



Tamara Kamenszain: nómada de la memoria por el silencio de la escritura

Tamara Kamenszain: a memory nomad wandering along the silence of writing

ANA SÁNCHEZ ANGUIX

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (ESPAÑA) asanan4@alumni.uv.es

Graduada en Estudios Hispánicos por la Universitat de València. Ha cursado, asimismo, el Máster de Estudios Hispánicos Avanzados en el mismo centro. Actualmente finaliza el grado de Estudios Ingleses, también en la Universitat de València.

RECIBIDO: 6 DE NOVIEMBRE DE 2016

ACEPTADO: 13 DE DICIEMBRE DE 2016

RESUMEN: En este estudio se analizan las figuraciones y construcciones de la voz poética en la obra de Tamara Kamenszain, en relación con su experiencia en el exilio y la necesidad de reconstruir una memoria tanto individual como colectiva en el espacio de la escritura.

PALABRAS CLAVE: Exilio, escritura poética, memoria, identidad.

ABSTRACT: This article analyses how the poetic voice is configured in the work of Tamara Kamenszain, focusing on its relation to exile and highlighting the need for reconstructing both individual and collective memory through poetry writing.

Keywords: Exile, poetic writing, memory, identity.

Sánchez Anguix, Ana.

“Tamara Kamenszain: nómada de la memoria por el silencio de la escritura”.
Kamchatka. Revista de análisis cultural 8 (Diciembre de 2016): 23-44.

DOI: 10.7203/KAM.8.9199 ISSN: 2340-1869

Introducción

En este estudio nos preguntamos acerca de la construcción de la identidad en la poesía de Tamara Kamenszain, autora exiliada durante la dictadura militar argentina conocida como Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).

Para ello tenemos en cuenta que el escritor escribe de acuerdo con unas experiencias, que ficcionaliza, en este caso, en el espacio poético. La construcción de una subjetividad nómada a través de una voz lírica supone partir de esta misma premisa, y en este sentido no caben, a nuestro parecer, lecturas exclusivamente autobiográficas o estructuralistas. A lo largo de este estudio tendremos en cuenta la noción de *autofiguraciones*, “imágenes intermitentes a través de las cuales las autoras inscriben, una y otra vez, el nombre propio” (León, 2007a: 16), y la de *subjetividad nómada*, que para Braidotti supone una identidad siempre en tránsito, situada entre el adentro y el afuera (2004: 169, 222); al mismo tiempo que nos ocuparemos del análisis tanto del plano enunciativo como del imaginativo de los poemas.

1. La palabra silenciosa como poética

Tanto para Said (2005: 179) como para Kristeva (1991a: 30), el silencio constituye el lenguaje del exilio y de la extranjería, ya que supone una gran pérdida¹. El silencio es precisamente una de las bases sobre las que se asienta la producción poética de Kamenszain: la *palabra silenciosa* remite a la muerte y a la ausencia a un tiempo que a la representación y reconstrucción de voces y figuras pertenecientes a un pasado al que resulta *casi* imposible volver.

Para comprender la poética de esta autora es clave su ensayo titulado *El texto silencioso: tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*². En “Bordado y costura del texto”, primer apéndice de su ensayo, el espacio del hogar familiar se construye a través de labores consideradas tradicionalmente femeninas, tales como la costura, el bordado, la cocina, la limpieza y, en términos generales, el trabajo artesanal³. Pero, además, el silencio implica retomar el espacio de la madre,

¹ Más allá de este tratamiento literario del exilio, resulta interesante comprobar cómo testimonios sobre esta experiencia trabajan también alrededor de esta pérdida. V. Del Olmo (2003).

² *El texto silencioso* se publicó en México en 1983, fecha que señala el final de la dictadura argentina. No obstante, Kamenszain redactó la obra en el periodo dictatorial, precisamente entre dos lugares, Buenos Aires y México DF, tal y como indica la propia autora al final del segundo apéndice de su ensayo (Kamenszain, 1983: 92). En el último poema de *La casa grande*, que también estudiaremos, Kamenszain nos da una pista sobre la partida hacia el exilio y el retorno a Argentina, que suceden, respectivamente, en 1978 y en 1985. *El texto silencioso*, pues, constituye una obra de exilio que contiene ya algunos de los motivos más trabajados por la poeta: la necesidad de recuperar el lugar de la infancia y las raíces (judías) y la de reconstruir una genealogía de mujeres.

³ Afirma León que la relación que Kamenszain establece entre artesanía y escritura le permite “jugar con lo femenino y lo masculino, acercar los géneros, frotarlos, feminizar lo masculino, virilizar lo femenino, disfrazar los roles hasta que espejean peligrosamente” (2007a: 64). No obstante, también puede contraponerse lo artesanal a lo industrial: en este sentido, la escritura y, en especial, la escritura poética, deviene un espacio resistente a la política de la globalización (Rosenberg, 2003: 41).

recuperar sus cuchicheos, sus murmullos, en definitiva, lo *oral*, que Kamenszain asocia al Talmud⁴. Esta concepción de la escritura como práctica de memoria, se deja traslucir en la construcción de algunos de sus poemas.

En la tercera parte de su poemario *La casa grande* (1986)⁵, Kamenszain reúne una serie de poemas sobre la vuelta del exilio. Los tres primeros describen, como en una especie de álbum familiar, la inmigración de sus abuelos y la infancia entre dos mundos y dos lenguas, el ídish y el castellano. En el tercero, el lenguaje aparece impregnado de la idea de muerte, de la ausencia de aquellos seres queridos que ya no están (sus abuelos):

Quien la memoria narra de estos muertos
elige repechar hasta la nada
desde el izquierdo margen lastimoso.
Ruta de hormigas atareadas las
palabras entre lápidas caminan.

Reconstruir un pasado supone así un lenguaje de ausencias, partir desde esa muerte:

(...) el marco recurrente de un estilo:
manera de decirlo, dicho está (195).

El poema se convierte en un espacio de tránsito: los blancos del poema, los encabalgamientos abruptos, las elipsis... la poética silenciosa funciona en el plano formal y en el imaginativo; la memoria se reconstruye desde los márgenes, en los límites de la estructura poética⁶.

Siguiendo los motivos de la memoria y de la ausencia, el cuarto poema se abre con el silencio femenino:

Y en el lugar amorfo del comienzo
se sienta a fabular la que no dijo
soy primera, persona, estoy volviendo
mis libros al puerto de la infancia
portadas grises, colores demacrados
de vuelta al editor donde nacieron
al río de la plata desteñida (195 y 196).

⁴ El Talmud es una colección de textos de carácter oral que fueron recopilándose hasta su redacción definitiva en los siglos V y VII y que constituye un documento clásico en la tradición judaica (Salvatierra, 2010: 36 y 36).

⁵ Empleamos para nuestro estudio el volumen editado en Adriana Hidalgo que incluye toda la producción poética de Kamenszain (Kamenszain, 2012). En adelante, simplemente indicaremos entre paréntesis la página en que se encuentran, en dicha edición, los poemas que analizamos.

La casa grande, poemario publicado en Buenos Aires en 1986, sigue la estructura tripartita de muchos de los poemarios de Kamenszain: en la primera parte, los poemas parecen estar conectados por el motivo de las imágenes, fotografías, pantallas, vitrales, etc., en las que el sujeto intenta recuperar su identidad a través del recuerdo; en la segunda parte, a este motivo se une el de los padres y abuelos, y supone una vuelta a la casa familiar de la infancia. Por último, la tercera parte, titulada como el poemario, constituye la unión definitiva entre dos tiempos: el pasado de la niñez y el presente del exilio; el paso de uno a otro tiempo permitirá el retorno, coincidiendo con el final de la dictadura militar.

⁶ Borra observa, en este sentido, que la comunicación en determinada poesía nace también de sus pausas, sus elipsis, sus espaciamentos: “también el decir poético nace de un silencio, de un intervalo o de una distancia consigo mismo” (2015: 298).

La enunciación se lleva cabo desde distintas posiciones: desde la distancia de quien escribe, esto es, desde un desdoblamiento del sujeto (“se sienta a fabular la que no dijo”), y, por otro lado, con una enunciación en primera persona, una enunciación enunciada (“soy primera, persona”). El tránsito altera la posición desde la que habla ese sujeto poético, nómada⁷. El nomadismo de Kamenszain supone aquí el cruce entre el silencio (la muerte) y la palabra (la memoria), lo que permite el más ansiado deseo del exiliado: el retorno, que no solo marca la vuelta a un país, sino también a una lengua: la partida, pues, se lleva a cabo desde una escritura de silencio y de muerte para llegar al hogar familiar de la infancia:

(...) a ese verso medido por las madres
hacia la casa, adentro, hacia la sala
tras la costura banal de lo ya dicho.

La memoria, el recuerdo del pasado, posibilitan ese retorno, tanto en el espacio geográfico como en el de la poesía. Muy significativamente, además, el poemario se cierra con dos fechas y dos lugares distintos, que señalan un acontecimiento biográfico:

Buenos Aires – México – Buenos Aires
1978-1985

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.

Esto lo logra alterando muchas veces la forma del sujeto poemático. En uno de los poemas de *De este lado del mediterráneo*⁸ (1973) también pone en práctica esta escisión del enunciado poético. El sujeto del poema recorre la ciudad y se pregunta sobre la incidencia del paso del tiempo en el paisaje que la rodea: “Qué calor quedará cuando vuelva el otoño en este tiempo reiterativo y los pájaros no sean más que puntos en un espacio que los contiene y las flores una imagen tecnicolor en la memoria de las estaciones” (85).

La posición enunciativa del sujeto es la de un paseante, una figura en tránsito; este sujeto en movimiento recibe la visión del paisaje que lo rodea como la de una estampa en la que los pájaros no son más que puntos y las flores, recuerdos de la primavera; estampa en la que se *captura* el transcurrir de un “tiempo reiterativo”. Pero de pronto en ese espacio urbano irrumpe la presencia de un tú, reflejada a través de un paisaje demasiado gris y seco para ser primaveral: “Un animal bajo el pincel de un dibujante chino está esfumándose en la fragilidad del papel y tampoco se escucha tu música o tu

⁷ Advierte Borra: “no hay *distancia* poética sin una subversión de la mirada o, dicho en términos menos metafóricos, sin una alteración radical de la *forma* misma de enunciación” (2015: 8; la cursiva no es nuestra).

⁸ Se trata de una colección de poemas en prosa que se ocupan, sobre todo, del tema de la memoria familiar, de lo cotidiano que transcurre en el seno del hogar y del paraíso perdido de la infancia. Publicado en Buenos Aires en 1973, el poemario recoge ya los temas que Kamenszain explotará en el resto de su obra. Ello nos indica que el linaje o la familia, lejos de ser un tema que surge con la experiencia del exilio, se actualiza, se rescribe y se reubica en la situación exiliar que condicionaría la obra poética posterior de la autora.

voz y es evidente que el brillo familiar de tus ojos está cambiando en esta primavera especialmente seca, especialmente luminosa” (ib.).

Cabe aquí preguntarse acerca de la referencia de ese tú, a quien interpela el sujeto: ¿se trata de alguien perdido en el exilio o en la muerte? ¿O es el propio sujeto que camina por la ciudad y que se pregunta sobre sus vivencias pasadas? El papel del dibujante sirve de reflejo al espacio de escritura, en la que la felicidad de la infancia es un recuerdo que se desvanece en el paso del tiempo, en el *tránsito* de una a otra estación. El tiempo es otro de los rasgos que ayudan a configurar una subjetividad nómada ligada al exilio, ya que el sujeto se halla entre dos espacios y dos tiempos. La temporalidad móvil busca en estos poemas el encuentro con el otro, en el sentido de que solo de esta manera el sujeto podrá reunirse con sus seres queridos en el país natal; acortar, en fin, la espera, hacer del poema el viaje que termina cuando el otro escucha o lee.

La *palabra silenciosa* es la tensión que se crea entre estos dos tiempos: por una parte, el silencio es el lenguaje de la muerte y del exilio; por otra, la escritura del poema constituye, como veremos a continuación, el único espacio en el que es posible reapropiarse de la identidad, ya que el silencio constituye el lenguaje familiar (el de la madre y el del Talmud, la tradición judía).

2. Espacio poético o el hogar del sujeto nómada

La subjetividad nómada en Tamara Kamenszain no solo implica un lenguaje de silencio, de ausencia, lo que, como hemos estudiado, supone destacar los mecanismos de representación en cuanto que únicos hilos que permiten atar dos tiempos diferentes, el presente del exilio y el pasado feliz de la niñez. El nomadismo implica, sobre todo, la ubicación entre dos espacios y dos tiempos, una identidad móvil que pasa de un lugar a otro y de uno a otro tiempo: una identidad en tránsito.

En oposición a ello se encuentra el lugar fijo, el hogar que representa la madre, y que conlleva en muchas ocasiones una mirada nostálgica (o melancólica) hacia el pasado (Massey, 2001: 167). La separación del hogar, de los familiares, marca una pérdida que se intenta suplir con la escritura, con la representación de lo ausente: “La melancolía es el resultado de una incapacidad de reinventar y reconstruir el mundo sin el objeto perdido (...)” (Linhard, 2009: 834). Esta pérdida se expresa en la temporalidad del poema, en la evocación del recuerdo, como ya hemos podido advertir, pero también en su espacialidad.

En el poema titulado “El exilio”, dentro de *El ghetto* (2003)⁹, el sujeto manda una postal desde México DF, donde está haciendo turismo y pasa su exilio¹⁰:

Cuatro consonantes se pegan
al remitente pringoso
de una postal. Calcomanía
comprada en el mercado de San Ángel
el sobre que huele a maíz dice
Familia Kamenszain
y adentro los quiero, los extraño, me quedo (278).

De nuevo, la representación trae al presente del exilio la memoria de los que están lejos, y el espacio discursivo constituye significativamente un *adentro*, la inclusión en una comunidad familiar. Pero el sujeto del poema, como señala León, se ubica en un *umbral*, un lugar que está entre ese adentro y el afuera, y que no es otro sino el exilio (2007a: 68). *Adentro*, el espacio de los recuerdos familiares y de la tierra natal; *afuera*, la ciudad de México abarrotada por habitantes y turistas, lugar de tránsito, lugar del exilio:

“gente de la calle” buscando bares abiertos
hueros del DF los que allá éramos morochos
gringos de California los que allá
fuimos rubios.
(...) Yo me quedo afuera (278 y 279).

Por otro lado, este espacio se muestra en el poema con un carácter artificial, en cuanto que postal, estampa o representación¹¹:

México es lo que se dice
una postal

⁹ Este poemario comienza, como veremos más adelante, con una dedicatoria al padre fallecido, en la que liga el nombre familiar a un espacio cerrado y vinculado, a su vez, a una comunidad: el gueto. En la primera parte de la obra, Kamenszain reactualiza en sus poemas motivos relacionados con la tradición judaica y lo familiar: “Prepucio”, “Escudo de David”, “Solideo”, “Antepasados”, “Exilio”, “Bar Mitzvá”, “Gentiles”. La segunda parte se centra en el duelo por la muerte de su padre, aunque se incorpora también lo judío: “Kaddish”, “Muro de los lamentos”, “Día del perdón”, “Ana Frank”, “Freud”, “Árbol de la vida”. La última parte la conforma un solo poema, titulado “Judíos”, en el que la inmigración se une a la historia de la persecución de este pueblo. Publicado en el año 2003 tanto en Buenos Aires como en México DF, *El ghetto* dista de la experiencia del exilio y, a un mismo tiempo, se apropia de ella, de manera que el destierro constituye un eje temático que marcará toda la producción poética de Kamenszain. Así, este poemario resulta de interés en varios aspectos, como tendremos ocasión de comprobar en el análisis de algunos de sus poemas.

¹⁰ Lo curioso en Kamenszain y en otros poetas es el hecho de que, aun pasada la experiencia del exilio, muchas de sus producciones continúan girando en torno a este tema o al de la inmigración. ¿Podría hablarse de la obra de Kamenszain como la de un *desexilio*, fruto de la sensación de extrañeza tras la vuelta del exilio? (Thiem, 2005: 203). El exilio, como comentamos en el apartado anterior, es una cicatriz que difícilmente se cierra y que, por el contrario, marca la producción poética de Kamenszain. Así, “la honda marca dejada provoca la conversión en ‘exiliado perpetuo’ de todos aquellos obligados a dejar su patria por causas ajenas a su voluntad” (Sánchez, 2008: 443), o, en otras palabras, el retorno al país natal no constituye sino “un exilio del exilio” (Del Olmo, 2003: 45).

¹¹ Resulta interesante comprobar cómo esta concepción de la ciudad coincide con la de otros exiliados argentinos: “Para mí Madrid era..., no era una ciudad de piedra ni de material, era, era un escenario, una maqueta (...), era una ciudad de utilería, de cartón pintado (...) una ciudad del exilio” (Del Olmo, 2003: 40 y 41).

en la mirada muralista de cada parroquiano
un poema del primer Girondo¹²
abriría los bares de Plaza Garibaldi
hasta los baños de puertas batientes
entraría el maestro su metáfora
bienintencionada.

Y como ya observamos con anterioridad, el papel, la imagen, constituyen espacios en los que es posible inscribir el nombre, la identidad fracturada por la separación y la pérdida que supone el exilio:

Cuatro consonantes se pegan
al remitente pringoso
de una postal
(...) tacho Mar Muerto
pongo Océano Pacífico
me quedo más tranquila ensobro
y agrego al dorso
TKDF (278).

Al igual que en los poemas del apartado anterior, la escritura permite representar lo ausente, lo perdido, las personas, recuerdos y lugares que se hallan lejos. Y como núcleo de ese discurso se colocan el nombre propio, se inscribe la identidad. En este sentido, Kristeva también advierte sobre la melancolía que “puede manifestarse por la constitución de una filiación simbólica (como el recurso a los nombres propios asociados a la historia real o imaginaria del sujeto presentado como el heredero o el igual [...])” (1991b: 27). La inscripción de las iniciales al final del poema permite, pues, construir la identidad entre dos espacios, entre un afuera y un adentro y, asimismo, que el propio poema se convierta en un espacio autobiográfico en el que el sujeto inscribe sus iniciales y el lugar en el que se encuentra, el marco de enunciación¹³.

¹² Quizá uno de los rasgos más interesantes de la poesía de Kamenszain sean las abundantes referencias culturales que aparecen. Según León, esta práctica cobra importancia si se entiende como una manera de reconectar con la cultura nacional y de inscribirse, así, en una tradición literaria argentina, ya que la adhesión a una “familia de escritores” rompe con la extranjería del exilio (2007a: 104). Por su parte, Molloy, poniendo en relación lo autobiográfico con lo cultural, advierte que la construcción o reconstrucción de la memoria a través de la escritura presupone un diálogo con esa tradición: “To read the other is not only to appropriate the words of the other, is to exist through that other, to be that other” (en Corbatta, 2010: 8 y 9). Aquí la autora parece hacer referencia a poemas como el de “Apunte callejero” (*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, 1922), donde el sujeto lírico constituye un observador de la efervescencia de la ciudad, y de los individuos que transitan por ella. Asimismo, determinadas imágenes del poema de Girondo parecen retomarse para hablar del exilio, como la “familia gris” en una terraza, o la asociación de la ciudad con el olvido: “Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas”. Incluso una de las frases de otro poema de Kamenszain recuerda a la de la última estrofa de Girondo: “mi sombra se separa de mí” (Girondo, 1989: 36); “las imágenes de la infancia desaparecen de mi memoria y ella recorre minuciosamente cada punto de la sombra que está pegada a mi cuerpo y que al caminar se separa de mí como se separó ese país de palmeras todavía desconocidas (...)” (Kamenszain, 2012: 57). Así, la reescritura de una tradición literaria también supone una práctica de memoria.

¹³ Tomamos el término *espacio autobiográfico* de la obra de Nora Catelli. No obstante, somos conscientes de que su ensayo, aunque proporciona algunas pistas acerca de cómo se construye el espacio en Kamenszain, no trata sino de un género muy específico, que es la autobiografía. En este sentido, los poemas de Kamenszain no son autobiográficos, sino que constituyen, como apunta León, *autofiguras* (2007a: 16). Empleamos el primero de estos términos por alusión a ese *espacio autobiográfico*, es decir, la construcción de un espacio discursivo en el que la subjetividad y la *persona* afloran, sin que se trate, por ello, de una autobiografía *per se*.

La inscripción de las iniciales supone la reconfiguración de un espacio subjetivo, autobiográfico: la firma y la persona, según Catelli, remiten a un efecto de la propia enunciación; la subjetividad en la autobiografía (o en lo autobiográfico, añadimos nosotros) supone “encarnarse en una máscara” (1991: 68 y 69). Esta “máscara” implica un juego de identidades, de cubrir, pero también de descubrir, y lanza, pues, una pregunta sobre el yo. Uno de los poemas de *Tango bar* (1998) comienza precisamente con una referencia a la construcción de la identidad en el espacio poético:

Decime quién sos vos.
No me falle mascarita
este espacio reservado
dedico, lo dejo en blanco
para que alumbre todo
pobrecita su identidad (235).

Por otro lado, la referencia a la máscara remite claramente a la cuestión de la melancolía, a una escritura de afectos y a lo autobiográfico: el espacio en blanco del poema, ese lenguaje de silencios, es el espacio en que inscribe su identidad el sujeto nómada, como venimos apuntando. No en vano, este espacio discursivo se relaciona con el geográfico, en el que se vuelve a la casa de ausencias (“vacía”), en contraste con el movimiento que marca la pregunta:

Decime adónde vas.
De sus siete moradas
cuál es la que desocupa
mi casa grande
con su celda adentro
vacía.
(...) Teresa, Tamara,
qué hacés, me conocés
no me juegue en el espejo esta mala pasada
que no patine su nombre.

En este poema, la inserción del nombre propio también permite construir un espacio de subjetividad, una identidad por medio de lo discursivo, un espacio autobiográfico: la representación de lo ausente permite recobrar la pérdida de la identidad en el exilio, arraigada a un hogar, a una familia, a un linaje.

En este sentido, en el poema destaca la configuración del yo, pero también del tú. Como señala Calles, el discurso se produce a partir del proceso de enunciación, en el que un mundo (un espacio y un tiempo) es invocado y puesto en relación con la posición del sujeto; proceso que presupone, además, la presencia de un tú, del otro (2002). El silencio, en cuanto que lenguaje de la ausencia y de la extranjería, supone la pérdida del interlocutor (“Nada que decir, nadie, nadie en el horizonte”, señalaba Kristeva, 1991a:25); la construcción del otro en el poema implica, por el contrario, la recuperación del habla, y la configuración de una identidad que ha sido despojada de sus raíces. La alteridad en este poema consiste en el desdoblamiento del yo en un tú, el cual también se produce en

el nombre: “Teresa, Tamara”. “Teresa” parece hacer alusión a santa Teresa y a su búsqueda mística, ligada en el poema a otra búsqueda, la de la identidad:

(...) en tu mesa de luz el libro
de Santa Teresa
alumbra la verdad de tu vida
el lleno sorprendente
de tu nombre colmado
como un vaso en la metáfora vacía
de reconocerse nosotras dos
idénticas (236).

La configuración de un espacio subjetivo en el poema permite *colmarse* una identidad fragmentada y al mismo tiempo dar cuenta de su inestabilidad y de sus ausencias: “celda adentro/vacía”; “metáfora vacía”. La construcción de la identidad se asienta, así, sobre la escritura silenciosa, que ya analizamos en el primer apartado. Pero el tú en este y en otros poemas constituye otra pieza fundamental de la construcción del yo, quien, en el exilio, se encuentra alejado de una familia, una comunidad, una casa y unas raíces. La escritura, entonces, es el espacio en el que recobrar esas raíces y restablecer la comunicación con ese tú.

3. Casa y memoria

*LA PALABRA DEL ALMA ES LA MEMORIA
y en el bosque donde vuelve a ser árbol cada huella
la sustancia del alma es la palabra.*

LUIS ROSALES

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. La casa es el espacio de la memoria (León, 2007b), pero también de la lengua materna: para muchos escritores del exilio o de después de la dictadura, trabajar con esa lengua desgarrada había supuesto hallar otros modos de “resistir, de construir una casa con palabras donde habitar volviera a ser posible” (León, 2007a: 44; 2007b). El motivo de la casa aparece en títulos de poemarios, poemas y ensayos de la autora argentina: como lugar de origen (en *La casa grande*) o como espacio para la vida privada (en *Vida de living*) (Genovese, 1998: 83; León, 2007a: 47).

Por tanto, la casa representa un lugar de refugio, pero también de encierro; se trata de un *no-lugar*¹⁴, un lugar de tránsito, de frontera, que permite pasar de un tiempo a otro y de uno a otro espacio a través de la escritura (León, 2007a: 69; 2007b). En la obra de Kamenszain, aparecen dos espacios ligados al refugio familiar y al recuerdo del hogar: el gueto y el *living*. Por un lado, el gueto señala un adentro y un afuera, la división entre lo público y lo privado (en relación con los géneros) y

¹⁴ Tomamos el término de Augé, para quien los *no-lugares* son aquellos espacios donde la huella histórica, relacional e identitaria de los individuos constituye un imposible, puesto que son de tránsito, frente a los lugares tradicionalmente llamados “de memoria” (1993: 83).

una genealogía familiar (el linaje judío) (Foffani, 2004: 322); y supone, además, la apropiación de un espacio histórico marginal y colectivo.

El libro de *El ghetto* (2003) se abre con una dedicatoria:

In memoriam Tobías Kamenszain.
En tu apellido instalo mi ghetto.

El nombre, como sucede en los poemas analizados en el apartado anterior, implica la inscripción de un espacio subjetivo, en el que ahora se retoma el recuerdo del padre, pero también el de los ancestros judíos; el apellido del padre es, precisamente, lo que marca su ausencia: “la poesía es decir al ausente, es (un) hablar *de* y *a* quien no está, es apelar a una pérdida con el apellido, es hacer presente una falta” (Foffani, 2004: 337). La herencia de los antepasados supone recuperar los nombres como “marca de una filiación” y salvaguardar las relaciones familiares que se fracturan en contextos como la dictadura o el exilio (Amado y Domínguez, 2004: 16 y 17, 36; León, 2007a: 45). El nombre da cuenta de una ausencia: y así opera nuevamente la poética del silencio.

En el poema de “Kaddish”, que abre el poemario de *El ghetto*, la casa y la lengua se tornan extrañas sin la presencia del padre, del que se pide constantemente una definición. Su ausencia se relaciona con un ritual religioso (el kadish), puesto que, como plantea Kristeva:

La creación estética y particularmente la literaria, pero también el discurso religioso, en su esencia imaginario, ficcional, proponen un dispositivo cuya economía prosódica, cuya dramaturgia de los personajes y cuyo simbolismo implícito son una representación semiológica muy fiel a la lucha del sujeto con el desmoronamiento simbólico (Kristeva, 1991b: 27).

La falta de la figura paterna desestabiliza la propia identidad: el hogar, la lengua, lo familiar quedan rotos por su muerte, se vuelven extranjeros, ya que, en un espacio patriarcal, el padre es una figura clave:

¿Qué es un padre?
Diez hombres lo invocan el martes
en un espacio sin él
su idioma
resuena extranjero.
(...) Con la primera estrella
llega el *shabbat*
y todavía no tengo respuesta.
Ellos se dispersaron pero yo
hija de Tuvia ben Biniamin
seguiré buscando despierta
para después
poder olvidarme (287).

No obstante, este olvido no se entiende como algo negativo, sino como una necesidad de recuperarse del duelo (Foffani, 2004: 340):

en un círculo masculino
que adentro me libere
huérfana.

El gueto actúa aquí como espacio ya extraño: “mi casa de él”, frase en que se contraponen el yo y un otro; la casa se vuelve un lugar de no pertenencia. Pero constituye a un tiempo un espacio liberador, que rompe fronteras (Foffani, 2004: 325; León, 2007a: 80). El gueto es, en este sentido, un lugar ambivalente, una especie de umbral: salir de los confines de la casa no significa aquí simplemente olvidar, sino aceptar la ausencia del padre que ha fallecido y poder transitar del presente al pasado de la memoria.

En segundo lugar, encontramos otro espacio relacionado con la casa: el *living* o la sala de estar. Tras la dictadura, y ya de vuelta al país, la sala funciona como espacio de protección, como un lugar para invocar el recuerdo de los que ya no están (León, 2007a: 66; Genovese, 1998: 84). Así, la figura del abuelo aparece representada mediante el retrato del esposo en uno de los poemas de *Vida de living* (1991)¹⁵:

En el retrato ovalado retocado
se te parece la cara de mi abuelo.
(...) parecido si
para nosotros ser iguales es un juego
en otra distinción
juegan los hijos (222).

De nuevo la representación en estampas, fotografías o dibujos, en definitiva, en la imagen, juega con quienes no están para traerlos al presente de los descendientes; la fotografía supone aquí la unión de dos tiempos y dos generaciones: los abuelos, los nietos. En el rostro del abuelo, además, parece reflejarse el paisaje de una vieja ciudad, por lo que se abre la representación de otro espacio, de un afuera. Ciudad por la que transita el sujeto (des)exiliado en conexión con la inmigración de los abuelos:

recova de miradas que corro y reconozco
ciudad vieja, su centro, la sonrisa
calles labiales y el rictus desgastado
allí atrás, en el museo del bigote.
(...) mejor huir
a quién abrochas comisura de caminos
este o este: parientes o extranjeros, des-
orientado de todos con ninguno y más
cuando el retrato escapando bajo el brazo
llega hasta el centro imantado de mi sala
me borro entera

¹⁵ Este poemario, publicado por primera vez en Buenos Aires en 1991, lo constituyen, de nuevo, tres partes: la primera de ellas se centra en lo cotidiano, en la vida junto con su esposo y sus hijos; la segunda parte plantea la ausencia y la pérdida de amigos y familiares; la tercera, de idéntico título al del poemario, consta de un único poema que trata de los recuerdos evocados por los objetos de ese *living*, donde curiosamente se recupera la memoria de aquellos que ya han fallecido.

para colgarlo.

En el espacio de la sala se articula un lugar de tránsito entre presente y pasado, y se restablecen viejos lazos familiares. Se trata de la única imagen del abuelo, que preside la sala de estar y que va dejando huella en aquellos que la miran, como quien lee un poema. Vemos, nuevamente, la relación impuesta entre poesía, representación plástica y memoria:

la sala se alarga a la de los cuadros
muestra su afilado perfil de galería
se mira pone reojo de su rima allí
donde a la larga la admiran
es la muestra se va
clavando a doble vista (223).

La casa, el gueto, la salita de estar, suponen un recorrido detallado por los vínculos familiares, y dibujan una cartografía de tiempos y espacios en los que la casa y todos los lugares relacionados con ella representan lugares de tránsito (Foffani, 2004: 320 y 321). Según León, los recuerdos del linaje funcionan como modo de construir una identidad colectiva e individual, lo que es propio de las *novelas familiares*, aquellas que imaginan grandes clanes de familias (2007a: 18 y 19); y es en este sentido en el que Foffani afirma que el tema del linaje abre precisamente un conjunto de familias: de lenguas, de espacios (2004: 326 y 327).

Esta misma relación entre linaje, espacio y lengua se establece en un poema de *La casa grande* (1986). La herencia del idioma forma parte de un legado familiar, junto con la experiencia migratoria, y el espacio de la casa remite a un árbol, imagen de esa genealogía:

Diálogo peregrino con los padres
picotea de un lenguaje antiguo que
ató el cordón al cinturón del habla
y a la sombra de ese árbol se descarga.
(...) Árbol de verbos genealógicos, en-
ramado refranero de la casa,
quien conversa en él encuentra el surco
donde rastrear el eco de su charla.

La casa y la lengua funcionan como lugares de la memoria, como espacios para el recuerdo familiar. Los vínculos familiares logran estrecharse al final de la conversación, cuando llegan a su receptor o destinatario, según el funcionamiento de la comunicación que señalamos con anterioridad:

Huella de eslabones dibujando una
voz en cadena que al estilo engancha
en esa herencia de tramas forzadas.
Si escucha el hijo vuelve a conectarla.

El espacio doméstico constituye, así, el lugar transmisión de una lengua y de unas tradiciones que se vuelven extrañas con el exilio o con la pérdida del padre. A la casa se asocian lo ritual y lo

artesanal, y, como veremos, lo masculino (la tradición judaica) y lo femenino (las labores de costura); en definitiva, las figuras del padre y de la madre, ausentes durante el exilio.

La escritura es la que permite construir una casa, un espacio que, en el exilio, constituye un lugar móvil, de tránsito. La casa es refugio, memoria familiar y colectiva, de los antepasados judíos. Y las palabras invocan las ausencias en el seno del hogar: eso significa *Kamenszain*, “los brillos o luces de la casa” (Foffani, 2004: 342). El recuerdo que se enciende.

4. *Ahasverus* o la errancia judía

La relación que se establece entre lengua, espacio y familia apunta en Kamenszain a la configuración de una identidad nómada, extranjera, que le sirve en muchos casos para hablar de su exilio: la identidad judía (León, 2007a: 22 y 23). El poema sirve, pues, como espacio discursivo en el que recobrar un habla igualmente silenciosa: “los talmudistas anónimos que daban vueltas sobre el mismo texto bíblico, vivieron en la provincia de su lengua destilando una obra lenta, artesanal y de difícil traducción” (Kamenszain, 1983: 11). Para Kamenszain, los talmudistas son los escritores silenciosos que beben de una lengua materna, la Torá, el texto sacro; la memoria se ejerce en la escritura, pero también en la transmisión oral, relacionada, como ya vimos, con la madre:

Pero el talmudista es un hijo analógico y, como tal, encontrará en la Torá a su verdadera madre. Ella, auténtico cuerpo escrito, transmite en letras una identidad para el hijo. Cubrir y descubrir ese cuerpo –leer y preservar lo leído– serán los límites de la función talmúdica (1983: 87).

Kamenszain actúa como una talmudista y retoma a través del espacio de la casa y del discurso del poema su identidad judía. Así, la autora reconstruye a partir de retazos un *talmud* de lenguas, tradiciones y lugares en los que restablecer su identidad y los lazos familiares que la ligan a la comunidad judía. Esta, a lo largo de la historia, se ha configurado como una comunidad diaspórica, aunque desde la creación del estado de Israel ya no constituya el modelo por antonomasia del fenómeno de la diáspora (León, 2007a: 70 y 71, 124; Clifford, 1997: 249)¹⁶.

La identificación con el linaje judío reactualiza el motivo de la inmigración de sus abuelos en el contexto de la dictadura, con similares actos de violencia y desplazamientos sobre la población argentina que el nazismo y su persecución de judíos en Europa (León, 2007a: 30). Los lazos con la tradición judía forman parte del pasado, son ya casi ajenos para Kamenszain, pero le permiten construir una identidad nómada en el exilio, volver al recuerdo de la familia y traspasar al mismo tiempo las fronteras de ese gueto familiar (León, 2007b). En el poema titulado “Antepasados”, dentro de *El ghetto* (2003), el sujeto se inscribe en una genealogía diaspórica y nómada:

¿Adónde van?
Me voy con ellos descendiendo de mis hijos

¹⁶ “La alianza con Dios hace del pueblo judío un pueblo elegido (en particular a partir de Jacob y de la huida de Egipto); esta alianza constituye la base de un nacionalismo sagrado, pero también posee, en su propia esencia, una inscripción originaria de la extranjería” (Kristeva, 1991a).

hasta donde quieran llegar astros rodantes.

La relación con el linaje se establece en términos de espacialidad (“¿Adónde van?”) y de temporalidad, puesto que se altera el orden cronológico, y se hace descender, a la inversa, a la madre de los hijos: como comprobamos en el apartado anterior, el legado familiar del recuerdo y de la lengua solo puede culminar en un receptor. Y si la identidad se asienta, asimismo, sobre la memoria familiar, la inmigración de los antepasados judíos permite aunar presente y pasado para constituir una identidad errante y fracturada, de la que dan cuenta también la lengua, los nombres, las marcas de *filiación simbólica* que aquí devienen marcas de extranjería, de alteridad con respecto a la sociedad que los recibirá como inmigrantes. Los abuelos *transitan*, cruzan fronteras, para adoptar una identidad nacional argentina:

Desde el Mar Negro hasta el Estrecho
se naturalizan conmigo de mí vienen
chicos de apellido descompuesto
viajando para ser argentinos (...).

El poema finaliza precisamente con la imagen de un desierto que remite a la figura del *ahasverus*, el judío que vaga por siempre sin casa. El trayecto de los abuelos, que tienen por único hogar el desierto, se detiene en los bisabuelos, siguiendo la genealogía invertida que se había instalado al comienzo del poema; según Foffani, se trata de un viaje eterno hacia “la nada del origen” (2004: 328), que señala, podríamos añadir, la pérdida de una identidad, una ausencia. Esto es lo que logra *representar* el poema:

de Rusia para acá
y de aquí a la URSS que fue
dueños de un desierto que avanza
bisabuelos de la nada (277).

La subjetividad nómada que se construye aquí supondría, en palabras de Braidotti: “cruzar el desierto con un mapa que no está impreso sino salmodiado, como en la tradición oral; significa olvidar el olvido y emprender el viaje independientemente del punto de destino; y lo que es aún más importante, la subjetividad nómada se refiere al devenir”, esto es, una transición, un paso hacia lo que se desea llegar a ser (Braidotti, 2004: 66). El nomadismo implica restablecer los lazos con el pasado que han sido rotos, recuperar la memoria de una familia y de una comunidad que, como la judía, se asienta sobre la palabra hablada, el Talmud. Así, el silencio, la ausencia, se transforma en presencia: la de los antepasados que son, que vienen del sujeto poético.

Pero la nada, el vacío, es también muerte en “Árbol de la vida”, dentro del mismo poemario. La posición del sujeto es la de un paseante por la ciudad, que se observa desde la perspectiva de la muerte y de la ausencia del padre. Esta falta despoja al sujeto de la posibilidad de encontrar un sentido, y la multitud que la rodea solo le recuerdan el deseo a una salida de ese dolor:

Mi duelo, lo que estoy viendo
es el Gran Buenos Aires desde un cementerio judío.

(...) de calles barrosas sin apisonar
vías muertas y al final, una tarima evangelista.
La tradición a expensas de tu muerte
una verdad menos revelada (...).
En el campo sin límites de la mirada
verde sobre verde avanza el paisaje de todos
todos cuelgan sobre ese horizonte la esperanza de estar vivos
somos una muchedumbre abatada volcando sobre los colectivos
un pasaje de salida (...) (293-294).

Asimismo, lo comunitario se hace presente en el poema a través de lo ritual y de lo sagrado: un rito funerario en un cementerio judío. Reaparece entonces el espacio del gueto como lugar colectivo, y, en mitad del duelo por la muerte, surge la necesidad de unirse al otro, a la comunidad (Foffani, 2004: 335). La relación que se establece a través del espacio de la ciudad y del camposanto entre vivos y muertos permite inscribir en el poema la memoria, un árbol genealógico que parte igualmente de los descendientes:

Mi duelo, lo que estoy viendo
será de aquí en más este verdor que te dedico.
Hoy florecen en las copas de los árboles todas mis raíces.

La memoria familiar es un relato que permite aunar el pasado perdido (el padre que falta) con el presente del luto: el poema, en movimiento por el cementerio, se construye sobre un paisaje verde, y deviene, así, ese mismo paisaje (“este verdor que te dedico”); el discurso poético permite restablecer la conexión con las raíces judías y, por tanto, con ese padre que ya no está. La ciudad señala una salida del gueto, de las barreras de la tradición (Foffani, 2004: 329); y al mismo tiempo en ese espacio figurativo el sujeto inscribe su identidad, asienta las raíces de la memoria familiar. El poemario de *El ghetto*, recordamos, comenzaba con una dedicatoria al padre:

In memoriam Tobías Kamenszain.
En tu apellido instalo mi ghetto.

La identidad judía pasa por la identificación con el padre, pero también con el abuelo, ambas figuras masculinas (León, 2007a: 74 y 75)¹⁷. Ya en su primer poemario, *De este lado del mediterráneo* (1973), la autora destaca la figura del abuelo, de quien radica la tradición, la narración (y la lectura) y los orígenes judíos, en un retorno a la niñez (León, 2007a: 110 y 111; 2009: 12 y 13). En uno de los poemas de este libro, es el tiempo precisamente el que pone en marcha el recuerdo; la enunciación se enmarca en un presente (nótense los dísticos y pronombres referenciales empleados), pero la imagen del reloj anuncia la vuelta a un pasado apenas conocido:

¹⁷ Según Salvatierra, el lugar de la mujer en la tradición judía ha estado siempre en relación con los padres, los esposos y los hijos, es decir, con respecto a los hombres, desde el propio nombre (2010: 39, 42). Ya veremos cómo, sin embargo, Kamenszain reescribe el rol femenino en esta tradición, en especial en su ensayo *El texto silencioso*.

Celebro las campanadas de este reloj que despertaban a mis abuelos sacándolos de los sueños más indescifrables para ponerlos frente a las ubres de una vaca o ante el horno gigante en el que se cocinaba el pan que yo añoro porque aunque no lo comí lo recuerdo.

Los abuelos dejan su huella judía en las generaciones venideras, en forma de pan (de cocina, de saberes femeninos) y de historias (de conocimientos narrados por el abuelo, una figura masculina). El sujeto poético suplanta la figura del abuelo, se convierte en transmisora de una larga tradición, asume, pues, un rol en principio destinado a un hombre:

Ese pan está grabado en una enorme memoria familiar de la que soy parte y por eso puedo escribir sobre él con fidelidad así como mi abuelo, sentándome en sus anchas rodillas amarillentas, narraba las extrañas costumbres de sus padres (...).

Pero el recuerdo solo abre un paréntesis, y en el presente queda simplemente la espera:

Quizás vuelva (en el futuro del que aunque querramos saber, nada sabemos) ese escenario de gallinas ponedoras, de caballos con miradas melancólicas, de biblias abiertas sobre mesas con penetrante olor a madera noble, y quizás solo sea entonces, en ese tiempo liberado del tiempo, cuando este reloj cuyas campanadas despertaban a mis abuelos vuelva a cumplir la función de anunciar la salida del sol (64).

Según León, esta tradición judía masculina únicamente la puede reivindicar desde la propia condición de extranjería (2007a: 125). La relación con los miembros masculinos de esa comunidad se relaciona con la lectura y la tradición literaria: en “esa relación narrativa con mi abuelo, y yo, como escucha, fui una especie de modesta e infantil Bruria” (citado en León, 2007a: 120)¹⁸.

Por un lado, la recuperación de una identidad grupal supone retomar una tradición en la que los judíos, desde la fundación de su comunidad y a lo largo de la historia, han constituido nómadas y refugiados, eternos errantes. Por otro lado, la identificación con esta misma comunidad judía se establece también desde la diferencia femenina, lo que estudiaremos a continuación.

5.El murmullo de las mujeres

Ya hemos visto cómo por medio del espacio discursivo del poema se restablece la memoria familiar y colectiva y se articula una identidad relacionada con la extranjería y el nomadismo, y, por otro lado, cómo se desarrollan una serie de motivos que tratan de recuperar una identidad ligada a una comunidad. El lenguaje es, pues, “el lugar donde la subjetividad logra construirse”; ahora bien, esta inscripción en el lenguaje presupone un género: la identidad es “relacional en tanto requiere un vínculo con los ‘otros’; es retrospectivo en la medida en que funciona a través del recuerdo y de la memoria” (Braidotti, 2004: 191; León, 2007a: 29).

¹⁸ León explica brevemente la historia de Bruria para comprender cómo Kamenszain retoma esta figura en busca de una identidad colectiva judía: Bruria, esposa de Rabí Meir, aprendió a escondidas de su marido y de otros sabios, escuchando sus reuniones; el estudio y la lectura de los textos sagrados se había prohibido para las mujeres judías durante siglos (León, 2007a: 25; 2009: 15).

En este apartado revisaremos lo estudiado anteriormente desde el punto de vista del género, teniendo en cuenta la poética de Kamenszain y los poemas en que, de una manera más o menos explícita, la autora trata estas cuestiones relacionadas con la oposición masculino-femenino. Así, estudiaremos la casa en relación con la división sexual, el papel de la mujer en la tradición judía y, por último, la caracterización que Kamenszain hace del silencio como un lenguaje femenino.

En la configuración de su poesía, Kamenszain traspasa los límites del espacio, se sitúa entre el adentro y el afuera y “suspende la oposición entre espacio público y espacio privado” (Genovese, 1998: 88), lo que supone una transgresión de estos lugares tradicionalmente asignados al hombre y a la mujer. La diferencia femenina, pues, también queda inscrita en el espacio de la casa, que es, como ya estudiamos, refugio, hogar de la infancia y de la memoria; pero también espacio *femenino*¹⁹. La poesía de Kamenszain pasa por la reescritura, la reconstrucción de este espacio ligado a lo femenino y a lo improductivo como el lugar donde *crecen* la memoria y la genealogía.

En *El eco de mi madre*, el deterioro de la memoria y la muerte de la madre a raíz del Alzheimer suponen que la salida de la casa constituya un “desalojo”, el abandono del recuerdo familiar y de una parte de la infancia. Ello hace que en el sujeto se imprima la marca del doble exilio: el que causa la marcha del hogar, destruido por la muerte de la madre, y esta misma ausencia. Precisamente, su enfermedad se hace patente en la memoria: las fotografías, las maletas, todos los objetos del dormitorio señalan una falta: la de la madre.

Del otro lado del dormitorio familiar
fijo como una roca al espacio inhóspito del desalojo
ahí, más allá de los retratos de abuelos
señalando esa almohada que ya nadie usa
pegado a las valijas que esperan de pie
ahí es donde crece el fantasma del asilo
que espera paciente a mi madre para volverse real.

Esta gran pérdida coloca al sujeto del poema entre dos espacios: la salida, el *afuera*, y la entrada, el *adentro*; como en los poemas dedicados al padre, superar la muerte de la madre significa romper las barreras de la casa, y regresar al inicio de la propia existencia, al origen. La pérdida de la madre supone un doble exilio porque el sujeto queda para siempre expulsado de su hogar, espacio familiar y seno materno:

(...) porque el gasto de tu vida nos ahuyenta
poniéndonos como locas al borde de la salida
aunque la flecha que la señala ya atravesó tu cuerpo
y ahora todo lo que nos espera es una entrada
marcha atrás por el túnel de tu deterioro

¹⁹ Amorós y De Miguel mencionan el trabajo de Pateman como uno de los análisis que se han hecho en torno a la figuración de las esferas pública y privada en el nacimiento de los derechos civiles en occidente: “la adscripción de las mujeres a la esfera privada-doméstica es el mecanismo por el que la tradición ilustrada y liberal consuma la exclusión de las mujeres de las promesas ilustradas de igualdad y libertad”; “en la modernidad, las dos esferas se constituyen con lógicas y simbólicas contrapuestas y (...) aparecen rígidamente separadas y jerarquizadas” (2005: 64 y 65). Lo que Kamenszain consigue es hacer de la casa un espacio libre de esas restricciones: lo transforma en *umbral*.

ese que desde el primer parto programado
hasta el punto muerto de la última cesárea
va expulsándote sola suelta de tus propias hijas
afuera más afuera muchísimo más afuera todavía
de nuestro primer hogar (352).

Escribir la memoria en Kamenszain, cuya poesía está sellada por la experiencia del exilio, significa transitar a un pasado, invertir el orden de la ascendencia/descendencia, y, así, las hijas dan luz a la madre en la reescritura de la memoria familiar. En palabras de Luce Irigaray, se trataría de “la afirmación de una práctica genealógica de mujeres –cuyo modelo sería el de relación primera entre madre e hija- como forma de conquistar una identidad, una historia y una memoria” (citado en Amado y Domínguez, 2004: 34).

Es en este sentido en el que las labores *femeninas* y los vínculos con la madre, que tienen lugar en la casa, se revalorizan; la diferencia no se concibe como inferioridad, sino que se retoma desde la perspectiva de múltiples posibilidades de desplazamiento. La casa ya no es sinónimo de clausura; desde este espacio se abren nuevos caminos; la casa sirve de tránsito o umbral, como ya se afirmó con respecto al gueto.

En segundo lugar, Kamenszain pone en marcha su reescritura sobre lo femenino en relación con el gueto, con los orígenes judíos, de manera que logra romper con las barreras de lengua, de espacio, de género, de la tradición literaria, desde donde practica el ejercicio de la memoria colectiva y familiar (Foffani, 2004: 335). El linaje judío se retoma en algunas ocasiones a través de Ruth la moabita, un personaje bíblico femenino (León, 2009: 16)²⁰. En *De este lado del mediterráneo* (1973), uno de los poemas trae el recuerdo de la niñez y de esta historia, que le narra su abuelo:

En esta tristeza de no ser más la que sentándose en las rodillas de un abuelo escuchaba la historia de la moabita Ruth está la alegría de encontrar en cada objeto un indicio de esa historia, el asombro de saber que la poesía no hace más que continuarla porque es a la vez la madre y la hija de la moabita Ruth (80).

El poema constituye, de nuevo, un espacio en el que tiene lugar el recuerdo como representación de lo que ya está ausente, en este caso, la figura del abuelo. En el discurso del poema, el sujeto se describe como heredera de este narrador, hijo de una madre extranjera que es Ruth. El oficio femenino de la costura aparece nuevamente como la generadora de una memoria familiar: “Es la gran madre en cuyo vientre se genera el complicado tejido de palabras, es la hija que surge de ese

²⁰ Kristeva resume esta historia en su ensayo en torno a la experiencia de la extranjería: Elimelec abandona Judea para marchar a Moab, una tierra que había negado su ayuda a los judíos, y allí se casa con una muchacha. Como castigo, Elimelec y sus hijos mueren, y dejan sola a su madre Noemí y a sus dos nueras, Ruth y Orfah. La primera de ellas decide acompañar a Belén a su suegra y, se entiende en el pasaje, también adoptar su religión. Ruth, la extranjera, dará entonces como descendientes a toda una dinastía de reyes judíos (Kristeva, 1991a: 87-92).

vientre para reposar en la intemperie de la imaginación, en el esclavizado y libre campo del recuerdo”. La madre teje, el abuelo narra, la nieta escucha y escribe²¹.

La mujer judía tenía entre sus cometidos tareas como moler el grano, cocer el pan, lavar la ropa, cocinar y *trabajar la lana*, todas ellas dentro del ámbito privado y familiar de la casa, tal y como figura en el Talmud (Salvatierra, 2010: 43). Pero la escritura se liga a lo femenino, que susurra y hace labor mientras en el entramado de sus cuchicheos se gesta el recuerdo, la memoria. El Talmud se teje sobre el regazo materno; esta es la reapropiación y reivindicación que hace Kamenszain (León, 2007a: 100 y 101). “Sin la historia del abuelo no hay Ruth pero sin Ruth no hay lluvias ni diálogo con los vientos ni polvorientos caminos de Moab”: la extranjería y el silencio se hallan inscritos en el poema (la escritura), y le sirven de sustento (León, 2009: 17).

Toda historia abre un espacio en el que podemos acomodar nuestros cuerpos haciendo la plancha sobre un mundo de personajes cuyas correrías dependen del destino azaroso de las palabras (80).

La escritura es también silencio en la poética de Kamenszain, y, como hemos ido comprobando, escribir, para la autora, constituye la difícil empresa de hacer visible lo que se halla ausente (la familia, el hogar), e inscribir en esa misma falta la unión con el pasado y el país del que se marchó y por el que sigue siendo la extranjera. El género también se relaciona con esta práctica. La relación que se establece entre lo femenino y lo silencioso se encuentra en el ensayo de Kamenszain titulado *El texto silencioso*, donde se vincula a autores masculinos con tareas consideradas femeninas como el bordado, la costura o la cocina (León, 2009: 13): “la poesía gongorina, receta milenaria de abuela, se guisa en esa práctica reiterativa que canaliza el cuchicheo de reglas culinarias” (Kamenszain, 1983: 76).

Las mujeres en la tradición hablan en susurros, se ocupan del hogar y de la crianza de los hijos; *El texto silencioso* replantea estos infravalorados oficios para acercarlos al terreno “sacro” de la escritura, ligada con una tradición literaria que ha asentado su canon sobre obras y autores masculinos (León, 2007a: 127), de ahí que, como ya hemos visto, el Talmud se ligue a la madre. Kamenszain decide, así, escribir *del lado del dobladillo*:

Si a través de los siglos las mujeres imprimieron a la literatura (...) el sello de lo artesanal, de lo no discursivo, esto no supone irracionalidad, tontura, ingenuidad, falso lirismo. (...) Siguiendo más la tradición oral de las abuelas que la tradición impresa de la academia, algunas mujeres dieron la vuelta al discurso teórico para trabajarlo por el lado del dobladillo. Familiarizadas con las costuras, supieron que toda construcción apoya sus bases en un hilado no discursivo (1983: 80).

La escritura de Kamenszain pone el acento sobre el silencio como sombra de lo que falta, de lo que está lejos (la familia, el hogar, las raíces. Una poética fundada sobre el silencio, sobre lo que está

²¹ Así, la apropiación tanto de lo asociado a lo femenino como a lo masculino por parte de Kamenszain permite una posición andrógina, ya que “el horizonte nómada o intensivo es una subjetividad situada ‘más allá del género’ en el sentido de ser dispersa, no binaria; múltiple, no dualista; interconectada, no dialéctica; y en un constante flujo, no fija” (Braidotti, 2004: 165).

ausente o lo que falta, permite que en y a partir del exilio la poesía devenga ese espacio discursivo en el que *reescribir* la memoria y reunir los lazos familiares rotos, recuperar las raíces abandonadas. Ello supone también la *reapropiación* de una lengua materna y la adopción de la condición de extranjera a través de una práctica de memoria femenina: la posición del “otro”. En primer lugar, a través de un espacio tradicionalmente femenino: la casa. En segundo lugar, asociando la memoria familiar y judía (masculina) a los oficios de la madre, principalmente, a la costura.

Bibliografía

- Amado, Ana y Domínguez, Nora (2004). “Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción”. Amado, Ana y Domínguez, Nora (comps.). *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Amorós, Celia y De Miguel, Ana (2005). “Introducción. Teoría feminista y movimientos feministas”. Amorós, Celia y De Miguel, Ana (eds.). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Vol. 1. De la ilustración al segundo sexo*. Madrid: Minerva Ediciones: 13-89.
- Augé, Marc (1993). *Los “no lugares”, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Borra, Arturo (2015). *Poesía en exilio: en los límites de la comunicación*. Universitat de València. Tesis doctoral.
- Braidotti, Rosi (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Calles Moreno, Juan María (2002 [1997]). *La modalización en el discurso poético*. Universitat de València. Tesis doctoral.
- Catelli, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- Clifford, James (1997). *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Corbatta, Jorgelina (2010). “Autoficción/autobiografía, migración y exilio”. *Actas del XXXVIII Congreso Internacional Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*.
- Del Olmo Pintado, Margarita. “El exilio después del exilio”. *América Latina Hoy: Revista de ciencias sociales* 34 (2003): 35-47.
- Foffani, Enrique (2004). “Más allá del ghetto: el campo sin límites en la mirada. (Una lectura del ghetto de Tamara Kamenszain)”. Amado, Ana y Domínguez, Nora (comps.). *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Genovese, Alicia (1998). *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos.
- Girondo, Oliverio [1989 (1922, 1925)]. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía; Calcomanías y otros poemas*. Madrid: Visor.
- Kamenszain, Tamara (1983). *El texto silencioso: tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México: Universidad Autónoma de México.
- Kamenszain, Tamara (2012). *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Kristeva, Julia (1991a). *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Kristeva, Julia (1991b). *Sol negro: depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila.

- León, Denise (2007a). *La historia de Bruria: memoria, autofiguraciones y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua*. Buenos Aires: Simurg.
- León, Denise. “Ghetto y poesía: la pérdida del hogar lingüístico”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 35 (2007b).
- León, Denise. “La mirada de Ruth: fabulaciones del linaje en la poesía de Tamara Kamenszain”. *Anales de literatura hispanoamericana* 38 (2009): 341-352.
- Linhard, Tabea Alexa. “Hacia una poética del naufragio: melancolía y estudios transatlánticos”. *Revista Iberoamericana* LXXV/228 (2009): 819-839.
- Massey, Doreen (2001). *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rosenberg, Fernando. “La sinrazón poética en tiempos de globalización”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 58 (2003): 39-55.
- Said, Edward W. (2005). *Reflexiones sobre el exilio: ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Debate.
- Salvatierra, Aurora (2010). “Mujeres ejemplares, mujeres perversas: modelos femeninos en el talmud”. Moreno Koch, Yolanda y Ricardo Izquierdo, Benito (coords.). *Hijas de Israel, mujeres de Sefarad: de las aljamas de Sefarad al drama del exilio: XVIII curso de cultura hispanojudía y sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez Zapatero, Javier. “Memoria y literatura: escribir desde el exilio”. *Lectura y signo* 3 (2008): 437-453.
- Thiem, Annegret (2005). “¿Desexilio? El retorno como enfrentamiento con el propio yo”. Mertz-Baumgartner, Birgit y Pfeiffer, Erna (eds.). *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 197-204.