* del 2000, Kamenszain precisa que el elemento principal de la escritura es la madre, es decir que de la madre se aprende a escribir (Kamenszain: 2000, 207). De esta forma creemos con Cixous que, la escritura llega por la mujer vía la acción de “*parir*”, es decir alumbrar es un acto de amor, ese acto de amor, es escribir, por lo tanto Kamenszain escribe por el amor en sí mismo. Así, la madre imprime el hogar, desde los verbos *coser*, *bordar* o *cocinar*.

Para Sánchez Angiux (2016) otras actividades que son privativas de la mujer son; cocer el pan, moler el grano, labrar la ropa mientras que para los hombres lo más importante es la lectura del Talmud. Estas actividades quedarán instaladas en la memoria.

5.2. El papel de la memoria

En el poemario Tamara Kamenszain coloca en primer plano la memoria que se deja traslucir a través de la palabra, pero a la vez, la autora enfrenta esa palabra con el silencio, que es la falta, es decir la muerte (Sánchez Angiux, 2016: 26). Por ello, ante este escenario, Kamenszain retoma, como lo hemos referido, la posibilidad de volver al pasado, y a partir de ahí, en ese sujeto enunciativo, que es dinámico¹⁴, se inscribe en un presente. Refiere Sánchez Angiux:

[...] Escribir es, por tanto, retomar el pasado y volver. La escritura del silencio es de un mismo modo reescritura, pero formalmente, además, supone realzar el propio funcionamiento de la representación: volviendo presente lo que se encuentra ausente: el hogar de la infancia, las relaciones familiares [...](Sánchez Angiux, 26: 2016)

Por su parte, Enrique Foffani (2004) señala que en la memoria el sujeto habla y asume este viaje en tanto sujeto de enunciación, así Tamara puntualiza en “**Prepucio**”: “*El doble de mí, cristiano/ la mitad de mi doble, judía.*” (271). Hay que observar de qué forma corporiza las raíces judías;

¹⁴ Dinámico porque es un sujeto que va y viene, es un sujeto, nos refiere Sanchez Angiux “paseante” necesita ir y volver. En este sentido destacamos que Sanchez Angiux introduce el termino **desexilio**, al hecho de retomar la figura del exilio tiempo después de acontecido.

es una memoria que se re-actualiza en un reconocimiento del otro y así individualiza la propia subjetividad en el “ser judía”. Por esa razón en *“la mitad de mi doble, judía”* su judaísmo está inscripto, como lo afirma, Cixous: no escribimos sin el cuerpo. En este sentido, Elina Matoso enfatiza: *“el cuerpo inevitablemente es atravesado por los significantes culturales y él mismo se constituye en un particular productor de significantes en la vida social”* (Matoso, 2010: 46). Así, por medio de la escritura se (re) crea la memoria que se inscribe en el cuerpo, que es una forma de conducirnos a ese gueto.

Esa memoria, que opera como recuerdo del pasado, posibilita el retorno de un sujeto poemático al discurso inserto en lugares geográficos. En *El Ghetto* podemos observar las usuales recurrencias geográficas a la tierra diaspórica, como así también referencias a la Havanna y a México. En este sentido, podemos afirmar dos aspectos relevantes: el primero, las alusiones cubanas son alusiones neo-barrosas que representan al padre José Lezama Lima y por otro lado, el DF, evoca el lugar¹⁵ donde Kamenszain se exilió, podemos ver en *“Exilio”*, por ejemplo:

[...]
México es lo que se dice
una postal
en la mirada muralista de cada parroquiano
un poema del primer Girondo
abriría los bares de Plaza Garibaldi
[...]
-278-

Hay elementos que configuran esa postal mexicana, como la pintura muralista o la Plaza Garibaldi, cerca del Zócalo. Es necesario, en este poema, destacar el tono girondiano, León (2007) nos precisa que hay ciertos elementos culturales en la poética de Kamenszain que se hacen presentes para, a pesar del exilio, poder inscribirse en la cultura nacional; y así en la tradición literaria argentina. Por otro lado, dice en *“Bar Mitzva”*:

El año que viene
en Jerusalem.
¿Y mientras tanto?
Esquina de Güemes
y Scalabrini Ortiz.
[...]
-280-

¹⁵ Tamara Kamenszain se exilia a finales de los '70 junto a su pareja en Mexico, ciudad del D.F.

Advertimos la presencia de movimientos espaciales geográficos diaspóricos intercalados con Buenos Aires, con lo que la presencia del exilio se vuelve a hacer presente. En esta geografía hay un sujeto dinámico, que oscila entre dos lugares, es decir estamos en presencia de lo que Sánchez Angiux llama el nomadismo de Kamenszain¹⁶.

Ante este escenario retomamos nuevamente la pregunta que se va configurando a través de la lectura de los versos en “**Muro de los Lamentos**”: “*¿Con qué escribir ahora?*”. Con esta pregunta retórica Kamenszain logra que el lector ingenuo e inocente se instale en ese gueto: orquestando así, el momento propiciatorio de la construcción de la escritura. Kamenszain, de esta manera, rompe con la jerarquización del discurso poético¹⁷. En *El Ghetto* la autora, como no pondera el sujeto poético, sino la memoria, permite al lector que acceda a ella solo a través de elementos femeninos y a través de características que configuran al cuerpo de la mujer. En “*Gentiles*” Tamara precisa que la condición es el cuerpo:

**La diferencia la anota dios
en el espejo del desorden genético
si me miro descuento mi doble
si te veo agrego tu mitad.**
[...]
-281-

A lo largo del poemario hay indicios que enfatizan ciertas dicotomías conceptuales; sin embargo la escritura de Kamenszain sigue siendo femenina. Aunque hay que destacar que toda escritura es femenina en tanto puede ser femenina o masculina, no en tanto género (Cixous, 2006: 17). Así en “**Prepucio**”:

[...]
**si nacemos perdemos algo
por vía dolorosa
y si no nacemos juntos
perdemos todo.
Perdimos todo.**
[...]
-271-

¹⁶ En su trabajo “*Tamara Kamenszain: nómada de la memoria por el silencio de la escritura*” Sánchez Angiux tensiona y problematiza la figura del nomadismo en la poética de Kamenszain. Según este autor en la poética kamensziana hay un sujeto que es dinámico, va y viene y así configura diferentes espacios.

¹⁷ Esta es una característica de la poética del neo-barroso.

En este sentido estas dicotomías evocan a “**Gentiles**” cuando alude a la diferencia: “**Diferencia idéntica/ hace reír de tanto parecemos/área a la semita judía al ario**” (281). Con ‘perdemos algo por vía dolorosa’ alude al presupuesto freudiano según el cual las mujeres ante la ausencia del pene/falo sienten la pérdida del poder hasta que comprenden la capacidad de la concepción, lugar donde el poder se vuelve a inscribir. (Freud, 2012 [1931], T. XXI)¹⁸. En este sentido enfatiza Cixous:

[...] *Este dualismo es por la marginación que ha sufrido a lo largo de la historia la mujer, asociada dentro de un esquema falocéntrico a lo femenino/pasivo en oposición dialéctica con lo masculino/activo, que la ha convertido en mero objeto, en durmiente bella pero expectante, aguardando la mirada que la habite (“ella es solo esta forma hecha para él: cuerpo prisionero de su mirada”)[...] (Cixous, 2006:19).*

Es notoria en “**Gentiles**” esta dualidad pasiva-activa: “**Diferencia idéntica/ hace reír de tanto parecemos/área a la semita judea al ario/ locos sueltos tapiados juntos**” (281). Kamenszain juega con los sentidos de oposiciones en “*diferencia idéntica*”, donde resignifica la idea de género. Más adelante dice: “**yo soy aquella que por vos morí**”: vemos que la autora se impotentiza en el demostrativo ‘aquella’ marcando su distancia del sujeto enunciativo. De esta forma esa sujeta muere por el (O)tro¹⁹ en tanto cultura machista masculina; y esto determina a la mujer en su rol en el medio diaspórico. Así más adelante en “**Gentiles**”: “**Dios nos archivará distintos**” son claras las alusiones a la primacía de lo masculino y a la consecuente sumisión de lo femenino. Es una primacía masculina que no está, que está ausente y en tanto ausente evoca.

En su trabajo *La Risa de la Medusa*, Cixous precisa que hasta el pensamiento mismo ha funcionado siempre por oposición (Cixous, 1995:14). Esta premisa señala que todo se elaborará partiendo de dicho juego de oposición, la poesía de Kamenszain se rige en este sentido, pero Kamenszain deliberadamente busca su desestabilización. En este sentido en “**Prepucio**” se observa la deconstrucción ante la diferencia: “**y a mí de qué me sirve la parte del varón/ si no pude salvar del exterminio/ ese himen que vela/ todas las roturas.**” (271-272)

Este movimiento tiene lugar en tanto en las diferencias, y que los juegos de oposiciones se hagan presentes, escribe la sujeta en el poema: “*diferencia idéntica*”. Así hay dos cuerpos, el presente y el ausente.

En las tradiciones occidentales hay un deseo masculino vinculado con la apropiación, con la destrucción del otro, de lo no-propio entendido como amenaza, entendido como castración. Cixous

¹⁸ Sobre la feminidad femenina, utilizamos el tomo XXI con comentarios de James Strachey de la edición de Amorrortu con la traducción de José L. Etcheverry.

¹⁹ Utilizamos la mayúscula remarcada desde la concepción de otredad lacaniana. Lacan en su trabajo “*El inconsciente es el discurso del <otro>*. *Jaques Lacan (1980-1981)*” afirma que el Otro, en el imaginario de lo simbólico, es aquel que nos atraviesa y nos condiciona la subjetividad.

lo llama “la gran impostura masculina”; Kamenszain irrumpe con esa idea tan abigarrada en el mundo judío: “*y a mí de qué me sirve la parte del varón*”. Con este interrogante, enfatizado en el relativo, la sujeta no solo expone la crisis del patriarcado judío sino también la desestabilización de la hegemonía masculinizante, podemos nombrar por ejemplo en “**Kaddish**”:

[...]
**Diez hombres no alcanzan
para cerrar el viernes
en un círculo masculino
que adentro me libere
huérfana.**
[...]
-287-

De esta forma, en el “**Día del Perdón**” observamos que hay una demanda de la autora en tanto Tamara está sometida al hombre de la cultura hebraica:

[...]
**¿Qué pedimos?
No que él vuelva.
Sí que nos deje tranquilas
planchadas en su recuerdo ansiolítico
demoradas contra su destino
de padre y de marido ido.**
[...]
-290-

En “**Kaddish**” la sujeta expone que esa cultura patriarcal, sostenida en el padre empieza a agrietarse con la pregunta: “*¿Qué es un padre?*”. Ese padre no está, está ausente y esa ausencia ayuda a desestabilizar la casa -y todas las estructuras-. Ese padre ocupa un lugar especial en el patriarcado, aunque en “**Freud**”, ese padre se hace presente en la ausencia, es decir como un padre muerto. Nuevamente se presenta el juego de oposiciones, aparece el padre, pero muerto. Encontramos la siguiente lógica de pensamiento: padre = estructurador del orden=muerto= ausente=memoria.

Así nos puntualiza Cixous en la *La Sonrisa de la Medusa* que la mujer siempre está del lado de la pasividad, en tanto opuesta a la actividad. Dice: “*O la mujer es pasiva, o no existe*” (Cixous, 2006: 15), en “**Solideo**”:

[...]
no entiendo cómo

si soy mujer me dejan

espío el agujero negro

[...]

-274-

Como hemos dicho, para que haya una pasividad es necesario una figura que se inscriba en la actividad, en este caso la tradición judía toma ese rol activo. Porque el sujeto poético en tanto mujer judía responde a ese Otro que, categorizado, se impone y condiciona.

Para Cixous, el ámbito privilegiado que puede cobijar este ‘dejarse atravesar por el otro’ es la escritura, una escritura nueva, femenina, una escritura por-venir, como diría Blanchot. “Hoy la escritura es de las mujeres. No es una provocación, significa que: la mujer acepta lo del otro”, (Cixous: 2001, 42).

En “**Muro de los Lamentos**” Kamenszain se pregunta: “*¿Con qué escribir ahora?*” Esta pregunta recibe su respuesta recién en “**Ana Frank**”: “*veinticuatro horas en blanco/ por segundo de escritura*”, es decir que, en el quehacer escritural está la respuesta femenina, ante las adversidades del gueto/*El Ghetto*. Entonces, es la constante búsqueda del poder escribir y no del hacer escribir, esto es: la escritura en la mujer está en potencia, puja.

Para Cixous, cuando la mujer escribe se apropia por fin de su cuerpo, un cuerpo que está confiscado, como Ana Frank en su casa de atrás, y en ese gueto canjea su escritura. Ese cuerpo es el propio texto. Ese cuerpo es el cuerpo del gueto; que, amurallado se levanta con las palabras. En este punto es necesario rescatar las palabras de Francine Masiello, en su trabajo *El cuerpo de la voz*: “Densidad y fluidez, cuerpos presentes y líneas de fuga, un texto que tiene la levedad de unas cortinas de gasa movidas por la oscilación del viento: el sentido del tacto es constantemente azuzado en nosotros por medio de la lectura[...].” (Masiello,2013:10). De esta forma, como hemos dicho anteriormente, todo el espacio discursivo implica y refiere a un adentro, un adentro que está formado por palabras que Kamenszain va configurando y, así, da forma al gueto. Hemos visto que el universo poético de Kamenszain está conformado por una serie de motivos, entre los que se encuentra el de la casa, refugio familiar en el que se alojan los recuerdos de la niñez y de los antepasados. Si bien para León (2007) la casa es el espacio de la memoria, también es el espacio de la lengua materna.

Capítulo 2 - La re-vuelta al pasado

1. Volver al pasado

“...Entregaste los números del antebrazo...”

“Prepucio” (frag.)

Es pertinente resaltar dos aspectos teóricos para pensar un re/vuelta al pasado. Por un lado, la noción que proviene de Julia Kristeva (1998); y por otro la deconstrucción de Jaques Derrida (1967). Ambos permiten indagar en el poemario la producción de subjetividad y analizar la construcción de “lo femenino” dentro de la cultura judía. El empleo de estos supuestos teóricos hace posible exponer la tensión que hay entre las categorías de lo femenino y de lo masculino en el pasado judío al que Tamara remite.

Estas categorías son maleables por acción de las diferentes construcciones sociales, y según el marco discursivo. A partir de estas instancias y a la luz de las ideas de ‘re-vuelta’ de Kristeva y la teoría deconstructivista de Derrida analizaremos el poemario.

Por su parte, Julia Kristeva, dialoga con el psicoanálisis, la antropología y la filosofía para entender y desarrollar la teoría de la subjetividad desde una perspectiva innovadora. Kristeva analiza la construcción de la subjetividad desde las conceptualizaciones del lenguaje, la semiótica y la *lorá* con el fin de poder develar y exponer al sujeto en progreso en acción. Entiende Kristeva que, para encontrar al sujeto tenemos que socavar el lenguaje²⁰. El espacio de partida de este ‘sujeto-en-proceso’ es un espacio irrepresentable²¹. En este sentido el YO poético en *El Ghetto* se presenta como una ‘sujeta’, lo que le permite a Kamenszain posicionarse como testigo y narradora atada - y sujeta - a su historia.

Este espacio de formación del sujeto corresponde al ámbito pre-verbal, exclusivo dominio de lo gestual, previo a la diferencia hombre-mujer. La presencia del cuerpo con sus diferenciaciones irrumpe, por ejemplo, en “**Gentiles**”: *“la diferencia la anota dios/en el espejo del desorden genético”* (281). En esa irrupción²² se construye la subjetividad, entendiéndola como la construcción de la realidad desde lo histórico y lo epocal de cada sujeto (Paris:1998).

Sebastián Grimblat y Liliana Palazzini (2013) teorizan la subjetividad desde el psicoanálisis a través de tres conceptos claves: la subjetividad en tanto fenómeno, en tanto concepto y en tanto

²⁰ En el ámbito de la psicología, un sujeto se forma en tanto está “sujeto” a su lenguaje como a su devenir histórico. Para el psicoanálisis, el lenguaje trauma y estructura al sujeto, dejándolo sujeta a su historia.

²¹ Un espacio limitado, sin el poder del lenguaje que lo mueva.

²² Irrupción cuando nos encontramos con el otro y en ese encuentro se nos devela lo propio.

efecto de prácticas sociales. Rescatamos este último aspecto, porque Kamenszain no solo vuelve a su pasado judío, sino que, una vez allí, cuestiona desde la mirada de ‘lo femenino’, todas las prácticas sociales de esa cultura hebraica, por ejemplo en “**Solideo**”: “*no entiendo cómo/si soy mujer me dejan*” (274). Por eso en *El Ghetto* el lenguaje poético se presenta como una posibilidad subversiva del discurso judío imperante.

1.1. Re/vuelta al pasado

A lo largo del poemario es manifiesta la evocación del pasado judío. La autora tiene el firme propósito de tensionarlo para deconstruirlo. Ese pasado es necesario deconstruirlo para edificar una nueva mirada, una nueva subjetividad. Así, volver al pasado de la sujeta es volver a la niña judía, en “**Solideo**” la niña no es escuchada:

[...]
na de sandalias hebreas
con la biblia en la mano
ellos ni me escuchan
corren por su idioma
[...]
-275-

En esa evocación Tamara explicita la condición de mujer judía sacrificada, esa misma mujer, que a lo largo de los siglos se corre de la escena para dejarle espacio al hombre, dice en “**Gentiles**”:

[...]
yo soy aquella que por vos morí
y por tu gentileza soy también
la que te dejó
morir.
[...]
-281-

No es un pasado nostálgico, sino un pasado demandante que reclama explicaciones sobre el lugar de la mujer en una cultura hegemónicamente masculina. Por eso la sujeta necesita de una re/vuelta. Por un lado, esta re/vuelta implica una interiorización del ser humano ante el impacto inexorable de la cultura, y por otro, demanda una necesidad de volver al pasado para posicionarse como sujeta interrogante/indagadora. Para Diana Paris (2003) de esta interrogación y de su respuesta (por ejemplo en el sintagma “*viajando para ser argentinos*”-277- del poema “**Antepasados**”) depende que exista un futuro, que haya un más allá de los muros de ese gueto. Así, la sujeta niña una vez

enunciada en ese pasado devela algunas de las prácticas judías al exponerlas, y así ridiculiza la figura viril, por ejemplo en “**Prepucio**”:

[...]

**Una escuela completa de traductores
escribiendo mojado sobre seco
a la salida del baño turco
cargan la torá colgada como toalla
presumen de la cintura para abajo.**

[...]

-271-

En estos dos últimos versos la sujeta parece banalizar el órgano sexual masculino, y conjeturamos que se asocia con la práctica de la circuncisión, ya que ‘presumen’ funciona como marca modalizadora despectiva del carácter jactancioso.

La re/vuelta de Julia Kristeva cuestiona la identidad pone el foco sobre la libertad, la dignidad y la solidaridad como algunos de sus aspectos (Paris, 2003:49); en *El Ghetto* son particularmente importantes los dos primeros. Semánticamente la palabra ‘ghetto’ al implicar encierro se opone a libertad, que es la meta a la que la sujeta, oprimida en un mundo de hombres, quiere llegar. En “**Kadish**”: “*en un círculo masculino/que adentro me libere/huérfana.*” (288).

En lo que respecta a la dignidad, como uno de los elementos que conforman la re/vuelta, expone en “**Prepucio**” (“*y a mí de qué me sirve la parte del varón/si no puede salvar del exterminio/ese himen que vela/todas las roturas.*”-272-) y en “**Solideo**” (“*fui para ellos/la mujer de otros/mejor los abandono/en su baño ritual.*”-275-) la exclusión porque no se reconoce la misma dignidad que tienen los hombres.

Así, el lenguaje poético en relación con estos dos aspectos, despliega sus posibilidades subversivas respecto del discurso social hegemónico. A propósito de esta potencia para subvertir es oportuno acudir a *La acción subversiva de la poesía* de Aldo Pellegrini. Para Pellegrini la fuerza y la vitalidad de la poesía rompen con lo convencional, por lo que la poesía es un instrumento a favor de la condición humana. De este modo, Kamenszain mediante la acción/subversión poética busca producir rupturas para expandirse en su goce explosivo.

Bajo una mirada kristeviana y siguiendo los lineamientos de nuestra tesis, entendemos el lenguaje poético como una ampliación de sentido que nunca termina de cerrarse y así se hace presente la crisis de la estructura.

Lo poético siempre pone en cuestión la identidad, que se construye a partir del sentido de pertenencia y de la castración²³. La Sujeta siente una cierta pertenencia al gueto y una de las aristas de este sentimiento es lo religioso-ritual, que trasunta en todo el poemario. Así, el discurso religioso, tan presente en la atmósfera de *El Ghetto* le presta voz a la identidad.

La mujer judía que en “**Prepucio**” oscila entre ser judía o cristiana identifica que hay una pérdida: “*si nacemos perdemos algo*” (271). El juego semántico que establece Kamenszain en este verso, refuerza la pérdida implícita en el título del poema, que alude a la circuncisión. Es decir que el poemario empieza con un acto de corte, de castración. De esta forma, desde el comienzo se empieza a consolidar un sujeto poético y ético en su contexto, su historización y sus implicancias epocales.

1.2. El sujeto kamensziano

Kamenszain, como poeta neobarrosa, utiliza la lengua para representar la tradición y también, para indagar en ella. Es precisa en “**Prepucio**”, al momento de recordar la lectura judía más sagrada, “*cargan la torá colgada como toalla*” (271). A lo largo de todo el poemario la autora se posiciona como una niña que interroga el origen de la tradición, lo deja explícito en “**Solideo**”, “**Bar Mitzva**” y “**Ana Frank**”. En esa interrogación la Sujeta se deconstruye a sí misma. Por consiguiente, Tamara toma la deconstrucción como operación y no como procedimiento, es decir que despoja de valor de verdad al lenguaje para pensar la escritura desde nuevos sentidos que emergen desde espacios deconstruidos (Spivak, 2013). A partir de esa deconstrucción, la poeta expone un sujeto histórico que, al estilo kristeviano, está en constante devenir (Kristeva: 1991, 435). Esta idea del devenir se ajusta a la pregunta de “**Muro de los Lamentos**”: “*¿con qué escribir ahora?*” (289).

1.3. El devenir de la Sujeta en Kamenszain

El devenir se observa en la peregrinación que la autora hace en “**Judíos**”. A lo largo de las tradiciones hebraicas y judeocristianas el éxodo se vivió como un pasaje hacia una nueva vida, hacia la tierra prometida (Éxodo 33, 1-6). En “**Judíos**” Tamara describe minuciosamente la salida del gueto a la tierra prometida como un pasaje signado por los avatares históricos.

Kamenszain no puede desprenderse de sus propias características neobarrosas, que, melancolizando su propio momento neobarroso del Río de la Plata, contextualiza el pasaje del gueto a esa tierra prometida con elementos de color latinoamericanos como por ejemplo un curso brasileño. Dice en “**Judíos**”:

²³La referencia a la castración es desde el psicoanálisis. Este concepto señala un momento traumático en tanto acontecimiento movilizador que introduce un cambio - que no tiene por qué ser negativo-. La castración, como instancia troncal en el aparato psíquico, es un corte que habilita la entrada a la cultura y deja marcas necesarias que construyen la subjetividad.

[...]

hasta aquí hemos llegado

[...]

sobre los pasos que le debemos a la música

loca fantasía de una escuela de vida

donde se aprende golpe a golpe

que los de arriba y los de abajo

[...]

-299-

Lo que antes fue éxodo ahora es migración, tal como se ve en “**Antepasados**”: “*Chicos de apellido descompuesto/viajando para ser argentinos/inmigrantes por vomitar en cubierta*” (277).

El devenir además está conectado con la identidad. Es una operación que se genera en los poemas, es decir que la sujeta deviene mujer y judía en y gracias a la escritura. En “**Gentiles**” se ve esta operación, donde el cuerpo de la mujer esta des-ordenado y en oposición al del hombre:

La diferencia la anota dios

en el espejo del desorden genético

si me miro descuento mi doble

si te veo agregó tu mitad.

[...]

-281-

Más adelante escribe Tamara:

[...]

y por tu gentileza soy también

la que te dejó

morir.

[...]

-281-

Ella se reconoce gracias al otro por la oposición. Empieza el devenir mujer en ‘**yo soy aquella que por vos morí**’. Más adelante los versos ‘**la que te dejó/ morir**’, donde morir esta reforzado por la disposición gráfica, enuncian tanto una muerte, como el nacimiento de esta nueva mujer autónoma, que con su escritura habilita otros espacios.

2. La palabra soplada significada

2.1. La deconstrucción de Jaques Derrida

En esta parte de nuestra investigación tomaremos el deconstructivismo como herramienta teórica y como uno de los modelos epistemológicos actuales, para dar luz a nuestras interpretaciones. Entrar en el pensamiento derrideano exige ser crítico y creativo, no esquemático. La deconstrucción exige la fragmentación de los textos, donde detecta fenómenos marginales que fueron reprimidos en un discurso anteriormente hegemónico o instalado²⁴. Para Silviano Santiago la deconstrucción es una operación que consiste en denunciar en un determinado texto aquello que es valorizado y en nombre de qué, y al mismo tiempo es dejar de reprimir lo que estaba estructuralmente disimulado en ese texto (Santiago,1976:39).

Para Peter Krieger el centro de este pensamiento es detectar lo otro en los discursos aparentemente homogéneos (Krieger, 2004:45). De esta forma, hay una interpretación de los fenómenos marginales sobre lo otro, es decir lo reprimido²⁵ en ese texto.

Entenderemos represión como “*la operación por medio de la cual el sujeto intenta rechazar o mantener en el inconsciente representaciones (pensamientos, imágenes, recuerdos) ligados a una pulsión*” (Laplanche, 1996: 375). Para Ana Freud (1950) la represión es un mecanismo de defensa que utiliza el sujeto ante una representación dolorosa, es decir reprime para conservar la estructura y el equilibrio emocional.

Según Krieger el deconstructivismo pide lecturas subversivas y no dogmáticas de los textos. Es un acto de descentralización que exige tensionar la verdad hegemónica y absoluta, y así, derribar las certezas.

La deconstrucción, entonces, busca huellas²⁶ de ideas que son las que van configurando una red de sentido. En consecuencia, podemos entender que Tamara Kamenszain va armando ciertas líneas de fuga que permiten vislumbrar una subjetividad en la conformación del espacio poético. Desde el pensamiento derrideano un poema no se compone solo de palabras, ni de silencios ni de música, sino de signos que actúan como huellas para que el lector encuentre red de sentido que da lugar a lo otro en el poema.

La materialidad de *El Ghetto* depende de cómo Kamenszain emplea esos signos que giran en torno a la mujer en el mundo judío como representación de lo reprimido; por eso es operativo el pensamiento deconstructivista. El nombre del poema “**Prepucio**” es signo de corte, de tajadura, de

²⁴ Se trata del discurso de masculinizante en el mundo judío, que Tamara Kamenszain busca resquebrajar para dar luz a todas las significaciones que configurarán la subjetividad femenina en el mundo diaspórico.

²⁵ Derrida para teorizar sobre la deconstrucción acude al psicoanálisis y la lingüística, entre otras disciplinas.

²⁶ Derrida entiende que la escritura en tanto huella, *différance* no depende de ninguna plenitud sensible, audible, visible, fónica ni gráfica.

castración²⁷ por un lado del hombre; pero, además se asocia a la castración en tanto momento traumático en la estructura psíquica que da paso al lenguaje, de esta forma en la poeta:

[...]
la mitad de mi doble judía
si nacemos perdemos algo
por vía dolorosa
[...]
ese himen que vela
todas las roturas.
[...]
-271-

Para Luhmann (1990), sin embargo, hay un inconveniente. La deconstrucción no solo deconstruye, sino que también, produce nuevos textos, lo que implica que hay que volver a descentralizar los discursos. Así (re)leemos otras figuras y otras líneas de sentido que apuntan a desentrañar la participación de la mujer. Una vez visto este nuevo texto debe ser deconstruido nuevamente, entonces al poner en primer plano lo femenino vuelve lo masculino, pero de otra forma; lo observamos en los dos últimos versos (“*ese himen que vela/ todas las roturas*” -271-) donde entran en tensión representaciones opuestas, prepucio e himen, velar y romper, cuyas cargas semánticas se refuerzan entre sí.

2.2. La palabra y la poesía

Roberto Ferro (2009) refiere que en poesía nunca un elemento puede funcionar como signo, sino que remite a otro elemento en el poema estuviere o no presente. En la lectura de *El Ghetto* detectamos diversas posiciones de la autora, que afirman sentidos diferentes de los inmediatos. Por ejemplo en “*Gentiles*”: “*yo soy aquella que por vos morí/ y por tu gentileza soy también/la que te dejó/ morir.*” (281) el poema se va construyendo cuando las palabras entran en relación con otras, y así va generando su propia referencia. En los versos recién citados ‘*morir*’ escapa de su significado de muerte o ausencia de vida, para evocar otro significado, el de la nueva vida.

Este escenario es propicio para encontrar la reflexión derrideana de poder indagar la represión subterránea que condiciona el pensamiento occidental (Ferro: 2009, 86), es decir podemos tensionar lo establecido-hegemónico, y eso es arte, per se. Rompemos con las representaciones de la

²⁷ Tomaremos este concepto desde el psicoanálisis para entender el acto simbólico de corte, de separación de la representación del poder. Para Laplanche y Pontalis (1996[1967]) el complejo de castración se organiza en torno a la pregunta de los niños y niñas por la diferencia anatómica de los sexos, como presencia o ausencia del pene, surgida por la fantasía de castración, que presenta efectos diferentes entre los sexos.

imago de lo judío, y así desterritorializamos el significado del pasado para reflexionar sobre el presente. Así lo manifiesta la escritura de Kamenszain al quitarse los condicionamientos del predominio de lo masculino en la cultura judía tradicional. En esa escritura, la poeta ubica a “*Avicena sobre la mesa de leer*” (271) para inmediatamente introducir un verso que especifica esa lectura desvalorizándola: “*disecar es la palabra correcta*”.

Los dos versos que siguen hacen alusión a la asimilación cultural, en cuanto a la dirección en que se lee y se escribe: “*revertir de derecha a izquierda/ el orden de las letras, ‘asimilarse’*” (271). Siguiendo con nuestra interpretación es posible ver en estos versos, además una propuesta de inversión por la cual el lugar femenino también puede ser preeminente. De todas maneras, la paridad aun no es un hecho ya que el rito inaugural de la circuncisión o *brit-milá* realizado por un *mohel* es solo para los varones y se trata de un signo distintivo e imborrable²⁸ (Feierstein, 2007: 106-108).

Este ritual visibiliza la oposición femenino-masculino, codificada a través del simbolismo de la sangre: circuncisión y menstruación. Por medio de este rito queda en claro que se establece una prioridad en el orden de la pertenencia; los hombres reciben una marca en su propia carne como signo del pacto, mientras que las mujeres solo ingresan en él por medio de sus padres y maridos. Ante este escenario, en donde se tensiona la oposición de lo femenino y lo masculino, Kamenszain, según Ostrov, interroga e inviste las palabras con una estructura económica libidinal priorizando el género, por ejemplo en “*Gentiles*” donde ambos son confrontados:

Diferencia idéntica
hace reír de tanto parecemos
área a la semita judía al ario
locos sueltos tapiados juntos
[...]
-281-

Esta ‘diferencia idéntica’ es la del ‘himen’ presente en el poema “*Prepucio*”. Frente al espejo tanto ‘parte del varón’ como ‘himen’ exponen la exclusión de la mujer por motivos puramente biológicos, su denuncia y su cuestionamiento.

2.3. Deconstrucción para construir

Hacer un análisis deconstructivista devela, en cierta forma, que hay una represión en el texto, y a medida que se avanza y se indaga en la lectura se presentan más significaciones que pujan por salir.

²⁸ El origen de esta práctica es incierto. Momias egipcias de dos mil trescientos años de antigüedad carecían de prepucio y, a juzgar por los instrumentos encontrados, esta costumbre existía hace cuatro mil años. Todo varón judío debe ser iniciado en el pacto de Abraham por medio del *brit* (pacto) *milá* (corte), la circuncisión (Feierstein: 2007, 108)

Así, la deconstrucción no se opone a las certezas del texto, más bien abre la posibilidad de otras formas de leer y otras formas de entrada al poema mismo. Roberto Ferro (2006) sostiene que todo texto es una (esceno)grafía, y efectivamente este poemario lo es, tanto como el espacio cerrado del gueto, como el espacio del living y la casa grande en otros poemarios de la autora. Tamara presenta un espacio/escenario que, para ingresar obliga al lector a deconstruirse, es decir, a (re)pensarse desde los orígenes, tal como lo propone en “Árbol de la Vida”: “*Mi duelo, lo que estoy viviendo/será de aquí en más este verdor que te dedico./Hoy florecen en la copas de los árboles todas mis raíces.*”(273)

2.4. Deconstruyendo a Tamara Kamenszain

*La prosa poética ya fue
la novela lírica con evocaciones de infancia
ya fue ya fue ya fue*

(Kamenszain, *La novela de la poesía*, 385)

Nuestro análisis en este punto se enfoca, a partir de la metáfora que Derrida puntualiza sobre la deconstrucción, la de una cáscara de nuez para pensar la lectura.²⁹

Hemos dicho que una de las características más sobresalientes de la poesía neo-barrosa es que los significantes no tienen significados precisos. Todo está manchado y salpicado por el lodo rioplatense³⁰, que modifica las apariencias y que es siempre cambiante. Frente a la poesía neo-barrosa es oportuno evocar las palabras de John Caputo en la reunión académica en donde Derrida presentó la deconstrucción:

[...] Lo que en realidad está sucediendo en las cosas , lo que en realidad está pasando siempre está por suceder. Cada vez que se trata de estabilizar el significado de una cosa, de fijarla en su posición misionera , la cosa misma , si es que en algo la atañe , siempre se escapa. [...] (Caputo: 2009, 46).

Así, la palabra y la evocación en Kamenszain funcionan como puentes a otros significados. Un significado es una forma de contener y compactar las palabras, una forma de confinarlas. Mientras

²⁹ La analogía con la cáscara de la nuez tiene lugar el 2 de octubre de 1994. Apertura y debate de la mesa redonda en el marco de la inauguración oficial del nuevo programa doctoral de Filosofía de la Universidad de Villanova. Esta mesa fue coordinada por el profesor John D. Caputo entre otros.

³⁰ Si bien hemos hecho referencia en la primera parte de esta tesis al barro del Río de la Plata, acá nótese nuestro foco en la presencia de lo elemental, es decir, ‘lo rioplatense.’

que la deconstrucción dedica todos sus esfuerzos en estirarse más allá de estas fronteras, en transgredir esos confines. Siempre que en las lógicas de lectura esté presente algún límite, la deconstrucción ejerce presión sobre él.

“**Judíos**”, último poema extenso perteneciente a la tercera parte del poemario, opera como un clivaje para recomenzar y releer el texto, es decir obliga a volver a los comienzos del poemario desde una nueva subjetividad. Hay espacios abiertos, sin determinar, donde la deconstrucción opera para descompactar la palabra/cosa y así vislumbrar nuevos significados. Observamos en “**Judíos**” :

[...]
sin raza sin nacionalidad sin religión
ya fuimos clavados pero aún no somos
tan portuñoles, tan ladinos tan idichistas
no somos suicidas aquí no ha pasado nada
solo se trata de lúmpenes peregrinaciones
[...]
-300-

La autora ubica en los límites la representación del judío sufriente; al no poder pertenecer a ningún lugar como un lumpen, como un paria, como un apartado por la sociedad. El sintagma ‘*lúmpenes peregrinaciones*’ es una cita del poema homónimo de su amigo personal Néstor Perlongher³¹.

En nuestra lectura este escenario convoca la figura derrideana de cascar la nuez en el sentido de que “*cualquier cosa existente, cualquier cosa que se presente como asegurada y segura, total y significativa, se abre, se casca y se reconstruye*” (Derrida, 2009). Por eso, es iluminador que Mallol (2003) refiera que la tercera parte del poemario opere como punto de llegada e instancia de subjetivación para volver a leerlo con otros sentidos.

Tamara invita al lector ir cascando esos sememas para reconstruir una nueva subjetividad, por ejemplo, presenta el patriarcado judío como el gran otro que oprime a la mujer; así lo leemos en “**El Día del Perdón**”:

[...]
¿Qué pedimos?
No que él vuelva.
Sí que nos deje tranquilas
planchadas en su recuerdo ansiolítico
demoradas contra su destino
de padre y de marido ido.

³¹ El poema pertenece al último poemario de Néstor Perlongher *Chorro de las iluminaciones* de 1992.

Que Dios perdone a una madre por pedir tanto de mí.

[...]

-290-

En las respuestas a la pregunta “¿*Qué pedimos?*” Tamara accede a *l’ invention de l’ autre*³², es decir, desestabiliza las convenciones.

Entonces, la subjetividad, según lo hemos afirmado se va configurando a medida que se va construyendo los sentidos de la cosa/texto según el devenir de las implicancias/históricas.

2.5. La palabra soplada

*“Cada poeta dice lo mismo, sin embargo no es lo mismo,
es lo único, eso sentimos.”*

Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*

Tamara Kamenszain conduce al lector a lo largo de su poemario por diferentes sentidos que se van entramando entre sí para generar nuevos puentes que llevan a otras subjetividades, así la autora permite que el lector se descubra como sujeto activo en ese gueto judío.

El elemento judío transita todos los poemas y va más allá de las palabras. Este elemento opera como una reconstrucción de ese gueto lamentable que Tamara presenta, y así exponernos la cruda historia que afectó, entre otros, a los judíos. La palabra de Tamara es mediadora de una reflexión, porque en ella desaparece la autora, pone fin a su particularidad, para apelar a la sensibilidad del lector al presentarse como mujer y niña de la colectividad doliente.

Esta palabra invita a un diálogo posible y es adjudicada a cualquier mujer judía, en un sentido abarcativo. El YO kamensziano se desdibuja para dar paso a una voz que es soplada, según designación de Derrida, porque es inspirada a partir de otras voces, esa voz es la del gueto, es decir la de *El Ghetto*. Dentro del gueto/*El Ghetto* hay iconos que se destacan, como hemos mencionado Sigmund Freud, Martín Buber y Ana Frank; y asimismo hay una voz colectiva y anónima que resuena con la de Ana Frank, cuando en su diario afirma que a través de voz se escucharían las voces calladas³³. Precisamente en el poema “**Ana Frank**” se enuncia:

[...]

Es un homenaje al ghetto

encierro precoz

donde la niña aprende a canjear

³² Es decir, el arribo de lo otro, la promesa de un acontecimiento que está por llegar.

³³ “A través de mi voz se escucharán todas las que no” (*Viernes 9 de octubre de 1942, Diario de Ana Frank*, 67).

**veinticuatro horas en blanco
por segundo de escritura.
-291-**

En esta escritura de apertura, Tamara Kamenszain inviste la palabra y la carga de significación; y así no le pertenece más. Estos versos están en consonancia con la aseveración de Artaud citado por Derrida:

Las palabras que he encontrado, desde el momento en que son palabras, ya no me pertenecen, son originariamente repetidas. Ante todo tengo que oírme, hablar es oírse. Desde que soy oído, desde que me oigo, el yo que se oye, que me oye, se vuelve el yo que habla y que toma la palabra, sin cortársela jamás, a aquel que cree hablar y ser oído en su nombre. (Derrida, 1967, 57)

Así la palabra proferida o inscripta es siempre soplada. Nunca es propia de su autor ni de su destinatario. Está anclada como construcción de una época y la subjetividad del auto para resignificar dicha historia.

2.6. Lo judío corporal

El tratamiento del cuerpo, según lo hemos indicado en el primer capítulo, es troncal para la interpretación del poemario. En este apartado hacemos referencia a las marcas judías inscriptas en el cuerpo. Al inicio de nuestra lectura con “**Prepucio**”, Kamenszain marca una línea de sentido para arribar a la significación de *lo circunciso* (brit-milá), es decir, a las nuevas marcas. Son marcas que dejan los padres judíos, como sello identificador de apertura a la cultura. El acto de circuncidar implica una pérdida, que no es falta, sino una pérdida. En Tamara, la pérdida -por su parte- implica un duelo, es decir, algo que se retira de la percepción, algo que el cuerpo no lo recupera. Esta imposibilidad de recuperar lo que se perdió da paso a la angustia, ésta se hace soportable con la melancolía que se hace presente en el uso de los tiempos verbales por ejemplo en los versos (“*perdemos todo/Perdimos todo.*”-271-).

El cuerpo, circunciso, tajeado y ultrajado ya no puede volver a su estado puro, ya está domesticado por la cultura judía, esas marcas están normalizadas para el judío que serán pilares indeclinables en la historización de todo judío. Este “cuerpo” de *El Ghetto* se decora con ropajes de los rituales de iniciación judía como la kipa o solideo, como el poema homónimo. En este sentido, podemos nombrar elementos como el tzitzit, o el tefilín, aunque estos elementos y su estudio como vestiduras en el cuerpo convocan un análisis que excede el propósito de este trabajo.

En el recorrido del poemario Tamara Kamenszain presenta al hombre como centro de la tradición judía y la mujer queda relegada como lo ‘*otro*’, marginada, reprimida e ignorada. Tamara

muestra que se anula la concepción binaria en esa tradición, restringiéndose así la posibilidad de construir una femeneidad. Esta línea binaria es la que hay que desterrar para ir más allá de la dualidad, que implicaría certidumbre y la deconstrucción derrideana destierra ese impuesto.

Derrida busca subvertir así el orden y hacer central al marginal y marginal al ser central. Esa operación es una constante en Kamenszain al traer a la superficie aquellas significaciones implícitas.

Así las palabras quedan hurtadas, sopladas para exponer otro significado como lo hace en **“Muro de los Lamentos”**:

[...]

¿Con qué escribir ahora?

Sólo queda el alfabet que a punta de mármol

anota nombre y fecha

en otro mundo.

[...]

-289-

En el verso citado, las palabras pasan el límite de la expresión, dejándose investir por la angustia del desamparo y de la soledad. Para Derrida (1998) los centros y los límites no existen y los opuestos binarios son un juego libre. Por lo tanto, no existen verdades absolutas, porque una verdad que se instala como centro, margina a otra. Así Kamenszain logra con sus operaciones en el poemario correr una verdad que se instaló alrededor de la mujer judía, en **“Árbol de vida”** la sujeta misma se siente desplazada:

[...]

se congregan en fila en fila de los deudos

no es por mi duelo, me segregan, los estoy viendo

no me sumo a esa muchedumbre abatada

me resta a contramano mi perdida solitaria

[...]

-293-

La deconstrucción consiste en mostrar en cómo uno de los términos de la oposición, el que se quiere aislar y valorar, depende íntimamente del término que se rechaza o desvalora.

En el poemario hay una masculinidad poemática que se instala como centro y alrededor, lo femenino, como lo marginal. La voz poética de Tamara busca derribar o deconstruir esa conformación masculinizante.

Esa masculinidad poemática entra en tensión al llegar a **“Kaddish”** donde hay una constante interrogación sobre la figura del padre. Esta figura paterna entra en consonancia con la aparición de

Tobias en el epígrafe que inaugura el poemario. Esta indagación aparece con el intransigente ritornello *¿Qué es un padre?* No solo indaga por el padre (muerto) sino que indaga al género mismo. De esta manera, al indagar al género indaga a la tradición; advertimos al finalizar dicho poema:

[...]
ellos se dispersaron pero yo
hija de Tuvia ben Biniamin
seguiré buscando despierta
para después
poder olvidarme
[...]
-288-

3. Tres cuerpos judíos sufrientes y lo judío banalizado

Tamara Kamenszain se sostiene sobre tres referencias literarias-filosóficas que actúan como pilares de la cultura judía. La referencia a estos tres bastiones de la cultura visibiliza el manejo cultural de la autora (Foffani, 2004). En el mundo hebreo Tamara considera a Martín Buber, Sigmund Freud y Ana Frank como faros que iluminan la cuestión judía a la que Tamara vuelve, además de actuar como sucedáneos del YO, indirectamente, y de traer la historia de la discriminación y del horror, son la evidencia del poder transcendente de la palabra.

Estos personajes/motivos son los tres anclajes literarios judíos con los que Kamenszain se encuentra en el gueto para arribar a la escritura, por diferentes motivos, a saber: como referentes de la juventud, como los que utilizan la literatura para retratar desde las profundidades la cuestión judía, como los que construyen la subjetividad desde la inocencia de la niñez, o para entender desde el psicoanálisis la ausencia del padre y el cuestionamiento del género desde los opuestos. Son personajes que están dentro del gueto sin posibilidad de salida y son los que le habilitan a la autora el acceso a ese compuesto antes mencionado, cuerpo–pasado–género–infancia.

3.1. Martín Buber, el líder

En “**Solideo**” la autora no ubica al lector en un espacio determinado, sino que nombra varios lugares, como Toledo, España y Nueva York. Esta indeterminación de lugares conduce a pensar la figura del exilio de los judíos, como un éxodo continuo. Para José Kozler (2000) el judío a lo largo de la historia fue considerado como un “judío errante” o “internacional”; porque el dolor del desplazamiento trae también la alegría de la expansión. Sin embargo, este crecimiento se asocia con el prejuicio y el desprecio, aunque solo era un grupo que vagaba sin querer vagar. Un particular momento de errancia

se vivió cuando liberaron los campos de concentración³⁴ y en los años subsiguientes. A pesar de todo el sentido de pertenencia, es decir el gueto aunque sea simbólico, existe.

Hemos visto que a lo largo del poemario los sentidos se van tejiendo. A medida que se avanza se establece un límite entre lo externo y lo interno respecto del *El Ghetto* como poemario y del gueto como lugar. Se van conformando aspectos binarios -el principal es adentro/afuera- que son necesarios para deconstruirlos. El poema “**Ana Frank**” (“*Es un homenaje al ghetto/encierro precoz*”-291-) visibiliza la idea de encierro y expone la tensión interior/exterior.

En ese espacio guético la sujeta se configura como mujer y apoyada en estos referentes cuestiona su historicidad. Entre ellos, Martín Buber, pedagogo y también filósofo³⁵, tiene a cargo la apertura de “**Solideo**”:

**No es Toledo
ni siquiera está en España
no conozco esa ciudad
donde sin cajón enterraron a Buber.**
[...]
-274-

Este líder está desnudo (“*sin cajón*”) y su cuerpo está en contacto directo con la tierra, está presente lo uno y lo otro, lo externo/lo interno, en diálogo.

Entiende Arendt ([1935] 2007) que Buber es un factor decisivo para valorar el pasado en el sentido de raíz, porque “*este líder fue capaz de ganarse la juventud porque no se enterró él mismo ni enterró al judaísmo bajo un pasado, sino que supo cómo redescubrir las raíces vivientes de ese pasado para construir un futuro aún mayor.*” ([1935] 2007, 109). El renacimiento del pueblo judío puede tener lugar solamente mediante la vivificación de la tradición, y para Buber para llegar al futuro es necesario reivindicar el pasado. Para hacer actual ese legado tradicional el idioma y la religión son claves:

[...]
**grita yo es otra
nena de sandalias hebreas
con la biblia en la mano
ellos ni me escuchan
corren por su idioma**

³⁴ Según la organización “Anne Frank House” de Estados Unidos, especialmente Nueva York fue uno de los tantos lugares elegidos por los judíos para asentarse. Siendo Nueva York hoy en la actualidad sede de una las dos mezquitas judías más grandes de América. En:

<https://www.annefrank.org/es/ana-frank/en-foco/la-imposibilidad-de-huir-1933-1942-inmigracion-judia-1933-1942/>

³⁵ La obra más representativa de su filosofía es *Yo y tú*, de 1923.

[...]

-275-

Kamenszain ancla en la figura de Buber el pasado como base vigente para entretejer nuevos sentidos. Una vez allí, instalada, la sujeta indaga y cuestiona acerca de su posicionamiento a través del adverbio de tiempo (“ahora”) y del pronombre relativo-interrogativo (“qué”):

[...]

y ahora qué

ahora me toca a mí

voy a entregarlos en fecha

vuelvo al futuro

para cerrar con llave cien refacciones

en el ghetto secular

puertas adentro de mi barrio.

[...]

-276-

Es notable en el verso ‘*vuelvo al futuro*’ el posicionamiento de la sujeta dentro del gueto, para sellar que ése es su origen y su base. A “**Solideo**” le sigue el poema “**Antepasados**”; están encabalgados mediante la pregunta retórica ‘¿*Adónde vamos?*’, que se corresponde con el verso ‘*ahora que*’ en el poema anterior.

Ahora el escenario está determinado y es el gueto el escenario posible gracias a la memoria, ya sea en la geografía o en la poesía (Sánchez Angiux ,2008). En ese espacio la sujeta es una nena de sandalias hebreas, figura con la que se acerca a Ana Frank.

3.2. Ana Frank: escribir en las profundidades

*“Algún día esta horrible guerra
habrá terminado, algún día
volveremos a ser personas y
no solamente judíos”*

(Diario de Ana Frank, martes 11 de abril de 1944,281)

“**Ana Frank**” es el cuarto poema de la segunda parte de *El Ghetto*. Esta parte del poemario empieza con “**Kaddish**”, poema en donde se presenta el interrogante “*qué es un padre*” (287), que va a signar

la vida de Ana Frank, autora consagrada por su relevancia en el contexto de los campos de concentración. Aquí establecemos una analogía entre una niña en un gueto, Ana Frank, y la sujeta construida por Kamenszain, quien retorna a ese pasado para encontrar respuestas a sus indagaciones sobre la paternidad. Una vez posicionada la sujeta en ese lugar de niña en un mundo judío, abre la puerta para preguntarse sobre la infancia y el género.

Ana Frank, personaje histórico obligado a vivir en la clandestinidad por el avance del régimen nazi en Holanda, muestra un descenso:

**No hay sótano más oscuro
que este al que desciende el alma
para esconder con palabras
lo que debería decirse**

MUERTE.

[...]

-291-

En este poema las palabras se equiparan con el silencio porque esconden *“lo que debería decirse/MUERTE”*. Además del morir físico se alude a la presencia de la ausencia, una vez más se presenta la falta. Las circunstancias de la vida de Ana Frank simbolizan para Kamenszain el encierro como una constante del gueto:

[...]

**Es un homenaje al ghetto
encierro precoz
donde la niña aprende a canjear
veinticuatro horas en blanco
por segundo de escritura.**

[...]

-291-

El ‘encierro precoz’ invita a pensar en una Ana dentro de la casa de la calle Prinsenggracht 263-265 en Amsterdam, a la que fue confinada a pasar dos de sus últimos años de vida como en un pequeño gueto. Allí desarrollaba las tareas cotidianas que pertenecen al mundo de la mujer y a la par iba registrando todo por escrito. Ronald Leopold (2013), director de la casa de Ana Frank, refirió que lo primero que Ana guardaba en su bolso cuando se entera de que van a esconderse es su diario. En los dos años siguientes puntualiza Leopold, Ana deja de ser una niña y se hace una joven mujer. Desarrolla una gran capacidad de observación con respecto a los demás, aunque también con respecto a sí misma.

Para Tamara las palabras son las únicas que pueden sobrevivir sobre lo acontecido. Este es un aspecto principal en relación con la sujeta, en esa evocación de la casa enuncia: “*dejamos constancia/de sobrevida*” (291). La figura de la niña es la materialización que necesita, para “*canjear/veinticuatro horas en blanco/por segundo de escritura.*” (291).

3.3. El padre muerto en Sigmund Freud

Cuando referimos a Sigmund Freud no solo hacemos alusión al psicoanálisis, sino a un intelectual que tuvo que (re)pensarse como judío y como exiliado. La figura de Freud signó el devenir de la ciencia psicológica en el siglo pasado, sus teorizaciones sobre el inconsciente fueron una bisagra para pasar al psicoanálisis. Sus postulados fueron (re)significados, atacados y hasta en algunos casos fueron la base para pensar nuevas corrientes que hoy sostienen nuevas miradas sobre el psicoanálisis. Freud, entre otras cosas, ha dejado su huella en pensadores e intelectuales como Donald Winnicott, Jacques Lacan o Melanie Klein, entre otros. Heberto Rojo (2000) señala que Freud puso en tela de juicio algunos de los supuestos básicos de la moderna cultura occidental. Por ello fue duramente criticado, así como por el uso de la hipnosis. Para la historiadora e investigadora Elisabeth Roudinesco Freud “*inscribía su doctrina en la herencia de las grandes escuelas filosóficas de la antigua Grecia a la que sumaba cierta tradición laicizada del mesianismo judeocristiano.*” (2015, 130).

En el poemario el sexto poema se titula “**Freud**”, y está a continuación de “**Ana Frank**”. Desde nuestra lectura encontramos que el primero es una extensión del segundo. Sigmund Freud es el tercero de los referentes literarios de Kamenszain, es el tercer anclaje que necesita para (re)significar su visita al *El Ghetto*/ghetto. Sigmund Freud fue un judío que escapó a Francia cuando el régimen nazi llegó a Viena, es decir, que fue un judío que escapó del gueto nazi para sobrevivir en el gueto del judío internacional. En este punto Freud representaría el exilio o el éxodo renovado de todos los judíos.

El comienzo del poema que lleva su nombre tiene un primer verso entrecomillado “*Me voy hacia la luz*” (292) esta frase emitida por el padre muerto podría atribuirse a quien da nombre al poema; simultáneamente el padre y Freud podrían estar identificados. Así, en esta composición, encontramos al padre que no estaba en “**Kaddish**”, donde figura la pregunta expresa acerca de qué es un padre. Aquí hay una respuesta: el padre es, una vez muerto, quien autoriza la salida del ghetto. El padre muerto es la representación de ese gran Otro, en tanto símbolo psicoanalítico de la autoridad opresiva. Aquí el patriarcado del mundo hebraico cae. Esta caída generada por la subjetividad de la sujeta es la que permite ver la luz y la esperanza de salir de ese mundo guético y oscuro. El padre, por un lado, es la figura severa que oprime y, por otro, al morir, guía y conduce:

[...]

**había un mensaje literal
enunciado clarísimo donde la luz es la luz es la luz es la luz
y donde irse es replegarse en eco
como solo un padre sabe hacerlo
[...]
-292-**

Sigmund Freud no se desprende de las investiduras judías para sus teorizaciones y re-piensa la idea de cultura. En *“Tótem y Tabú”* (1914) da cuenta de los requisitos para el nacimiento de la cultura en Occidente. Para sostener su teoría alude al mito de la horda primitiva³⁶, a partir del cual sostiene que para que se erija la cultura es necesaria la exogamia, y para que esta devenga es prioritaria la muerte simbólica del padre. Esta salida de la horda hace posible el camino hacia la luz. **“Freud”** es una forma de reconocimiento a Sigmund Freud por su origen judío y por su labor teórica: *“...y apoya de los hijos en blanco la cabeza / ahí escribe premoniciones futuras / un destino de grandeza una vía regia”* (292). Llegando al final del poema, la sujeta confirma su posición respecto del psicoanálisis como aporte fundamental y como arte, *“confirma como médico /dejándonos una cura formidable”*.

Recapitulando, las tres figuras judías evocadas operan como iconos asociados con distintos sentidos. Martín Buber es el pedagogo que preserva el pasado para no olvidar la gloriosa vida judía, Ana Frank es la representación de la infancia, el encierro y la escritura que se instala en ese ghetto. Por último, Sigmund Freud es la figura del habilitador de la salida -identificado con el padre muerto- y de la cura. Estos personajes, además de ser errantes, ofrecen sostén y contención a la sujeta.

Este ghetto/ *El Ghetto* extiende la condición de judío más allá de los muros. Lo vemos en la cadente peregrinación a America Latina en **“Judíos”**:

**Somos los de la combi Corcovado
portuñoles tirando de las faldas
de un guía que a los pies macizos del redentor
pone los brazos en cruz como diciendo:
hasta aquí llegamos.
Algo de la altura nos marea
es una persecución que se eleva de los otros,**

³⁶ Ricardo Klein (2011) para la revista Topía nos explica: “Érase una vez una horda -plantea el texto freudiano de Tótem y Tabú- en la cual el macho jefe era dueño de las mujeres -en realidad del destino de cada uno de sus integrantes-. Segundo tiempo del Edipo, padre que es la ley. Padre amado -como modelo- y odiado a la vez. Hubo ya en la historia de esa horda asesinatos anteriores. Cada tanto un macho joven, osado, desafiaba al Padre terrible con diverso resultado. Muerto a veces, otras, herido, huyendo de la manada. Otras derrotando al todopoderoso, ocupando su lugar. Idéntico lugar, igual estructura, sin movimiento subjetivo. Cronos destronando a su padre Urano, siendo a su vez despojado por su hijo Zeus. Tiempos de reiteración, de repetición. Otra vez un Padre terrible”.

[...]

-299-

Capítulo 3 - Corporizar la poesía en “Judíos”

“Pero la poesía golpea en la inmediatez de los sentidos y luego se retira clausurando de este modo toda posibilidad de captar la escena dejándonos en la añoranza de lo que se ha perdido, de las oportunidades desperdiciadas, para buscar más allá de los límites del texto. Ausencia y presencia, profundidad y superficie, rasgos ocultos e invisibles que acechan en las grietas y desgarran la sólida corteza de lo que oímos y vemos.

Este es el juego.”

Francine Masiello (2013), *El cuerpo de la voz*

El cuerpo que se configura en *El Ghetto* (2003) es un cuerpo histórico. Un cuerpo configurado por la tradición sostenida en la memoria. Es un cuerpo doliente que en el sufrimiento narra, cuenta y deja testimonio. Tamara Kamenszain pone en primer plano ciertos elementos que develan el cuerpo histórico de la cultura hebraica. El poemario se abre con “**Prepucio**” que, como hemos dicho, es el poema de entrada al gueto. Es una entrada dolorosa: “*si nacemos perdemos algo/por vía dolorosa*” (271). Por lo tanto, es un poema que marca la entrada al poemario y al gueto de la hombría, donde no tiene entrada la mujer, salvo de una forma subalterna.

Obsérvese cómo el YO kamensziano para entrar a ese gueto se corporiza en una cristiana y, simultáneamente, en una judía, pero siempre junto al hombre: “*El doble de mí, cristiano/la mitad de mi doble, judía/ [...] y si no nacemos juntos/ perdemos todo.*” (271).

La puesta del cuerpo en el poemario es constante con diferentes elementos que, a modo del marco de una ventana, dejan ver un cuerpo ‘doliente-judío’. Es una especie de cuerpo crístico en una escena de La Piedad. Es un cuerpo que fue escrito, atravesado por palabras y ahora, habiendo entrado, no puede escribir, no hay con qué escribir: “*¿con qué escribir ahora?*” (289) remata en “**Muro de los Lamentos**”.

En el siguiente apartado nos referiremos al complejo planteado en la introducción, ‘pasado-género-cuerpo-niñez’, explicaremos cada uno de sus términos y consideraremos por qué tal complejo atraviesa el poemario, según el marco de la reflexión sobre la cuestión judía de Elizabeth Roudinesco (2011).

1. La poesía en el cuerpo

Kamenszain indaga en *El Ghetto* algunos elementos coyunturales de la cultura judaica que construyen la femineidad en la mujer, como su posicionamiento y su relación/oposición con lo masculino. Nuestra autora penetra en la atmósfera de lo doméstico, como el ámbito característico de las mujeres, para insertar allí la escritura, como una actividad más junto a las convencionales de, por ejemplo, tejer, coser, cocinar, etc. Según Mabel Burin (2009) esta inclusión tiene sus raíces históricas, puesto que las mujeres, aunque dependientes del “padre–patrón”, no solo desempeñaban una función reproductiva, sino que también participaban en la producción de bienes: “*Su trabajo doméstico era altamente valorado, pues formaba parte, claramente, de la actividad productiva, de la familia como un todo.*” (Burin: 2009, 142). Lo femenino y lo masculino están separados, pero no tanto. De hecho, el YO poético señala que en su cultura judía la preponderancia del padre está fisurada, resquebrajada. Así, *El Ghetto* comienza con “**Prepucio**”, subrayando la masculinidad, pero irónicamente (“**y a mí de qué me sirve la parte del varón**” -271-); y termina con el poema “**Judíos**”, donde hay una ausencia de patria y, en su lugar, “**hay una diáspora [...]**” (300).

Entiende Masielo (2013) que la representación de un cuerpo es un “enunciado de poder” en la literatura; ese cuerpo atraviesa nuestros cuerpos como lectores y hasta impacta en nuestros huesos. Al presentar el cuerpo doliente Tamara elimina la diferencia genérica y, así, la relación jerárquica entre hombres y mujeres. Indaga en el hombre, que fue portador de ese prepucio, y cuestiona el lugar de la mujer en el mundo judío (“**ese himen que vela/ todas las roturas**” -272-). Propone una nueva subjetividad nacida de un cuerpo con sensaciones físicas de cortes y de pérdidas. Así, se verá en los poemas donde toma como anclajes de esta nueva subjetividad a Ana Frank, a Sigmund Freud y a Martin Buber.

1.1. El cuerpo en la historia: Descartes, Merleau-Ponty y Nancy

A lo largo de la historia de Occidente se han sostenido diversos discursos sobre los cuerpos, tal como lo ha planteado Ana María Fernández (2007). Diversas teorizaciones entendieron la idea del cuerpo en la literatura como aparato de comunicación y de expresión. Con Descartes, padre de la filosofía moderna, surgen las primeras consideraciones para conceptualizar el cuerpo. Adelantándose al paradigma del momento, este filósofo pensaba el cuerpo como un elemento diferente y exento de alma.

Desde su Tratado de las pasiones del alma de 1649, para Descartes es importante considerar la dicotomía cuerpo-alma que lleva a enfrentarnos con el acto corporal. Si bien, tanto cuerpo como alma son conceptos autónomos, con funciones privativas, siempre hay una relación entre ellos cuando se unen los actos con los pensamientos. A partir de esta mirada ya no se conceptualizará el uno sin el otro. En el artículo 2 del Tratado... Descartes observa que “*ningún sujeto obra más inmediatamente*

contra nuestra alma que el cuerpo al que está unida.” ([1649] 2005). Lo que para el alma es una pasión para el cuerpo es una acción. Por consiguiente, cuanto pertenece al cuerpo, cada uno de sus atributos, es acción; y lo que no le pertenece es atribuido al alma. Esta disparidad se vuelve en Tamara disparidad perceptiva, por ejemplo, al presentar el cuerpo en “**Gentiles**”:

[...]
si me miro descuento mi doble
si te veo agrego tu mitad.
Diferencia idéntica
hace reír de tanto parecemos
[...]
(281).

No solo se trata de la disparidad entre alma y cuerpo, sino de la disparidad entre los cuerpos de hombre y de mujer, entre quienes, en simultáneo y no obstante, registra la paridad de las almas. Así, en ella la disparidad siempre implica la paridad. Tamara separa la diferencia biológica, la tematiza, para desactivar la disparidad cultural judía. En este sentido, la escritura, siempre asociada con el hombre, en “**Muro de los lamentos**” se detiene y la sujeta da a luz la escritura.

A diferencia de Descartes para Jean-Luc Nancy, en su *58 indicios del cuerpo* (2007: 45), el cuerpo es el ser de la existencia, no hay cuerpo libre flotando fuera del sentido, es decir no hay sentido fuera del cuerpo. El mismo límite es el cuerpo, nada hay más allá de él. Así lo vemos en “**Prepucio**”:
“la mitad de mi doble, judía/ si nacemos perdemos algo/ por vía dolorosa” (271).

En torno del cuerpo como tópico se han instituido alianzas, enfrentamientos, treguas, pactos entre científicos, estadistas, gobernantes y religiosos. Las significaciones imaginarias fueron cambiando acorde con la construcción del cuerpo y la manera de experimentarlo y de representarlo en el discurso.

1.2. Un cuerpo que se mueve

Por su parte, Elina Matoso (2006)³⁷ entiende que la polaridad cuerpo/alma ha determinado un riguroso código de movimientos. Según este código, cada movimiento tiene un valor asignado, así hay movimientos permitidos o prohibidos que se relacionan con ciertas partes del cuerpo. Por ejemplo, el balanceo de las caderas y la gestualidad exacerbada del rostro es censurado por ser un movimiento “hiper aumentado”. El cuerpo queda marcado, diferenciado en zonas sucias, feas, hermosas o sublimes. No es casual que esa movilidad “hiper aumentada” se relacione con la sexualidad expuesta,

³⁷ La autora analiza el concepto de cuerpo y movimiento desde su origen etimológico hasta su lugar en la producción artística, en *El cuerpo in-cierto, arte, cultura y sociedad*, 2015, Letra Viva, Buenos Aires.

como en “**Prepucio**”, y a su vez con la subversión de los valores. De allí que deseo y sexualidad manifiesta impliquen siempre desafío y cuestionamiento de la ley (Matoso, 2010: 26). No es azaroso que nuestra autora haya decidido empezar el libro con el poema recién mencionado, “**Prepucio**”, equivale al movimiento que refiere Matoso, es decir que la genitalidad masculina queda expuesta y resulta provocativa y desafiante. Además, estas referencias semánticas aluden al órgano sexual masculino como el comienzo de todo.

A través del cuerpo captamos la realidad que nos rodea, habitamos un espacio y un tiempo. Sobre esta materialidad, la vida social y la individual inscriben marcas en los cuerpos y construyen representaciones de la corporalidad. Así, por ejemplo, en la sinécdoque “*procesión de cabezas/ recortadas en círculo/ gorrito femenino*” (274) se ve la marca en el cuerpo a través del ornamento, “gorrito”: por un lado, es la kipá judía y el “solideo” católico del título del poema y, por otro, es “femenino”, con lo cual la disparidad entre hombre y mujer vuelve a cuestionarse. Mediante estas operaciones retóricas se pone de manifiesto, además, una alusión entre despectiva –por la sinécdoque, que suele aplicarse a ‘cabezas de ganado’- y compasiva –por la alusión implícita al desplazamiento de masas de judíos cabizbajos (Foffani: 2004).

Los cuerpos, como se ha dicho antes, hablan y desean. En todo el poemario están hablando los cuerpos masculinos judíos, que, además, fragmentan y subestiman la identidad femenina. Así observamos que en “**Día del perdón**” la oración de dos mujeres no alcanza, cuando la viuda y la hija rezan por el hombre muerto (“*Arrastro a una viuda./ Cuando leemos juntas en arameo/ no me reconozco./ Ascendemos por la sinagoga/ dos almitas en pena/ nuestras voces para un milagro/ juntas no proliferan*” -290-). En cambio, en “**Kaddish**” se reúnen diez hombres cada día de la semana en casa del difunto para orar, y las mujeres, incluso viuda e hija, están excluidas.

Recientemente, el 3 de noviembre de 2006, en Jerusalén, el Muro de los lamentos fue testigo de otro hecho histórico, decenas de mujeres iban a rezar por primera vez respaldadas por una sentencia del tribunal del distrito de Jerusalén a su favor. Hasta entonces rezaban en una zona aledaña, no en la parte principal del Muro. Esta situación llevó a que los judíos más conservadores protestaran ruidosamente para evitar que recitaran la Torá.³⁸

En “**Día del perdón**” se cuestiona la tradición hebrea en relación con los dos géneros. Se expone la cruel masculinización dominante.

Lourdes Baeza (2016) señala que en la ortodoxia judía las mujeres no solo tienen prohibido tocar la Sagrada Escritura, sino que tampoco pueden vestir el *talit* ni colocarse el *tefilin*, atributos de rezo reservados a los hombres. Tampoco les es permitido orar en grupo ni en voz alta. Son privilegios

³⁸ Se puede apreciar la nota completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZaX4IYV6ZvM> -link consultado el 5 de junio de 2022.

masculinos con que los reformistas quieren acabar.³⁹ En este sentido se levanta la sujeta ante ese paradigma masculinizante:

[...]
¿Qué pedimos?
No que él vuelva.
Sí que nos deje tranquilas
planchadas en su recuerdo ansiolítico
demoradas contra su destino
de padre y marido ido.
[...]
-290-

1.3. Un cuerpo quieto

Los cuerpos en *El Ghetto* son cuerpos excluidos y expulsados, cuerpos desgarrados por el exilio, como los de Ana Frank, Sigmund Freud y Martin Buber. Son cuerpos que van y vienen, pero dentro del gueto, cansados y pesados que hacen densa la atmósfera. Dentro del gueto pareciera que el tiempo no transcurre.

En “**Judíos**” la imagen que se apodera del poema en su plenitud es el Cristo redentor del Corcovado, a sus pies llegan estos cuerpos viajeros, también cansados y dolientes. Se establece una analogía entre estos cuerpos cansados y el cuerpo doliente y extenuado de Cristo con su cruz. Una densa atmósfera acompaña las lúmpenes peregrinaciones de los judíos:

[...]
que los pies macizos del redentor
pone los brazos en cruz como diciendo:
hasta aquí llegamos.
[...]/
[...]
sólo se trata de lúmpenes peregrinaciones⁴⁰[...]
(299/300)

A partir de esta materialidad que el cuerpo otorga, Tamara Kamenszain busca tocar al lector, por medio de la palabra, movilizarlo e interpellarlo. Lo obliga a la tarea de responder a ciertas indagaciones. Algunas de ellas apuntan a la finitud de la palabra escrita (“*¿con qué escribir ahora?*”

³⁹ Para esta noticia puede consultarse otra fuente en: https://elpais.com/internacional/2016/11/02/actualidad/1478086767_988592.html -link consultado el 5 de junio de 2022-

⁴⁰ Es evidente el vínculo deliberado con sus poetas hermanos en el uso de una cita de Néstor Perlongher.

-289-). Esta pregunta retórica genera un momento propicio e intimista para crear un pacto mano a mano entre el YO poético y el lector. En este sentido, para Masiello (2013) hay una posibilidad de incitar al lector a dar un primer paso hacia un pequeño despertar, por eso, considera el poema como una *caja de resonancias*. En esa caja, que por transposición semántica entendemos como guética, el lector deposita sus implicancias. Es decir que el poema/caja/gueto en el proceso de lectura despertaría nuevas subjetividades (Masiello, 2013: 16). La resonancia de esta caja permite la libre circulación de cuerpos y de voces en *El Ghetto*. Estos cuerpos están materializados en los emblemas de Ana Frank, Martín Buber y Sigmund Freud, y generan un espacio que es respectivamente íntimo, pedagógico y de diálogo paternalista.

En cada uno de estos anclajes literarios hay tres significaciones donde Kamenszain vuelca su atención: en Buber está representada toda la tradición filosófica; en Freud, al padre; y en Ana Frank, ella misma vuelve a ser una niña encerrada en un sótano. Así, Kamenszain nos guía a través de las diferentes percepciones que va dibujando en el mapa del gueto/*El Ghetto*.

Merleau-Ponty, en tanto filósofo del cuerpo, considera que es nuestro cuerpo lo que asegura que existan para nosotros los objetos. Por lo tanto, mi cuerpo no es un objeto cualquiera del mundo, sino que *“es el horizonte de nuestra percepción, el centinela que asiste silenciosamente a mis palabras y a mis actos”* (Merleau-Ponty, 1945, 34). El cuerpo es, entonces un medio de comunicación entre el mundo y yo.

2. La cuestión del Otro

Para Merleau-Ponty (1945) hay dos órdenes presentes en el hombre, que se entremezclan constantemente: la naturaleza y la cultura. Todo hombre está arrojado en la naturaleza, pero, además, también lo está en un mundo cultural y social que lo envuelve (Merleau-Ponty, 2003 [1945]:47). Por eso, los anclajes-literarios de *El Ghetto* están en concomitancia con el ambiente cultural donde decide visibilizarlos la autora. Estos anclajes son personajes que rompen con el esquema social para sobresalir en el espectro cultural con sus aportes. Por lo tanto, sus presencias, sus cuerpos, orientan la lectura que hacemos de este poemario. Por medio de ellos, Freud, Frank y Buber, se hace posible pensar al judío como un otro en *El Ghetto* y fuera del gueto también. Así, este otro se presenta a través de su cuerpo, lo conozco a través de la puesta de su cuerpo (*“y apoya de los hijos en blanco la cabeza/ ahí escribe premoniciones futuras”* -292-). En efecto, refiere Merleau-Ponty que *“los otros hombres jamás son para mí puro espíritu: sólo los conozco a través de sus miradas, sus gestos, sus palabras, en resumen a través de su cuerpo.”* (2003 [1945]: 52).

En este momento del trabajo trataremos al otro, sostenido en nuestros anclajes, como emergente de un pasado judío. Es decir, enfocaremos lo que Elizabeth Roudinesco (2011) llamó “el tema

de la cuestión judía”, no al judío como individuo, sino lo judío, esto es la construcción cultural en torno al pueblo judío.

2.1. La “otra” Ana Frank

*“Nos persiguen y por eso
dejamos constancia
de sobrevida”
Ana Frank -291-*

El tratamiento que recibe la figura de Ana Frank está en el marco de lo histórico-cultural. Por un lado, presenta Kamenszain la figura de la niña judía que es perseguida solo por ser judía y, por otro, su trabajo como escritora. Este trabajo es lo que irrumpe en el espectro social, puesto que sus diarios son los únicos registros judíos de la Shoá difundidos en todo el mundo, por lo menos hasta la actualidad⁴¹. En el poema el cuerpo añorado, débil y frágil de Ana Frank se encuentra con el cuerpo mártir -y a la vez exaltado- de una judía. En el poema homónimo Ana Frank es universalizada en el movimiento de anábasis (*“No hay sótano más oscuro/ que este al que desciende el alma”-291-*). Además, ella prefigura el encierro de los judíos en su pequeño espacio doméstico:

[...]
**Nos persiguen y por eso
dejamos constancia
de sobrevida.
Es un homenaje al ghetto
encierro precoz**
[...]
-291-

El diario es la constancia histórica de la Shoá, es decir es uno de los tantos aportes que genera el gueto. En consecuencia, podemos hacer dos interpretaciones del diario como objeto: por un lado, el diario íntimo es una actividad que se da en el ámbito doméstico y, sobre todo, femenino. Por otro lado, vemos la identificación necesaria de la autora con una niña. Esta niña es el único de los tres anclajes literarios que crea escritura, esta niña es la que sostiene la palabra **“que debería decirse”**:

[...]
para esconder con palabras

⁴¹ Recientemente se han dado a conocer los escritos de Esther “Etty” Hillesum, nacida el 15 de enero de 1914 en Middelburg, Holanda. Ella escribió a los 27 años, entre 1941 y 1943.

lo que debería decirse

[...]

donde la niña aprende a canjear

veinticuatro horas en blanco

por segundo de escritura.

-291-

No es azarosa la elección de este personaje que pone el cuerpo e irrumpe en la cultura, porque en ella hay un cuerpo púber y adolescente que, sin embargo, logra crear la palabra, esto es una mujer que consigue dar luz a la palabra en la oscuridad del gueto. En este caso, gueto es la transposición en su propio encierro emocional y corporal, emocional porque ella se reprime en su encierro físico que es la casa de la calle Prinsengracht 263. Refiere en su diario el 30 de enero de 1943: “*Me hierve la sangre y tengo que ocultarlo. Quisiera patear, gritar, sacudir con fuerza a mamá, llorar y no sé qué más, por todas las palabras desagradables, las miradas burlonas, las recriminaciones que como flechas me lanzan todos los días con sus arcos tensados y que se clavan en mi cuerpo sin que pueda sacármelas.*” (96)⁴²

2.2. Freud: el gran genio

Hay una pregunta, que detectamos en “**Kaddish**” que funciona a modo de *rittornello*: “*¿Qué es un padre?*” (287). Hemos afirmado que entre los poetas neobarrosos hay intencionalmente una hermandad, de lo que se desprende la presencia de un padre; esta figura cae en Arturo Carrera (Panesi: 2018).

Jorge Panesi (2018) en su ensayo *La seducción de los relatos* señala que una de las características de Tamara Kamenszain en la poética es mostrar su intelectualidad. A lo largo de las poesías y en la figura de Freud la autora encuentra luz para sus ideas. Sigmund Freud, en el poema homónimo, es para la autora el padre intelectual y amoroso. El vienés responde a nuestro segundo anclaje, porque también representa un cuerpo judío, doliente como el de Martín Buber y el de Ana Frank, en este caso porque tiene que huir; pero, por otro lado, es un cuerpo judío que se salva, ya que logra escapar a Francia y es el primer intelectual que indaga en el papel de lo judío frente al régimen nazi.

Por su parte, Francine Masiello refiere que la voz poética nos enseña a escuchar y se convierte en un recurso ético para asistirnos en la tarea de pensar nuestra relación con un tiempo y un lugar determinados. La voz poética marca la distancia entre presente y pasado, entre presente y futuro (2013, 15). Este componente ético de la poesía para pensar al sujeto en relación con su tiempo permite ver a Ana Frank, a Sigmund Freud y a Martín Buber en *El Ghetto* como anclajes literarios. La autora

⁴² La traducción que utilizamos para esta cita es de Diego Puls para la editorial Penguin Random House.

los visibiliza como antepasados para pensar ese tiempo pasado en un tiempo presente y, así, entender un futuro: *“se naturalizan conmigo de mí vienen”* (277).

Kamenszain toma la figura de Freud como un padre intelectual. Por un lado porque Freud teorizó sobre las ideas troncales en psicología, dando origen al psicoanálisis. De él se desprende una de las teorías más relevantes del pensamiento occidental: la relación que la mujer establece con el padre⁴³. Por otro lado, a lo largo de su vida, el neurólogo vienés teorizó sobre la función de la madre y la del padre en diferentes momentos de la construcción del aparato psíquico, tanto en el varón como en la mujer.

En este poema podemos encontrar dos interrogantes ya planteados desde la introducción, *“¿qué es un padre?”* esa pregunta, que en *“Kaddish”* es acuciante; en cambio en *“Freud”* Kamenszain atisba una somera respuesta (*“como solo un padre sabe hacerlo”* -292-), puesto que Freud es la figura paternalista y a la par es el padre que le lega las ideas a la autora, ideas que ella decide adir⁴⁴, esto es aceptarlas como herencia:

[...]

**un destino de grandeza una vía regia
que él firma y confirma como médico
dejándonos en una cura formidable
su desesperación.**

-292-

En esa ‘desesperación’ podría leerse un componente de la historia judía, de la cual tanto Tamara, como su padre Tobías, y Freud participan. La paternidad en todo el poemario se concentra en *“Freud”* y se conecta con su padre muerto, Tobías Kamenszain, a quien nombra explícitamente en la dedicatoria epilodal: *“In memoriam Tobías Kamenszain./ En tu apellido instalo mi ghetto.”* (265). A su padre evoca de manera implícita en los epígrafes que anteceden cada una de las tres partes del poemario, procedentes de Paul Celan: *“Di que Jerusalem existe./ Paul Celan”* (269), *“Mi duelo, lo estoy viendo,/ pasa a tu campo./ Paul Celan”* (285), *“Además el rayo, de las tumbas, va a Ghetto y a Edén, compone la constelación que él, el hombre, necesita para habitar aquí, entre los hombre./ Paul Celan”* (297). Celan nació en Rumania en 1920 y murió en Francia en 1970, también judío, estuvo en un campo de labores en Moldavia y sus padres murieron en un campo de exterminio nazi.

⁴³ La primera relación que la mujer tiene con su padre se da en el seno de la salida del Complejo Edípico, pues ahí lo toma como objeto de amor al padre. El Complejo de Edipo, es una de las tres grandes teorías junto al Narcisismo y a la Interpretación de los Sueños que se construyen y sostienen al psicoanálisis.

⁴⁴ Es decir, aceptar la herencia tácita.

Podría ser un anclaje más, dado que abre con su palabra cada sección de la obra. Sin embargo, optamos por no hacerlo para ceñirnos solamente a los que son expresamente aludidos en los poemas. Este poeta es, sin dudas, una de las lecturas importantes de Tamara, puesto que Celan funciona como el Otro, con mayúscula, al ayudarla a estructurar *El Ghetto* con su presencia en los epígrafes.

Es la figura del padre la que en este poema cobra importancia, porque responde, en cierta medida, a los interrogantes antes planteados sobre la naturaleza del padre y sobre su legado patriarcal. A propósito de “**Freud**” hay una serie de referencias a lo paterno que Kamenszain adjudica a a Tobías, su propio padre. En ese significante simbólico del padre Tamara asienta todos los elementos patriarcales de la cultura judía.

Queda en claro que en “**Freud**” predomina la referencia valorativa a un padre (“*como sólo un padre sabe hacerlo*” -292-). Pero, a la vez, en otros poemas se presentan algunas críticas al sistema patriarcal, cuando se levanta la voz de la mujer en tanto reaccionando a la primacía masculina establecida, por ejemplo, en “**Día del Perdón**”:

[...]
¿Qué pedimos?
Sí que nos dejen tranquilas
planchadas en su recuerdo ansiolítico
demoradas contra su destino
de padre y marido ido.
[...]
-290-

De acuerdo con lo que señala Todorov (1923) acerca de que varían los significantes según su contexto discursivo, como si fuesen significantes nuevos en la conformación de las palabras que generan otros significantes, leemos el verso “*me decía en un sueño mi padre muerto*” (292) en relación directa con la construcción de la figura del padre. En él el verbo ‘decir’ viene a dar vida al padre fallecido. De esta manera, la oposición semántica ‘vida/muerte’, equivalente a ‘hablar/no hablar’, genera significados nuevos, como el padre muerto que aún vive. Para el psicoanálisis esta tónica del padre muerto y vivo es la que funda la cultura occidental; con el mito de la horda primitiva, a partir del cual es necesario matar al padre tirano para consolidar la exogamia y, de esta manera, dar nacimiento a la cultura.

Así en la figura de Sigmund Freud hay dos aspectos a destacar, por un lado el de padre intelectual y, por otro, el de la representación del propio padre. Por consiguiente, este segundo anclaje ayuda a la autora a indagar en lo patriarcal y en lo femenino en oposición al hombre.

“**Freud**” es una especie de loa a las labores características del padre. Expresa esta idea de paternidad como un recuerdo melancólico que envuelve de dulzura el poema: “*y apoya de los hijos*”

en blanco la cabeza/ ahí escribe premoniciones futuras/ un destino de grandeza una vía regia” (292). La escena del primer verso citado es una referencia amorosa a la dedicatoria del poemario (“*In memoriam Tobías Kamenszain. En tu apellido instalo mi ghetto*”) y una equiparación romantizada entre Sigmund Freud y su propio padre. Más allá de este poema en particular, a lo largo del poemario todas las referencias al elemento paternal representan una forma de extensión del contexto patriarcal y de la muerte del padre biológico en simultáneo. Solamente en este poema, la autora quiere (des) patriarcalizar al padre tirano para que prime el padre tierno.

En suma, la figura del padre del psicoanálisis, como intelectual, como médico y como judío es lo que enaltece Tamara. Aunque, según Elizabeth Roudisnesco, Sigmund Freud ex profeso también cuestiona su judeidad, refiere: “en razón de su dispersión y de esta manera de vivir al margen de otros pueblos que le era propia, los Judíos habían atraído el odio de las naciones, lo cual, por otra parte, les había permitido subsistir en tanto que pueblo [...]” (2011: 31).

Llegando al final del poema observamos una especie de desaparición de ese padre afectuoso que ahora deja un legado :

[...]
**un destino de grandeza una vía regia
que él firma y confirma como médico
dejándonos en una cura formidable
su desaparición.
-292-**

Al final del poema tenemos dos lecturas sobre ‘su desaparición’; por un lado, la pérdida del padre amoroso, y, por otro, el escape de Sigmund Freud de Viena a Francia cuando se exilia por su condición de judío. La idealización que hace Kamenszain de la figura paterna abre el camino para pensar en un Freud acongojado y orgulloso que, sin embargo, no puede dejar atrás su origen judío.

2.3. Martín Buber y su evocación del pasado glorioso

La figura de Martín Buber se levanta, según reflexiona Arendt (2009), como un guía del judaísmo alemán en nuestros días. Él es la cabeza oficial de todas las instituciones educativas y por añadidura es el nuevo líder de los jóvenes.

Cuando los judíos fueron aislados y expuestos a la ruina material y moral de su existencia, puntualiza Arendt, tuvieron que tomar conciencia de sí mismos en tanto judíos. Ana Frank, por su parte como figura femenina, deja uno de los tantos registros que acreditan la persecución judía. A partir de la objetivación de este nuevo escenario se generan subjetividades diferentes.

La doctrina buberiana propone entender el renacimiento del pueblo judío evocando su grandioso pasado y sus valores religiosos. En esta línea de pensamiento, Buber se levanta como líder en su camino a un judaísmo olvidado. No se trata de buscar un pueblo desde la historia muerta, sino de evocarlo, como lo hace Kamenszain en *El Ghetto*; y en esa evocación (re)pensarse como mujer y (de)construirse como judía. En “Árbol de la vida” observamos:

[...]
mal traducida la fotocopia de kaddish
en el fondo de mi cartera qué me dice
la tradición a expensas⁴⁵ de tu muerte
una verdad menos que revelada
no hay rabino que ayune ganas de saber
no hay duelo lo que estoy viendo es lo que es
[...]
-293-

Para esta sujeta la tradición judía está agrietada, y solo se vuelve auténtica tradición a través de la locución prepositiva “**a expensas de**”, es decir a cargo de la muerte del padre. Con este poema asistimos a un punto clave del poemario; por un lado, es la salida del gueto y por otro es la salida de *El Ghetto* como poemario, mediante nada menos que una ‘**excursión**’, que trae un doble significado: el de ir en carácter de visita a algún lugar, y el de hacer una digresión que rompe el hilo principal del discurso. A partir de esto nos preguntamos si es realmente posible salir del gueto.

La presencia de Buber en este poemario responde a su mirada erudita acerca del pasado, y con capacidad de reflexionar sobre el presente⁴⁶. Buber no entierra el judaísmo en un pasado glorioso, sino que lo evoca para construir un futuro mayor, por eso lo enarbola. De la misma manera Tamara Kamenszain evoca ese pasado como sujeta femenina, por ejemplo desde la indagación acerca del lugar que ocupa la mujer, en torno del género. En “**Solideo**” hay una evocación nostálgica de Martín Buber, donde la autora-niña asiste como espectadora al cortejo fúnebre del filósofo:

[...]
Son todos hombres
los veo venir
procesión de cabezas
recortadas en círculo
[...]
-274-

⁴⁵ El resaltado es nuestro.

⁴⁶ Tamara Kamenszain rescata el legado de Buber en algunos de sus ensayos. También es evocado por Hannah Arendt en sus escritos, por ejemplo, “*Martín Buber: una guía para la juventud*” de 1930.

Buber está enterrado y, por lo tanto, ausente. Esa ausencia es falta y genera angustia, lo que condicionará y guiará el poema. Martín Buber, filósofo, traductor e intérprete bíblico, maestro de la prosa germánica, por ejemplo, dejó huellas con sus *Cuentos Jasídicos*, es una de las figuras intelectuales más importante del siglo XX. Al igual que en Sigmund Freud el exilio está presente en la familia de Buber por su condición judía. El exilio se visibiliza por parte de su abuela, quien estuvo en el movimiento de emancipación de los judíos de Europa oriental que intentaban modernizar la cultura hebrea.

De esta manera, Buber es nuestro tercer anclaje literario; y así los tres, por un lado conforman la restauración del judaísmo y por otro lado, representan el exilio solo por su condición judía. A la vez ninguno de los tres olvida la tradición de sus antepasados. Los tres, de distinta manera, recrean y vivifican el papel de la tradición judía y así la restauran.

Para la Institución de Análisis y Opinión de la Comunidad Judía de México, Martin Buber no acepta la tesis que exige que los judíos se conviertan en una nación como cualquier otra. Para Buber el pueblo de Israel es el único que desde sus inicios ha sido una nación y a la vez una comunidad religiosa, portadora de la revelación y del pacto con Dios. Esto lo hace único y debe ser por ello reconocido.

De esta forma, pensar al judío es pensarlo con su historia y con su judeidad. Así es cómo lo piensa Kamenszain por ejemplo en “**Árbol de la Vida**”, donde ve pasar a un rabino “*con cara de cansado arrugando en su bolsillo la página de Kaddish*” (293). El sujeto del enunciado está temporalmente en Buenos Aires (“*Mi duelo, lo que estoy viendo/es el Gran Buenos Aires desde un cementerio judío*”. -293-) pero el sujeto de la enunciación ha quedado varado en el gueto.

La nueva subjetividad que se va generando, a partir de la melancolización de ese pasado se presenta con características acongojadas. Roudinesco sobre esta cuestión refiere: “La historia del pueblo judío es la historia de un sufrimiento incesante, de un infortunio profundo y una lamentación infinita que se traduce, entre expulsiones y matanzas, en el sueño, nunca realizado sin catástrofes, de volver a tierra prometida [...]” (Rouidesnco, 2011:22)

Estos anclajes, Frank, Freud y Buber, catapultan al YO poético a dialogar con el lector y a su vez a que el lector dialogue también con ellos. Se genera, de esta manera barthesiana, el placer de la lectura.

Estas tres alteridades son conductores del pensamiento kamnesziano, que gira alrededor de ese pasado que se hace presente en *El Ghetto*: Sigmund Freud es el padre intelectual a quien hay que pedir cuentas sobre la vida; Martín Buber es el líder que evoca el pasado para construir el futuro y Ana Frank es la mujer-niña ícono, que por la palabra escrita pervive.

3. Pasado

En este momento de la investigación se trabajará con los aportes de Hannah Arendt en torno a la tradición del pueblo judío y su reflexión sobre la condición de ser mujer judía.

También sistematizaremos, lo que se presenta como escritura para Kamenszain cuando construye a la mujer escritora/judía bajo la mirada de la '*cuestión judía*' de Roudinesco. Veremos cómo en "**Judíos**" se va enlazando el peso de la tradición con la melancolía del pasado. Observemos las primeras escenas del poema como la poeta evoca al pasado sin dejar de ubicarse en un presente:

[...]
**Somos los de la combi Corcovado
portuñoles tirando de las faldas
de un guía
que a los pies macizos del redentor
pone los brazos en cruz como diciendo:
hasta aquí llegamos.**
[...]
-299-

De esta forma el interrogante que se expone en esta parte de la tesis va más allá de los judíos, se dirige a entender qué es ser judío y cuál es el lugar que le concierne a la mujer.

Así podemos pensar la poesía de Tamara en dos momentos, por un lado como puente al mundo judío, como una forma de conducirnos a esa cultura, y por otro lado, como un momento de tensión femenina que resquebraja ese patriarcado estructuralmente falocéntrico.

Para Arendt (2013) referir al pasado judío es traer la ideología más mortífera. Bajo esta premisa es donde el lector se posiciona para poder entender el pasado al que se dirige el YO poético de *El Ghetto*. En este sentido nos refiere Elizabeth Roudinesco:

[...] Ser judío, pues, no es como ser cristiano, porque incluso cuando el judío abandona su religión, sigue formando parte del pueblo judío y por consiguiente de la historia de este pueblo: tal es su judeidad, su identidad de Judío sin dios, por oposición al judaísmo de quienes siguen siendo practicantes. Esta idea no aparece en ninguna otra religión: en efecto, según la ley judaica se sigue siendo judío (en el sentido de la judeidad) incluso cuando se ha dejado de ser judío (en el sentido del judaísmo) [...] (Roudinesco, 2011:21)

Podemos apreciar que en "**Judíos**" hay un pueblo doliente -y sufriente- que sale de Jerusalén y cruza el mediterráneo. Un Mesías los espera con los brazos abiertos, en la nueva tierra que es América, más específicamente, Brasil⁴⁷. La exclamación 'hasta aquí llegamos' da cuentas de cierto cansancio y de la finalización de un largo peregrinaje. Es un viaje en el marco del exilio judío. Llegan al

⁴⁷ No nos parece azarosa la elección de Brasil en relación a la inscripción de Kamenszain a la tendencia neo-barroca de la cual Néstor Perlongher era el máximo representante argentino, quien se fue a vivir a Brasil, donde murió. De esta manera, lo brasileño, adquiere una valoración destacada dentro del neobarroco. De hecho, también Perlongher lo introduce.

carnaval de Brasil, puesto que hay claras referencias en consonancia con el ‘tam tam’ o con los ‘disfrazados’, es decir con el clima carnalesco que Sudamérica ofrece:

[...]

**porque el tam tam de las voces se suman
las nuestras también ya somos disfrazados
una fauna dejada de la mano de Dios
los que bailan y los que ven bailar
inauguramos el mismo carnaval**

[...]

-299-

Donde es claro que el lexema ‘una fauna dejada de la mano de Dios’ ilustra a los judíos como inferiores a los humanos y a la vez expone a esta comunidad como lumpenes, es decir, los eternos errantes.

En este sentido, puntualiza Roudinesco que Sigmund Freud y Hannah Arendt, compartían la idea de que los judíos estaban capacitados para invertir su situación y pasar de su condición de perseguidos a las de ‘parias conscientes’ que les permitía someterse en la adversidad y en consecuencia hacer que toda la humanidad se beneficiase de la fuerza caractereológica de una singularidad rebelde (Roudinesco: 2011).

A lo largo del poemario hay una serie de elementos, tanto semánticos como referenciales, que remiten al pasado sufriente de la comunidad hebraica. No apunta solamente al holocausto o a los campos de concentración, sino a los devastadores resultados de las políticas de encierro y sus consecuencias. En relación con esto, Delfina Muschietti (2003) sostiene que hay un cuerpo de mujer doblegado por milenios de tradición judaica patriarcal. Para que el hombre ingrese, al mundo judío el ritual fundamental es la circuncisión, mientras que la mujer ya pertenece porque la judeidad es matrilineal. El primer poema se titula “**Prepucio**”, porque alude al ritual de la circuncisión y por consiguiente al órgano sexual masculino. En este corte del prepucio hay una suerte de castración de raíz inconsciente, es decir que para Sigmund Freud, está la raíz no solo del antisemitismo, sino también del auto-odio judío y del odio a las mujeres: “Pues ya desde muy pequeño el niño oye decir que a los judíos les cortan algo en el pene, un pedazo de pene, imagina el infantil sujeto, y esto le da el derecho de despreciar a los judíos.” (Roudinesco, 2011:123)

Hemos referido que la autora vuelve a un pasado para pensar un futuro, vuelve al padre para pedir cuentas y para buscar la escritura de manera circular y a un territorio, recortado y circunciso como es un gueto.

Observamos en la primera dedicatoria, a su padre Tobias Kamenszain:

“In memoriam Tobías Kamenszain

En tu apellido instalo mi Ghetto”

Esta es una forma de proyectarse en el padre y de sostenerse en los nombres, en primer lugar en el del propio padre y, por extensión, en otros nombres que le habilitan maneras de ser, fundamentalmente escritora, como Buber, como Freud y como Frank.

Se instala así un doble discurso, por un lado, es una dedicatoria a su padre muerto y así se desprende que “lo masculino” está muerto y es en esa muerte donde se instala Tamara, como sujeto poético para dar forma a un yo que está perdido por la falta paterna. Solamente a partir de la figura de Freud, en el poema homónimo, ella cuestiona lo paternidad.

Para Sigmund Freud el pasado judío tiene otros aspectos, considera que el regreso a la tierra de los antepasados, a Jerusalén, no aporta solución al problema del antisemitismo europeo. Existía la idea de que debido a los siglos de opresión los judíos habían desarrollado una patología. Contrariamente Freud nunca fue partidario de la teoría de la degeneración ni de la psicología de los pueblos; aparte no pensaba, que el solo afincamiento en una tierra fuese capaz de dotar a los judíos de un cuerpo biológico renovado o de un psiquismo purificado de sus presuntas “taras”. (Roudinesco, 2013: 127).

Pero Kamenszain admite y reafirma su condición de judía al volver al pasado como ‘sujeta-niña’, en esa circunstancia expone tensiones y quiere salir del encierro y la persecución. Esta travesía concluye en el último poema “**Judíos**”, donde el viaje de la tierra prometida hacia Brasil enmascara el pasaje de la “Tamara niña” a una Tamara “más adulta”.

En “**Judíos**” hay una larga peregrinación a nuevas tierras. Un pueblo paciente de sufrimientos que, según Adriana Kanzevolsky (2018), el sujeto lírico no quiere reconocer como propio: “**Pueblito que baja y se pierde/ ni raza ni nación ni reeligen / del argentino la parte en camiseta**” (293). Sin embargo, la misma crítica dice que este poema abre las puertas de lo autobiográfico. La dedicatoria a Tobias Kamenszain es elocuente porque hay un reconocimiento del legado: “**In memoriam Tobias Kamenszain. En tu apellido instalo mi ghetto**”. Este ghetto tiene el sentido de confinamiento que señala Kanzevolsky, pero también posee el sentido de pertenencia y de cuidado de la tradición, gracias a la cual el pueblo judío ha perdurado por miles de años. Hannah Arendt en su entrevista con Günter Graus sostiene que “el pueblo judío es un clásico ejemplo de gentes que han perdido un mundo y aún así han perdurado durante miles de años...” (Arendt: 1964)⁴⁸

⁴⁸ El reproche a Arendt no se origina como una crítica a esta visión, sino que se opone a sus consideraciones polémicas: “la acusación de la autora al gobierno de Ben Gourion y al procurador general Gideon Hausner por haber montado un proceso teatral y de propaganda, las críticas a los consejos judíos por haber participado en la deportación y en el exterminio de sus correligionarios, y, finalmente, un retrato de Eichmann que minimizaba su personalidad criminal en favor de la construcción abstracta, en la cual él participaba por su valor demostrativo: la “banalidad del mal”[...] (Kristeva, [2003] 2013: 141).

En el pasado de este poema, se juega no el judío como sujeto histórico, sino lo judío como condición. Aparece lo doliente por las imágenes y la sintaxis condensada y asfixiante:

[...]

**hay una diáspora subida al Corcovado
parte por parte acudimos a esa cruz
sin raza sin nacionalidad sin religión
ya fuimos clavados pero aun no somos
tan portuñoles tan ladinos tan idichistas**

[...]

solo se trata de lúmpenes peregrinaciones

[...]

-293-

Tamara Kamenszain pondera la imagen del judío sin raza, sin nacionalidad, sin religión hasta llevarlo a la categoría de lúmpen, como estrategia para mitificar su figura. Una figura melancólica y crística que, a lo largo del poemario, puja violentamente por salir del gueto. Cabe destacar que esta figura tiene tres representaciones en el poemario, como hemos dicho anteriormente: Freud, Buber y Frank. Son figuras melancólicas, construidas en relación con el exilio y con la Shoá. Sin embargo, no todo es negativo, pues los tres son paradigmas loables de la judeidad.

3.1. Una forma de (re) escribir el pasado

Una característica que está ligada a la idea de pasado es la niñez, en este caso la niñez de la poeta. Para Panesi (2013) Tamara Kamenszain juega a hacer niña, es decir, establece la combinatoria de la aceptación de la familia y el análisis de su construcción.

El crítico refiere que en los versos de Tamara, como así en su propia producción crítica, la autora juega a armarse de familias imaginarias, por lo tanto un nuevo universo se abre (Panesi: 2013, 225). Tamara vuelve a su pasado por esta vía, para formar familias de poetas. Específicamente en sus ensayos juega a inventar familias donde descubre parentescos inesperados. Este aspecto para Panesi es de una “niña juguetona” a estas consideraciones sumamos una niña que abre y (re) construye su subjetividad infantil. Una clara referencia la vemos en “**Solideo**”: “*nenita de sandalias hebreas*” (275).

Desde su posición de inocencia, afín con la niña mencionada, Kamenszain conduce el viaje propuesto en “**Judíos**”, donde la infancia y el pasado actúan como motores y re-significan la subjetividad dominante en el poemario. Esta discursividad teñida de niñez, casi inevitablemente convoca al niño del lector. Se entabla un diálogo entre dos inocencias, la de esa sujeta “nena”, que lee, y la

propia niñez que aflora en la lectura del lector. Al aludir a ella se está haciendo referencia al pasado, siempre en el marco de una biografía.

A propósito de esta situación Jorge Panesi se pregunta si alguna vez salimos de la biografía kamensziana, porque asevera que todo remite a su pasado. Tal pasado está enmarcado y sostenido por lo judío. En esta línea Kanzevolsky observa que “en la poética de la escritora el judaísmo excede el plano de la representación en el poema, y se lo concibe como una condición asociada a la herencia” (2018:2). Claramente está señalando la condición judía que, según vimos desde la mirada arendtiana está ligada al impulso narrativo.

Entonces la pregunta que se presenta es: ¿qué es ser judía para Tamara Kamenszain en *El Ghetto*? Este interrogante nos lleva a dos puertos, de un lado la condición judía como herencia y por otro, la condición judía de mujer.

3.2. Un doble viaje

“**Judíos**”, junto con “**Prepucio**”, configura este gueto poético. A lo largo de la primera parte hubo una preparación donde se nos prepara didácticamente sobre la cultura hebrea, su aspecto diaspórico y el papel de la mujer en ella. A lo largo del libro, Kamenszain nos hace atravesar su judeidad al entrar y salir del gueto, ir desde Israel a América y viceversa en “**Judíos**” -que está en la tercera parte y es el último poema extenso-. Acá tenemos dos lecturas: una que considera la estructura del poemario como un recorrido en el gueto, y otra que, hace del poemario un viaje hacia el acervo cultural judío.

Desde “**Antepasados**” se tematiza la relación espacial entre Israel y Argentina, por ejemplo en “*chicos de apellidos descompuestos/ viajando para ser argentinos...(277)*”. Y en “**Judíos**” vemos la culminación del viaje empezado en los “antepasados” hebraicos:

Somos los de la combi Corcovado
portuñoles tirando de las faldas
de un guía
que a los pies macizos del redentor
pone los brazos en cruz como diciendo:
hasta aquí llegamos.

[...]

-299-

4. El devenir mujer

Otro elemento que configura la subjetividad en Tamara Kamenszain, además de la judeidad, es el género. Esta composición de mujer y de judía se manifiesta en la constitución del cuerpo femenino, doblegado por la cultura judía según hemos visto. El cuerpo, es una de las dominantes dentro del

neobarroso, tanto por la materialidad del lenguaje y por ser un tema en sí mismo. Nuestra autora se inscribe en esta tendencia estético-literaria.

En Kamenszain la figuración del cuerpo es especialmente fuerte sobre todo por las referencias corporales a lo distintivo femenino. En el caso de **“Prepucio”** se destaca por contraste, porque está puesto junto a lo distintivo masculino, tanto biológico como cultural:

[...]
**a la salida del baño turco
cargan la torá colgada como toalla
presumen de la cintura para abajo**
[...]
**y a mí de qué me sirve la parte del varón
si no pude salvar del exterminio
ese himen que vela**
todas las roturas.

[...]
-272-

Lo corporal-femenino está subrayado por la sintaxis y por la disposición gráfica de los versos. La singularidad de un cuerpo para Jean Luc-Nancy (2006) está dada por la diferencia que se descubre en el “con-tacto”; para ello el cuerpo tiene que ser lo abierto, lo expuesto en contacto con una “multitud” de otros cuerpos. Es allí donde encontramos la diferencia que deviene mujer. Así lo vemos en **“Kaddish”**

[...]
**Diez hombres no alcanzan
para cerrar el viernes
en un círculo masculino
que adentro me libere
huérfana.**

[...]
-287-

También lo vemos en **“Prepucio”** donde es espectadora de la diferencia (**“circuncisión”**), porque a ella no se la circuncida; y partícipe de la aflicción, porque introduce la persecución antisemita desde la perspectiva de la historia, la España de la edad media (**“Toledo”**) y la Alemania nazi de mediados del siglo XX (**“números del antebrazo”**):

[...]
en la circuncisión de un niño.

**¿Sos masoquista vos?
Huías de Toledo con lo puesto
entregaste los números del antebrazo
[...]
y a mí de qué me sirve la parte del varón
si no pude salvar del exterminio
ese himen que vela
todas las roturas.**

-271-

En este poema, además, de la diferencia por su condición de mujer (“*himen*”) asume la condición de vida al oponerse a la muerte (“*exterminio*”).

Según venimos analizando, por un lado, en *El Ghetto* hay elementos que valoran la tradición judía y se relacionan con la historia familiar, por otro lado, esa misma tradición sitúa a la mujer en un lugar marginal, como señala Dennise León (2007) al observar “su acceso tangencial y robado a la cultura y a la escritura, un acceso esgrimido en contra de la prohibición” .⁴⁹

Así, es su calidad de mujer y de judía lo que la enfrenta a la escritura que es un elemento masculino de poder. Frente al Muro de los Lamentos, en el poema homónimo -donde hasta 2016 solo podían rezar los hombres y lo hacían depositando entre los bloques de piedra una carta con su plegaria escrita-, esta sujeta se enfrenta con la incertidumbre: “*Un portafolios vacío/ sobre la mesa vela los restos./ ¿Con qué escribir ahora?*”(289).

La escritura finalmente es un gueto cuyo acceso está limitado a los hombres. Por eso esta pregunta retórica interpela al lector y lo invita a reflexionar sobre la tensión entre los silencios, el vacío y la escritura.

Por un lado Kamenszain quiere salir del gueto y por otro, quiere permanecer y tener dominio en él. En este punto es pertinente destacar el sentido de la “doble voz” de nuestra autora tal como lo plantea Alicia Genovese. La primera voz se ve en el entramado del texto mismo, que se ubica en los procedimientos; la segunda es una voz que rechaza los mandatos sociales (Genovese, 2015: 32).

5. Infancia

Cuando nos referimos a la niñez, aludimos a la niña que Tamara construye en el *El Ghetto*. Su papel es sumamente importante, porque Tamara se sostiene en esa niña, que le permite movilizarse hasta el

⁴⁹Para ilustrar este hábito cultural podemos aludir a la película *Yentl* de 1983 dirigida y protagonizada por Barbra Streisand, donde la actriz tiene que hacerse pasar por hombre para poder asistir a la *yeshivá*, centro de estudios de la Torá y el Talmud.

centro del relato. Tamara la recuerda, como “nena de sandalias hebreas”, y comprendemos que es ella quien conduce al pasado, tanto el de la sujeta como el del lector que necesariamente evoca, a la par a su propia niñez. “**Solideo**” es paradigmático, porque es el único poema donde la autora refiere a la niñez en forma explícita.:

[...]
**grita yo es otra
nena de sandalias hebreas
con la biblia en la mano
ellos ni me escuchan
corren por su idioma**
[...]
-274/275-

Este fragmento introduce un aspecto autobiográfico en relación con su pasado hebreo. En él cuestiona uno de los componentes más fuertes de la construcción de la identidad y de la cultura: el padre. En “**Kaddish**” se cuestiona, a modo de ritornello, qué es ser un padre, pero no hay respuesta alguna. Sin embargo, al finalizar el poema, la sujeta sabe de quién es hija y lo dice:

[...]
**Ellos se dispersaron pero yo
hija de Tuvia ben Biniamin
seguiré buscando despierta
para después olvidarme.**
[...]
-288-

Desde ese papel de niña-sujeta indaga qué es un padre solo para después olvidar. No olvida al padre sino a la cultura hebrea patriarcal.

Otro de los poemas en que ingresa la niñez es “**Ana Frank**”, personaje histórico ligado con el ser testigo de la Shoá y con la escritura. Ana Frank, escondida en la casa de atrás, elige la escritura como una forma de compromiso para contribuir con la memoria de lo ocurrido⁵⁰. En este poema de Kamenszain lo que debería decirse está latente:

[...]
Es un homenaje al ghetto

⁵⁰ El 29 de marzo de 1944, Ana escucha en la radio *Orange* al ministro Bolkstein, que pide a los ciudadanos que guarden todo tipo de registro escrito o fotográfico, porque será utilizado para la reconstrucción de los hechos, después de la guerra. En “*El Diario de Ana Frank*”. Contemporánea. Penguin Random House Editorial. Traducción de Diego Puls. Barcelona 2012

**encierro precoz
donde la niña aprende a canjear
veinticuatro horas en blanco
por segundo de escritura.
-291-**

En este poema la escritura es un paso a la trascendencia. Ana Frank por medio del diario - género literario de la escritura íntima- trasciende a su género, según la concepción tradicional, y trasciende a la segregación nazi. El encierro la lleva a la escritura; la captura por parte de los nazis y la deportación a campos de concentración hacen que su diario personal se convierta en un documento histórico-trágico; y finalmente la muerte “precoz” en Bergen-Belsen la consagran paradójicamente como autora-niña. Esa niña, capaz de apropiarse de la escritura, es la que Tamara busca encontrar en el poemario *El Ghetto*.

Hay distintas referencias a la relación niña-padre, por ejemplo en “**Freud**” Kamenszain habla en un sueño con su padre : “*me decía en un sueño mi padre muerto. Su sonrisa esfumada en doble lejanía*” (292). El personaje de la niña en todo el poemario cobra especial interés, porque es parte del compuesto -ya mencionado antes- que utiliza la autora para recorrer el pasado. Jorge Panesi (1998)⁵¹ en su trabajo Piedra Libre: *La crítica terminal de Tamara Kamenszain* identifica la presencia de la niñez con una “niña muerta”, porque quedó en el pasado e incluso está melancolizada. Panesi sostiene que la poeta le canta para que siga viviendo la niña. De esta forma hay una resignación en la inscripción femenina, no hay una demanda, sino una invitación para poder conocerse. Hay una pérdida y solo la mujer puede cantar, no porque esa mujer sea el emblema de lo que falta, sino porque encarna lo que Panesi ve en Tamara como una incesante afirmación en el pasado.

El mismo crítico observa que “no es la mujer quien dice no, es a la mujer a quien le dicen no”. Observamos en “**Solideo**” la perplejidad por su género:

[...]
**no entiendo cómo
si soy mujer me dejan
espío el agujero negro
ya me fui
camino ahora
[...]
-274-**

⁵¹ Este es uno de los tres ensayos que componen el apartado *Estante de Poesía* dentro de *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*, publicado por Eterna Cadencia 2018.

Apreciamos una desorientación que solo se resuelve cuando Tamara busca a esa niña conductora hacia otra subjetividad, que aflora en el estado más puro de inocencia.⁵² El viaje que hace la poeta a su infancia, no es solo para recuperar a modo de proustiano el tiempo perdido, sino que va más allá todavía. Kamenszain, posicionada en sus sandalias hebreas vivifica a esa niña que es necesaria para habilitar la subjetividad.

5.1. Hermana

Hasta aquí hemos detectado, junto con Jorge Monteleone (2018), que uno de los sistemas de referencia en *El Ghetto*, se corresponden con el topos de la familia. Así están asignando simbólicamente los distintos roles. En Tamara hay una especie de hermandad con algunos de los poetas que conformaban el movimiento neobarroso, por ejemplo, con Néstor Perlongher, con Osvaldo Lamborghini y con Copi. La figura de Tamara es, entre otras, la de la hermana, porque se levanta como la única mujer destacada en esa atmósfera literaria.

Pudimos observar que Kamenszain a lo largo de *El Ghetto* retoma los valores cristalizados de “lo femenino” que ayuda a destacarla entre sus coetáneos-hermanos (Monteleone: 2018)⁵³. Entonces Tamara Kamenszain posicionada como sujeta transgrede el género para poder indagar lo femenino, como mujer, como niña, como hermana, y por lo tanto como hija. Como hija, hay dos aristas, por un lado, como hija de Tobías y por otro lado la hija literaria que paternaliza a Arturo Carrera, a pesar de tener la misma edad (Panési:1998). Así también lo refiere en su ensayo Mi padre Arturo⁵⁴, donde lo toma a Carrera como su padre literario.

De esta forma, Kamenszain, apropiándose de la estética neobarrosa decide re-significar esos espacios hogareños, que rememoran la niñez y, una vez ahí, cuestiona la subjetividad femenina en un mundo judío y masculino. Si bien Kamenszain es la voz femenina de esta estética, también son conocidas voces como Concepción Bertone, Estela Figueroa, Susana Cabuchi, Diana Bellesi, Liliana Ponce, Mirta Rosenberg y Susana Cerdá.

⁵² Panési teoriza que los poetas son huérfanos de padres y están en constante búsqueda. En el caso de Tamara hay padres que son sus guías, personales y literatos. Podemos mencionar a Arturo Carrera o José Lezama Lima, entre otros.

⁵³ En su trabajo, *Poesía Argentina, de la mirada corroída al relato Social*, Jorge Monteleone refiere que la figura de Kamenszain se destaca en el neobarroso por el tratamiento de “lo femenino” en oposición a “lo masculino”. Este ensayo pertenece al tomo XII de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigido por Noé Jitrik.

⁵⁴ Podemos encontrar este ensayo en *Historias de amor*, editado por Paidós, 2000, Buenos Aires.

Cierre. Tamara, la mujer

Después del recorrido que hemos realizado a lo largo del presente trabajo, y de visibilizar ciertas líneas de pensamiento en la producción kamensziana, llegamos a las siguientes conclusiones. En primer lugar, corroboramos cómo el acercamiento mediante el análisis literario brinda posibilidades hermenéuticas que también enriquecen los ámbitos antropológico, filosófico y psicológico, entre otros.

Nuestro objeto de estudio fue pesquisar cómo se construyó la subjetividad femenina en *El Ghetto* (2013). En ese proceso encontramos la presencia y la ausencia del cuerpo, lo que da como resultado el devenir de nuevas redes de significados y la generación de tensiones entre diferentes líneas de sentido; para explicarlas fueron de utilidad algunas ideas de la filosofía de Derrida. Así, en segundo lugar, hemos advertido cómo Tamara Kamenszain dentro del poema deconstruye las dicotomías establecidas para bucear dentro de sus palabras, con el fin de recuperar su propia subjetividad. En cada composición le presenta una historia al lector y lo acompaña a recorrer su propio gueto.

Desde el enfoque teórico de Julia Kristeva constatamos que hay un sujeto de la enunciación que está cuestionado y, por lo tanto, está habilitado a cuestionar. Así, nos hallamos ante la presencia de un nuevo sujeto que fue recuperado de una tradición judía. Por consiguiente, bajo la mirada kristeviana es necesaria la re-vuelta al pasado, lo que en Tamara es volver a la escritura. Es decir, ya en tercer lugar, que en la escritura Tamara puede construir la femineidad, de la que, por posición en el mundo y por la patriarcalidad de una estructura judía, se vio forzada a correrse.

Desde este sujeto inquisitivo e inquisidor nuestra autora se posiciona para hacer un recorrido de indagación en sus orígenes judíos. Es un sujeto-sujeta, que visceralmente señala las aberraciones más atroces que ha vivido la comunidad hebraica; al hacerlo expone al lector a los sentimientos de dolor eternizados en la figura del gueto. En este punto, En Kamenszain la poesía no pide permiso, sino que irrumpe e intercepta al lector. Su poesía no es predecible, sino que impacta.

El escenario que expone Kamenszain es el del gueto, donde descubrimos tres referentes que, con sus voces, fueron configurando la subjetividad de la Sujeta; tres pilares que sostienen el poemario: Martin Buber, Sigmund Freud y Ana Frank. Desde ellos accedemos a nuestra cuarta conclusión: ellos la guían dentro del gueto como faros, como maestros. Cada una de estas figuras aporta a la idiosincracia judía que Tamara elige tomar para poder (de)construir su propia historia. Estos anclajes, a la vez, permitieron entender las diferentes lógicas de apertura en el poemario, que registran la construcción de la subjetividad.

El arte de Kamenszain nos permitió penetrar e ir más allá de las palabras para acceder a sentidos a veces indecibles, puesto que la autora presenta un pasado desgarrador, en que las palabras no alcanzan y solo existe el cuerpo, en el que indaga y al que problematiza. Como poeta neobarroca

construye en los cuerpos y los vuelve a significar, desde la circuncisión hasta el prepucio que explícitamente menciona, como exigiendo su lugar. Así, también los roles genéricos son puestos en cuestión.

En quinto lugar, en una especie de ritual, en el comienzo, Tamara cita a Paul Celan y a su padre Tobías -en epígrafes-, para sentirse acompañada por figuras masculinas paternalistas. La figura del padre es fundamental, porque habilita a la Tamara que frecuentemente se ve como niña detenida en ese gueto. Su atmósfera se espesa hasta poder escuchar las demandas de esa sujeta niña a su padre patriarcal. Reflejado ese reclamo en la historia judía, la niña, de a poco, orquesta una nueva subjetividad femenina.

En este trabajo ratificamos cómo la exaltación del pasado se corporiza por medio de las palabras, que atraviesan al cuerpo, tajeándolo y lastimándolo. *El Ghetto* funciona como una especie de resguardo ante ese pasado, que la autora encapsula y desarma ante los ojos del lector. Finalmente, entonces, y en sexto lugar el gueto es el límite creado por Kamenszain para marcar lo externo y lo interno. En este gueto kamensziano, a la luz lezamezca, todo se desobjetiviza y se desdibuja.

Por consiguiente, podemos pensar *El Ghetto* como un poemario con significaciones que llevan a otras. En ese pasaje, Tamara reflexiona sobre el pasado y lo resemantiza; indaga en él y construye una nueva subjetividad. No niega su historicidad, sino que la reafirma, la martiriza y la vuelve a construir. Y, como hija simbólica de Arturo Carrera, Kamenszain abre su poesía para tensionar nuestras propias representaciones.

En el momento de escribir estas conclusiones nos enteramos del fallecimiento de la poeta, el 28 de julio de 2021. Con su partida la poesía argentina se ve trastrocada, porque Tamara orquestó círculos de poetas emergentes, armando mapas y construyendo puentes. Fue una mujer que satelizó la literatura argentina. Tamara fue testigo, fue visionaria, fue estratega, fue irreverente, fue dulce, fue crítica, fue pensadora, fue poeta. Sin embargo, nunca dejó de ser Tamara Kamenszain.

Facundo Martínez

Bibliografía

1. Bibliografía primaria

KAMENSZAIN, Tamara (2003). *El Ghetto*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.

1.1. Bibliografía de la autora para consulta

KAMENSZAIN, Tamara (2000). *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Género y cultura. Buenos Aires. Paidós.

KAMENSZAIN, Tamara (2011). *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Buenos Aires. Beatriz Viterbo.

KAMENSZAIN, Tamara (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires. Eterna Cadencia.

KAMENSZAIN, Tamara (2018). *El libro de Tamar*. Buenos Aires. Eterna Cadencia.

KAMENSZAIN, Tamara (2020). *Libros Chiquitos*. Buenos Aires: Ampersand. [Colección Lector&s].

2. Bibliografía secundaria

2.1. Sobre la obra de Tamara Kamenszain

AMADO, Ana y DOMÍNGUEZ, Nora (comps.) (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.

FERNÁNDEZ, Nancy (2011). “Apuntes sobre los primeros textos de Tamara Kamenszain”, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero48/tkamens.html>

FERNÁNDEZ, Nancy (2012). “La escritura neobarroca. tradiciones y efectos en la letra argentina (Arturo Carrera y Tamara Kamenszain)”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, a. XXXVIII, No 76. Lima-Boston, 2do semestre de 2012, pp. 191-205.

FONDEBRIDER, Jorge (2011). “Treinta años de poesía argentina”, en *INTI Revista de Literatura hispánica. Número especial. Número 52-53. Pág. 5-28*.

GARRAMUÑO, Florencia. (2009). “Poderes de la afectividad: La destitución del sujeto y su potencial de resistencia”, VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata.

GENEVIÈVE, Fabry (2018). “Presencia de lo judío en la poesía argentina contemporánea”, *Cuadernos LIRICO [En línea]*, 19, consultado el 27 de diciembre de 2020. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/6529>

- GENOVESE, Alicia (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Lengua y estudios literarios. Buenos Aires.
- GENOVESE, Alicia (2015). *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas*. Córdoba. Eduvim.
- KOZER, José (2000, abril-junio). “El último de los mohicanos: un cubano judío”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVI. nro. 191, pp. 419-424.
- LEÓN, Denise (2007). *Ghetto y poesía. La pérdida del hogar lingüístico*. Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional de Tucumán [En línea], consultado el 5 de junio de 2022. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/ghettop.html>
- MALLOL, Anahí (2000). “Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores (Diana Bellesi, Delfina Muschietti, Tamara Kamenszain, Mirta Rosenberg)”, en *INTI Revista de Literatura hispánica*. Número especial, Número 52-53, pp. 39-43.
- MINELLI, María Alejandra y, Rayén Daiana Pozzi (2012). “Hablan con ellas (María Moreno, Sylvia Molloy y Tamara Kamenszain)”, Universidad Nacional del Comahue. Ciudad: Editorial, pp 149-153.
- MONTELEONE, Jorge (2004). “¿Quién dice Yo?: Nota sobre la poesía de Bernard Noël”, *Cuadernos del Sur, Let.* [online]., n.34 [citado 2020-12-27], pp. 233-238. Disponible en: http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262004001100113&lng=es&nrm=iso
- MONTELEONE, Jorge. (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Buenos Aires. Nube Negra. Paradoxa.
- MORENO María (2003). “La generación de los 80”, *RADAR*. Página 12, 28/12/2003.
- MUSCHIETTI, Delfina (1996) *Clases Nro 12, 14 y Nro 16 en el marco de la cátedra Teoría y análisis literario C. Cátedra Panesi*. CEFyL. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- MUSCHIETTI, Delfina (2003). “La lengua del padre. El Ghetto. Tamara Kamenszain”, *RADAR*. Página 12, 8/6/2003.
- PANESI, Jorge (2018). “Capítulo IV”, *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*. Buenos Aires. Eterna Cadencia. pp. 213-232.
- SÁNCHEZ ANGUIX, Ana (2016). *Tamara Kamenszain: nómada de la memoria por el silencio de la escritura en Kamchatka*. *Revista de análisis cultural*, pp. 23-44.
- SOSA Cecilia (2006). “Los años locos”, *RADAR*, Página 12, 2/ 4/ 2006.

2.2. Bibliografía complementaria y general de referencia

- AMICOLA, José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido. Género y cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- ARENDT, Hannah (2009). *Escritos judíos*. Edición a cargo de Jerome John y Ron H. Feldman. Barcelona: Paidós.
- ARENDT, Hannah (2016 a). *La última entrevista y otras conversaciones*. Barcelona: Página Indómita.
- ARENDT, Hannah (2016 b). *Una revisión de la historia judía y otros ensayos*. Buenos Aires: Paidós Básica.
- BARTHES, Roland (2003). *El placer del texto y la lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- BARTHES, Roland (2011). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- BARTHES, Roland (2013). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- BERSANI, Leo (1995). *Homos*. Buenos Aires: Manantial.
- BLEICHMAR, Silvia (2014). *Las teorías sexuales en psicoanálisis. Qué permanece de ellas en la práctica actual*. Buenos Aires: Paidós. [Biblioteca de la psicología profunda. Seminarios].
- BUTLER, Judith (2007). “Cap II”, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Cultural Libre. Barcelona: Paidós, pp. 101-107.
- CANGI, Adrián y Paula Siganevich (1996). *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- CARRERA, Arturo (2005). *Escrito en un nictógrafo*. Buenos Aires: Interzona.
- CIXOUS, Hélène (2015). *La llegada a la escritura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DERRIDA, Jacques y John Caputo (2009). *La deconstrucción en una cáscara de nuez*. Buenos Aires: Prometeo.
- DERRIDA, Jacques (2009). *La difunta ceniza. Feu la cendre*. Ed. bilingüe. Trad. de Daniel Alvaro y Cristina de Peretti. Buenos Aires: La cebra.
- FEIERSTEIN, Ricardo (2007). *Vida Cotidiana de los judíos argentinos: del gueto al country*. Buenos Aires: Sudamericana.
- FERRO, Roberto (2009). *Derrida. Una Introducción*. Buenos Aires: Quadrata. [Pensamientos locales].
- FRANK, Anne (2012). *Diario*. Traducción de Diego Puls. Barcelona: Penguin Random House Grupo editorial. [De Bolsillo].
- KOHAN, Alfonsina (2019). *Alberto Gerchunof: periodista, crítico y pensador*. Nogoyá: Del Clé.

- KRISTEVA, Julia (2001). *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Eudeba.
- KRISTEVA, Julia (2013). *El genio femenino. 1. Hannah Arendt*. Buenos Aires: Espacios del saber.
- LAPLANCHE, Jean y, Jean-Bertrand Pontalis (2009). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- LUDMER, Josefina (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Edición y prólogo Annick Louis. Buenos Aires: Paidós.
- MASIELLO, Francine (2013). *El cuerpo de la voz. (poesía, ética y cultura)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo. [Ensayos críticos].
- MATOSO, Elina (comp.) (2006). *El cuerpo In-cierto*. Buenos Aires: Letra Viva.
- MOLLOY, Sylvia (2001). "Introducción", *Actos de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 23-45.
- NANCY, Jean-Luc (2003 a). *El "hay" de la relación sexual*. Madrid: Síntesis. [Estudios lacanianos].
- NANCY, Jean-Luc (2003 b). *Corpus*. Traducción de Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros.
- NANCY, Jean-Luc (2011). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Traducción Daniel Alvaro. Buenos Aires: La Cebra.
- NASIO, Juan (2015). *El Edipo. El concepto crucial del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. [Biblioteca de psicología profunda 258].
- PARIS, Diana (2003). *Julia Kristeva y la gramática de la subjetividad*. Madrid: Campo de Ideas. [Serie Intelectuales].
- PIÑA, Cristina (comp.) (2008) *Literatura y (pos)modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires: Biblos. [Serie Teoría y crítica].
- PRESSLER, Mirjam (2011) *Saludos y besos. La extraordinaria historia de la familia de Ana Frank*. Buenos Aires: De Bolsillo.
- PUPPO, María Lucía (2013). "Poesía contemporánea experiencia urbana", *Entre el vértigo y la ruina. Poesía contemporánea*. Buenos Aires: Biblos. [Teoría y crítica]. pp. 103-107.
- ROSA, Nicolás (2006). *Relatos Críticos. Cosas animales discursos*. Buenos Aires: Parabellum.
- ROUDINESCO, Élisabeth (2009). *A vueltas con la cuestión judía*. Colección Argumentos. Buenos Aires: Anagrama.
- ROUDINESCO, Élisabeth (2015). *Freud. En su tiempo y en el nuestro*. Buenos Aires: Random House Mondadori. [Debate].
- SANTIAGO, Silvano (2015). *Derrida. Glosario*. Buenos Aires: Hilo Rojo.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2013). "Sobre la deconstrucción. Introducción", *De la Gramatología*, de Jacques Derrida. Buenos Aires: Hilo Rojo. [Colección Heteroglosias].
- TINIANOV, Iuri (2010). "Capítulo I. El ritmo como factor constructivo del verso", *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, pp. 13-15.

TODOROV, Tzvetan (comp.) (2011). Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

WASEM, Marcos (2008). Barroso y sublime: poética para Perlongher. Prólogo de Roberto Echavarrren. Buenos Aires: Godot. [Colección Crítica].

ÍNDICE

Agradecimientos	2
Introducción	3
Ubicación	7
Capítulo 1 - Subjetividad femenina: ¿construcción?	9
1. Hacia una construcción de la subjetividad femenina.....	9
1.1. Panorama en la Argentina.....	9
1.2. Mujer y judía.....	12
2. Desde el género discursivo	13
2.1. Viajes en el discurso	13
2.2. ¿Atrapados en su (con)texto?.....	15
3. La llegada a la escritura y al silencio	16
4. Elementos domésticos de la poesía: faro de lo escritural	17
5. Escribiendo a la memoria en Tamara Kamenszain.....	19
5.1. La sujeta que deviene mujer y la necesidad del amor.....	20
5.2. El papel de la memoria	22
Capítulo 2 - La re-vuelta al pasado	28
1. Volver al pasado	28
1.1. Re/vuelta al pasado	29
1.2. El sujeto kamensziano	31
1.3. El devenir de la sujeta en Kamenszain	31
2. La palabra soplada significada.....	33
2.1. La deconstrucción de Jaques Derrida	33
2.2. La palabra y la poesía	34
2.3. Deconstrucción para construir	35
2.4. Deconstruyendo a Tamara Kamenszain	36

2.5. La palabra soplada	38
2.6. Lo judío corporal	39
3. Tres cuerpos judíos sufrientes y lo judío banalizado	41
3.1. Martín Buber, el líder.....	41
3.2. Ana Frank: escribir en las profundidades	43
3.3. El padre muerto en Sigmund Freud	45
Capítulo 3 - Corporizar la poesía en “Judíos”	48
1. La poesía en el cuerpo	49
1.1. El cuerpo en la historia: Descartes, Merleau-Ponty y Nancy	49
1.2. Un cuerpo que se mueve.....	50
1.3. Un cuerpo quieto.....	52
2. La cuestión del Otro.....	53
2.1. La “otra” Ana Frank	54
2.2. Freud: el gran genio	55
2.3. Martín Buber y su evocación del pasado glorioso.....	58
3. Pasado	61
3.1. Una forma de (re) escribir el pasado.....	64
3.2. Un doble viaje.....	65
4. El devenir mujer.....	65
5. Infancia	67
5.1. Hermana.....	70
Cierre. Tamara, la mujer	71
Bibliografía	73
1. Bibliografía primaria.....	73
1.1. Bibliografía de la autora para consulta	73
2. Bibliografía secundaria.....	73
2.1. Sobre la obra de Tamara Kamenszain	73
2.2. Bibliografía complementaria y general de referencia.....	75

ÍNDICE78