Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

19 | 2018

La rebelión de los hijos: el judaísmo en la literatura latinoamericana contemporánea entre tradición y asimilación

¿Por la boca del padre? Tamara Kamenszain y las lenguas del judaísmo

Adriana Kanzepolsky

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/6700>

DOI: 10.4000/lirico.6700

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Adriana Kanzepolsky, « ¿Por la boca del padre? Tamara Kamenszain y las lenguas del judaísmo », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 19 | 2018, Puesto en línea el 20 enero 2019, consultado el 20 abril 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/lirico/6700> ; DOI : 10.4000/lirico.6700

Este documento fue generado automáticamente el 20 abril 2019.

Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

¿Por la boca del padre? Tamara Kamenszain y las lenguas del judaísmo

Adriana Kanzepolsky

“Del judaísmo no se puede emigrar, entre otras cosas porque la emigración en buena medida lo constituye, hace a su tradición, hace su tradición”

Martín Kohan, “La emigración en ciernes”

“Es un secreto que sólo una hija y un padre comparten como encuentro amoroso de lenguas intraducibles”

Tamara Kamenszain, *La boca del testimonio*

- 1 En “La musa freudiana”, la introducción de María Moreno a *El libro de los divanes* (2014), el último poemario de Tamara Kamenszain, en el que para decirlo muy rápidamente la poeta pasa revista a la relación entre su poesía y sus diversos análisis y analistas, o entre su poesía y el relato de la propia vida hilado/deshilado en los diversos divanes, la prologuista fabula/recuerda una escena en que siendo ambas muy jóvenes Kamenszain demora el inicio de una entrevista que le había concedido a propósito de la publicación de *De este lado del Mediterráneo* (1973), su primer libro, porque está ocupada colgando un viejo reloj de cuerda en la pared. Cuenta Moreno que, “sonriendo” y “como disculpándose”, la novel poeta le dice que “se lo ha dado su padre”. La frase con la que María Moreno remata ese “recuerdo” es la siguiente: “Pienso que Tobías Kamenszain le toma el tiempo a Tamara, el tiempo de escribir los libros que vendrán” (2014: 7).
- 2 Entre irónica y afectuosa la conclusión a la que Moreno llega en esa oportunidad o a la que llega ahora, después de varios poemarios en los que la figura del padre de la poeta se muestra insoslayable es certera. Presente ya en ese libro del 73, en el cual le dedica una de las “prosas poéticas”, Tobías Kamenszain reaparece en los sucesivos libros de esta escritora y es el nombre en torno del cual, desde la dedicatoria, se articula *El ghetto* de

2003, en el que el duelo por el padre se construye como una metonimia de las pérdidas históricas del judaísmo.

- 3 No pretendo detenerme ahora en las diferentes modulaciones que adquiere esta figura en los poemas de la escritora sino volver a la misma para afirmar que en la poesía de Kamenszain el judaísmo es, sobre todo, un asunto paterno². Quiero decir, un asunto vinculado, en primer lugar, al duelo por el padre y, en un sentido más amplio, a la herencia, a la pregunta acerca de qué es aquello de lo que se apropia el sujeto lírico en la posición de deudo, de qué se apropia con la muerte del padre, qué se recibe y qué se selecciona³, pero también a la pregunta acerca de qué es aquello que “pesa como herencia”, y sin embargo, se transmite, tal como como se lee “Bar Mitzvá” (2003), sobre el que me voy a detener después.
- 4 La identificación entre ambos términos —padre y judaísmo— es tan profunda que, muerto el padre, el arameo del rezo en boca de otros hombres se convierte en un idioma extranjero. En la tercera estrofa de “Kaddish”, el poema central de *El ghetto*, en el que insistentemente se pregunta “¿Qué es un padre?”, escribe: “¿Qué es un padre?/ Diez hombres lo invocan el martes/ en un espacio sin él/ su idioma/ resuena extranjero” (2003: 33). Con la muerte del padre desaparece también lo familiar del judaísmo, o de cierta forma de relacionarse con el mismo, por lo menos la forma en que este lo hacía⁴. En tal sentido, cuando me refiero al judaísmo como una condición que en estos poemas está inextricablemente ligada al duelo, pienso en este concepto —el de duelo— vinculado al dolor por la pérdida pero también lo remito a otra zona de sus etimologías que lo relaciona con la idea de “batalla”, “desafío” y “combate entre dos”⁵. Batalla, desafío y combate entre dos, entendidos como lucha con el dolor para volver a conectarse a la vida pero también y simultáneamente a la batalla por reapropiarse de la herencia desde un lugar diferente.
- 5 Al respecto, creo que vale la pena recuperar unas reflexiones de Gina Saraceni, cuando en *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria* entiende la herencia como una “deuda que el heredero contrae con sus antecesores” y también “como un proceso de lectura e interpretación de un legado”. Quiero decir, que en los poemas de Kamenszain, en los de *El ghetto*, pero también en varios poemas de los libros posteriores o en el ensayo “El ghetto de mi lengua” (2006) hay un reconocimiento del legado paterno, asociado no sólo pero sí fundamentalmente al judaísmo, y se trata de un legado que el sujeto lírico recibe, reconoce —transmite, incluso— pero no acepta completamente, ya que este aparece diseñado siempre en una posición que podríamos definir como de pertenencia reticente.
- 6 Por otra parte, y aún en diálogo con Saraceni, creo que desde *De este lado del Mediterráneo*, en el que “reconstruye” un linaje vinculado a los abuelos, en *El ghetto* y en varios poemas de los libros posteriores, incluso en el último en el que retorna con insistencia el tema de los campos de concentración en un cruce con los lugares de detención/exterminio de la última dictadura argentina, los poemas dejan traslucir el reconocimiento de una deuda, al tiempo que es posible concebirlas como una forma de interpretar ese legado, esa herencia (¿de pago de esa deuda?).
- 7 Por otra parte, aunque coincido con Saraceni en pensar la herencia como deuda y como legado, tal como acabé de señalar, me pregunto si la misma no participa de una naturaleza doble y contradictoria: la de ser simultáneamente una deuda y un don, en el sentido que le atribuye Derrida a este concepto, en tanto es algo ante lo cual no hay retribución posible por la condición que impone la muerte. También me lo pregunto pensando en la afirmación de Derrida, cuando él señala que “El don sería siempre el don

de una escritura, de un informe, de un poema o de un relato, el legado de un texto”, por lo que en el proceso de lectura e interpretación de ese legado, aunque se trate de un texto simbólico, podría pensarse que hay don. Y si avanzamos un poco más, y pensamos en los propios poemas como textos que se inscriben en ese proceso y que están dedicados al padre, también podríamos afirmar que ahí vuelve a existir un don, por lo menos el del tiempo de la escritura, por lo menos el del tiempo del duelo. Ese tiempo de los libros que vendrían, ese que allá por el año 73 María Moreno imaginaba que Tobías Kamenszain le iba a tomar a la hija.

- 8 Ahora si pensamos la recurrencia de la figura del padre, pero también la de diversas modulaciones de la historia familiar que se despliegan y se potencian de un libro a otro, como también la del concepto de gueto, fundamental en varios de los poemarios y en el ensayo “El ghetto de mi lengua”, o la recurrencia de un objeto como el anillo de bodas de los padres, que adquiere el carácter de un talismán, a través del cual atisbar el pasado, el origen familiar, fabulado como un toldo desplegado en el desierto, tal como sucede en *Solos y solas*, podríamos postular que en la poética de esta escritora el judaísmo excede el plano de la representación en el poema y, desde el momento en que se lo concibe como una condición asociada a la herencia, aparece vinculado también a dos tensiones de otro orden, del orden del procedimiento. Me explico: la condición judía está ligada al impulso narrativo, el cual, como una tensión que al mismo tiempo merodea como amenaza y como deseo, recorre su poesía de un libro a otro. Hablamos de un impulso narrativo asociado siempre a la novela, a la novela de su (mi) vida, es decir, un discurso identificado con la “novela familiar” y, en ese sentido supeditado al pasado. Tensionar el poema a lo narrativo, lo dislocaría de aquello que ella denomina “el podio metafórico”, una marca de su período neobarroco, y haría del mismo un texto que no omita el relato⁶. Pero no se trata sólo de un impulso narrativo, sino de una narración que oscila entre el discurso autobiográfico o el discurso ficcional o entre la primera y la tercera persona⁷.
- 9 Intento decir, o preguntarme, si “lo judío” en la poética de Kamenszain va más allá de los motivos y se traduce en una pregunta por la narración, por la posibilidad de lo autobiográfico en el poema e, incluso, en una pregunta acerca del lugar que le cabe a lo íntimo en el poema. Pregunta, la segunda, que retorna con cierta recurrencia en el 2003 a propósito de la publicación de *El ghetto*, propiciada, en buena medida por la dedicatoria que abre el poemario: “*In memoriam Tobías Kamenszain. En tu apellido instalo mi ghetto*”. Y si por esos años la pregunta insiste, con igual insistencia Kamenszain responde de forma negativa en cada una de las entrevistas que concede en ese momento⁸.
- 10 Pese a la negación del vínculo entre autobiografía y poema que se deja leer a comienzos de los 2000, cuando por lo demás la poeta hace hincapié en el carácter reflexivo de su escritura, dado que la misma se contaría, contaría su propia novela, una negación que responde seguramente a librar a su poesía de cualquier riesgo de esencialismo; al avanzar en la primera y segunda del siglo Kamenszain publica una serie de libros —poemas y ensayos— en los que va merodeando distintos finales y/o duelos: el del análisis, en *El libro de los divanes* (2014); el duelo por la muerte de los amigos, de esos que nacen en una generación, en *La novela de la poesía* (2012); el del fin de una relación amorosa, en *Solos y solas* (2005); el de la muerte de la madre, en *El eco de mi madre* (2010); el de formas de la literatura que atraviesa varios de ellos; y dos libros de ensayos en los que se pregunta acerca de cómo testimonia y cómo narra la poesía, o aún, si la poesía puede o no decir lo íntimo, en *La boca del testimonio* (2007) y en *Una intimidad inofensiva* (2016). En consecuencia, la preocupación por el esencialismo parece haber desaparecido para dar

lugar, en cambio, a una interrogación en torno al modo cómo la poesía trabaja con la vida; un cuestionamiento indisociable de la indagación alrededor de aquello que distingue al poema de la narración y que se radicaliza en sus últimos tres libros: *La novela de la poesía*, *El libro de los divanes* y *Una intimidad inofensiva*⁹. Deslizamiento, éste, que se hace de forma paralela a lo que llamaría una radicalización de la apuesta al carácter reflexivo de su escritura que, entiendo, está en el origen del poemario de 2012 ya desde el título, el cual simultáneamente nombra ese nuevo poemario y su poesía reunida.

- 11 A partir del breve recorrido que tracé quiero intentar leer en esos libros, particularmente los poemarios, algunas de las escenas en las que “lo judío” se inscribe explícitamente contra el fondo de la tensión entre la novela y el poema, como discursos que vuelven o no a lo familiar y, en consecuencia, oscilan entre lo autobiográfico y lo no autobiográfico.
- 12 Empecemos por el final: *El libro de los divanes* (el libro de los poemas), revisa, como dije, la relación entre aquello que se cuenta en el análisis y la escritura del poema, particularmente, pienso, entre volver o no a la vida —la propia— en el poema, o encontrar “otra línea”, otras voces, las voces de otros, algo que se cuela en unos destellos que evocan su participación en la militancia política en los primeros setenta¹⁰. Una indagación que se despliega en poemas en los que claramente narra, explicita el deseo que la acompaña desde joven de contar algo en el poema sin que el mismo deje de ser poema. Al respecto escribe en este libro cuyas secciones se llaman capítulos: “Los límites del poema-libro’ llamé cuando era joven/ a la posibilidad de escribir un libro que todo entero/ /fuera de poemas/ y todo entero sin embargo/ contara algo” (2014: 41).
- 13 La pregunta pareciera ser o pareciera haber sido: contar sí, pero ¿contar qué? En los versos siguientes a los que acabé de citar, Tamara Kamenszain escribe: “Cuando volvimos de Gaspar Campos cansadas trans-/piradas/ yo estaba escribiendo *De este lado del Mediterráneo*/ y nunca se me hubiera ocurrido consignar aquel presente./ Para parecer más grande me inventé/ un pasado un mito de origen la infancia judía/ como leyenda bíblica los Beatles descubiertos/ en Israel cuando escuchaba una radio árabe./ No Perón, no Evita, ni siquiera Montoneros,/ mi vida era la novela de mi vida/ y la realidad un invento de los otros” (2014: 41).
- 14 En la memoria de sus libros, o en la “historia de sus libros”, o en la puesta en relato del mito de origen de su poesía, el judaísmo aparece evocado como una fábula de nacimiento a la que le cabe la función no sólo de situarla en una genealogía —la familiar, pero también la del libro en el desierto, el libro concebido como casa—, sino la de soslayar la inscripción del presente en el poema, específicamente la inscripción de la política en ese momento, no por lo menos de forma directa. Inscribirla, en todo caso, a través de la recurrencia a caminos indirectos “para dar cuenta de la realidad sin apelar a los realismos” (2007: 11), porque, como señala en *La boca del testimonio*, esa sería la única forma de no falsear la verdad del testimonio¹¹.
- 15 Por un lado, el mito de origen judío —concebido como lo familiar y como aquello que provee los términos para pensarlo— es el polo que tensa su poesía hacia la narración y hacia el pasado o el que la sitúa en lo que Amos Oz llama “la desnuda osamenta da la transmisión” (2015: 109), pero por otro, ese mito del cual no puede salir o no completamente, así como no puede dejar de hablar de sí, sitúa a su poesía en un umbral entre la novela y el poema, entre el diario íntimo y el poema. Si bien ese vaivén entre el poema y la novela, entre narrar la intimidad como en el diario íntimo y dejar entrar “otra línea” está presente como deseo e incertidumbre entre otros en *El ghetto*, *El eco de mi madre* y *La novela de la poesía*, se vuelve particularmente explícito en *El libro de los divanes*,

en uno de cuyos poemas anuncia: “voy a terminar cayendo en el diario íntimo y la poesía/ tendrá que versar sobre otros asuntos” (2014: 33).

- 16 La “novela de los orígenes”, la de su vida y junto con ella, la de su poesía es una novela judía. Aunque desde un principio esta novela, esta fábula de origen, está rasgada por un aura de cierta transgresión y de deseo de salir del universo judío, porque con la misma intensidad y recurrencia hay otro mito que la atraviesa: el que imagina que la realidad pasa o está en otro lado. Salir de la novela, la de la vida, permitiría que la realidad por fin comenzase, que lo otro, que los otros ingresasen al poema. Algo que en *El libro de los divanes* pone en la boca de la analista, en la boca del otro/la otra, que le dice de sí: “Usted puede viajar a Italia a ver si ahí encuentra el amor/ interpreta la analista buscando que acabe/ la novela de mi vida para que por fin empiece/ su realidad” (2014: 36).
- 17 ¿A qué me refiero cuando hablo de cierta transgresión o de agrietar el mito del judaísmo, entendiendo este mito como una suerte de archivo que condensaría una serie de saberes fijos y definitivos? Hablo de pequeños gestos, de gesto mínimos: escuchar en Israel una radio árabe y allí conocer la música de los Beatles; reconocer una pertenencia y, al mismo tiempo, si no negarla también inscribir en el poema la distancia o la incomodidad frente a ese relato de origen; no situarse, ni situar al poema en el marco de una pertenencia entendida como “el gusto de lo consabido” (Kohan, 2006: 135)¹². Hay un mito de origen, sí, en el que el oro del linaje está en las citas de los poemas de Celan que anteceden y dan la clave a cada una de las secciones de *El ghetto*, y cuyos versos preceden “Alianza”, el último poema de *Solos y solas*¹³. Un linaje en el que también entran las múltiples citas y referencias a Pizarnik, a quien lee siempre desde una torsión judía¹⁴, o las alusiones a figuras como Freud y Spinoza o, incluso, la evocación que asocia libro y desierto, cuyo cruce está en el centro del mito de fundación del pueblo judío como tal. Pero en la misma medida el presente del judaísmo se inscribe sistemáticamente como incomodidad y la pregunta del sujeto lírico pareciera ser qué hacer con ese lugar común del judaísmo entendido como cliché que se rechaza pero del que también participa o, por lo menos, frente al cual no es totalmente ajena. Se trata de una incomodidad que explicita entre otros versos en: “Me pesa el muro que te cargo” (2003: 25) del poema “Bar Mitzvá” de *El ghetto*, en el que el tránsito del hijo de la infancia a la vida adulta judía se pone en escena en una alternancia entre espacios y frases icónicas del judaísmo, lo que podríamos nombrar como lugares de la memoria dentro del judaísmo, y el afuera de la ciudad que también se cuenta como tránsito, pero ahora por las calles de una zona de Palermo hasta llegar a un salón de fiestas enclavado en la esquina de Güemes y Scalabrini Ortiz¹⁵.
- 18 El verso que cité me resulta particularmente significativo porque en la primera persona que lo abre el sujeto lírico se hace responsable de la transmisión al tiempo que ese mismo gesto perturba. Si un *bar mitzvá*, como muchos otros ritos similares, es una ceremonia de pasaje, de salir de un estado para ingresar a otro, es decir, connota una idea de movimiento (de salto, inclusive), en este caso el del salir del encantamiento de la infancia para dar paso a las obligaciones y derechos de la vida adulta, fundamentalmente poder leer la Torá en la sinagoga, el poema logra transformar los verbos de movimiento que van narrando el trayecto hasta el salón de fiestas y luego la fiesta misma, en verbos que hablan de un tránsito muy pesado, como si atravesaran una materia viscosa. Leemos: “se atrasa intermitente”, “empujo con todos”, “un tránsito pesado”. Sólo parece haber un descanso, cuando ya adentro del salón, el poema juega con el significante ronda como sustantivo y ronda como verbo. Escribe: “practicamos en ronda tus trece/ y si me ronda un buen partido/ lo dejo ir: demasiado familiar/ para tanta lejanía” (2003: 25). La figura

del tránsito, del pasaje, es reemplazada por la de la ronda —el círculo— de la que, sin embargo, puede desprenderse completamente.

- 19 Mientras en “Bart Mitzvá” el sujeto lírico se hace cargo de la pesada herencia que le transmite al hijo varón, “La alianza”, el último poema/sección de *Solos y solas*, se abre con los siguientes versos: “Me quedé con la alianza de mi padre/ en terapia intensiva se la sacó la enfermera/ era un edema el dedo de la diálisis/ la retuvieron con esfuerzo las falanges en/ [crecimiento de mi hijo/ hasta que resbaló y yo pude mirar a través de ese círculo privilegiado” (2005 45).
- 20 Son esa escena y ese objeto concreto y simbólico los que propician el retorno del padre a un libro cuyo primer plano está ocupado por los encuentros y desencuentros con otros hombres, aquellos solos connotados por los “solitarios baratos”, o descriptos al igual que el propio sujeto lírico como “parias de casamentera”, hombres que a lo largo del poemario parecieran establecer un contrapunto —deseable y temido— a la alianza del sujeto lírico con el padre, ya que como dice en este poema que recupera y sintetiza los de las secciones precedentes: “de qué me avergüenzo entonces/ si lo que me pesa desde la cuna todavía/ para bien o para mal no es otra cosa/ que la alianza con mi padre” (2005 47).
- 21 Pero volvamos a la apertura del poema, a lo que este evoca en los primeros versos. En el borde, en el umbral entre la vida y la muerte, los cinco versos iniciales diseñan una escena de transmisión entre generaciones, en la que a diferencia de lo que “sucede” en “Bar Mitzvá” el sujeto lírico no carga al hijo con el muro de la tradición sino que se hace cargo de la alianza, ese objeto que el padre ya no puede retener y que al hijo adolescente (se) le resbala. Una alianza que remite al casamiento de sus padres, de esos que se casaron para tenerla (“son mis padres se casaron para tenerme” (2005 46)), una alianza que remite al vínculo entre el sujeto lírico y el padre y, que, en buena medida, remite también al judaísmo, si no en el sentido de la alianza entre Dios y los hombres, aunque la misma está supuesta, sí al lazo que el poema traduce con fastidio y resignación como “la monogamia de los míos”; eso que se aprende y se hereda desde chica. Pero, sobre todo, en el presente del poema, la alianza es un dispositivo privilegiado para poder mirar a través del espacio vacío del círculo la historia familiar, picotear en la historia familiar, picotear la historia familiar. “[Y] yo me hago niña picoteo de esa alianza” (2005: 49) —escribe—.
- 22 A diferencia de “Kaddish”, un poema que se construye como una letanía soñolienta y que en cada estrofa, iniciada por la pregunta “¿Qué es un padre?”, pone en escena el presente del rezo, un rezo en boca de otros, otros hombres, un “círculo masculino” del que sólo quiere liberarse para poder ser huérfana, “La alianza” vuelve a la imagen del círculo, pero ya no a la del “círculo masculino” del rezo, sino al “círculo privilegiado” del anillo a través del cual intenta apropiarse, visitar la historia familiar, cuyo devenir el poema relata en el cruce entre varias series: la de lugares de memoria del judaísmo (el desierto), la cita del tango (“el camino de los sueños”, “si adivino el parpadeo”), la lengua de la literatura (“un golpe de tarot”), el discurso amoroso. A través del oro del anillo, de lo que ese oro deja ver, el poema sitúa el origen de la genealogía familiar en el desierto, momento en que el pueblo judío se constituye como tal. “¿[Q]ué veo cuando veo algo en el nombre del oro?” (2005: 45) se pregunta y el resto de la estrofa despliega una escena en la que el momento fundacional del judaísmo se sobreimprime al momento inicial de la historia familiar, en el que el toldo se confunde con el palio nupcial. Cito la estrofa completa: “¿Qué veo cuando veo algo en el nombre del oro?/ una esperanza desplegada en otro tiempo/ toldo de dos que se apropiaron del desierto/ dibujaron un techo nuevo sobre nada/ lo que

- tapa la cabeza de los que se casan/ es una telita apenas si se hincha/ parece sábana desvelada sobre cuatro palos/ ellos miraron hacia arriba y quedó claro/ que desde esa noche dormirían abajo” (2005: 46).
- 23 Avanzado el poema, la imagen del toldo, toldo del desierto y techo del casamiento se convierte en techito de la literatura cuya ley es otra, es propia, y no la ley del casamiento, ni la ley recibida en el desierto, por lo cual puede propiciar lo inesperado, un ritmo nuevo y ya no el de la historia familiar. Leemos: “la literatura es otro techito armado en el [desierto/ se conmemora como enlace judío/ cuando la palabra cobija en su propia ley/ un ritmo nuevo una melodía inesperada” (2005: 48).
- 24 Diría, entonces, que mientras en *El ghetto* el sujeto lírico no se reconoce en el rezo de los otros, al mismo tiempo en que se inscribe como hija de “Tuvia ben Biniamin” para continuar la búsqueda, para continuar la pregunta, esa que no tiene respuesta –“¿qué es un padre?”–, en “La alianza”, ese sujeto que se posiciona como una heredera, la del anillo, claro, y también la de la historia familiar confundida o casi con la historia judía, pone el relato familiar en perspectiva y apuesta a un ritmo nuevo, a una historia diferente, a “una infancia nueva”, que no se confunda o no se limite a la del imaginario judío.
- 25 Si como vimos los libros van construyendo una serie de enlaces entre sí, tal como afirma acertadamente Enrique Foffani¹⁶, y creando de ese modo un relato familiar permeado por los vínculos de sus miembros con el judaísmo —valores, prácticas, expectativas—, algo que se cuenta desde los títulos de los poemarios, cabe afirmar que a los poemas retornan también conceptos que podemos llamar matriciales, como el término *ghetto* que, como vimos insiste en los primeros poemarios, da título al libro del 2003, vertebró el ensayo “El ghetto de mi lengua” y reaparece en *El eco de mi madre*, como signifiante en un poema pero también como un concepto que ayuda a pensar la enfermedad que acosa a esta mujer, la cual, como una “maldita circunstancia”, traza un círculo del que nadie puede salir. Me refiero específicamente a la materialidad del término *ghetto*, pero también a las situaciones de encierro y salida que se pueden seguir en sus textos y que la evocan y la presuponen.
- 26 En *El libro de los divanes* en el que traza un juego entre la respiración asmática y la respiración del poema como lo íntimo, la voz de los analistas como una de las entradas de la voz de los otros y lo familiar como encierro, el término “ghetto” reaparece como aquello que connota lo familiar que ahoga, ahoga en el asma y ahoga en las metáforas burguesas que nombran la enfermedad como cansancio. “Mi segundo analista me señaló el miedo a viajar/ despegarte del círculo familiar dijo/ como si un océano tuviera que por fin separar/ lo que seguía fijo en la habitación de al lado./ Un círculo o un ghetto [...]” (2014: 29).
- 27 Hacia el final del mismo poema, y aunque ahora no se nombre, la asociación entre gueto y encierro reaparece con una connotación doble. Por una parte, como sinónimo del encierro materno con el hermano enfermo, y como anticipación del segundo encierro, ahora simbólico, de esa mujer acosada por el Alzheimer, pero por otra, también engloba al sujeto lírico, quien está separada en la habitación de al lado: “yo ya había nacido separada/ en el cuarto de al lado de mi madre/ que encerró su amor contra el mío/ esperando la cura de un bebé terminal/ que no era yo” (2014: 30)¹⁷.
- 28 Y si esa separación en *El eco de mi madre* aparecía como la imposibilidad de narrar (“y algo me va quedando claro: no puedo narrar/ nunca pude me solté rápido de la mano de ella”

(2010: 49))¹⁸, a partir de este libro parece quedar claro que la separación, el haberse soltado de la mano de la madre, es lo que otorga la posibilidad de escribir poesía a partir de su propia respiración. Justamente porque puede despegarse, porque está en la habitación de al lado, separada.

- 29 Ahora, en un sentido diferente, si por lo general la entrada de la voz de los otros aparece en los poemas como una suerte de huida del gueto, el de la propia vida y el del judaísmo, en uno de los poemas de *El libro de los divanes*, la voz de esos otros aparece como una amenaza que la obliga al repliegue, a refugiarse en el gueto de su propia intimidad. Leemos: “No sé pero todavía hoy cuando un taxista dice/ algo sobre los judíos me callo/ no vaya a ser que por el espejo retrovisor descubra/ que yo también estoy al borde de esa fosa./ Por eso no opino por eso me escondo/ detrás de la primera persona” (2014: 49). Un poema que es singular porque expone un sentimiento de extrema vulnerabilidad en relación a la condición judía que no se deja leer/ver en otros poemas, ni de este libro ni de libros anteriores. Podría pensarse que puntualmente este poema deja asomar otra línea vinculada al judaísmo, la línea del miedo y del secreto, que la escritora en general relaciona con los padres y en la que ha profundizado en “Testimoniar sin lengua (El caso Alejandra Pizarnik)” de *La boca del testimonio*.
- 30 Si en “La Alianza” sitúa y sobreimprime el origen de la historia familiar a la construcción de un toldo en el desierto, un toldo que es metáfora del libro en sentido literal, pero que también alude al libro de la vida, otra imagen que la acompaña en los sucesivos poemarios, a partir de lo cual podríamos pensar que la historia familiar está concebida como un tránsito, como un nomadismo, tránsito primero del desierto, pero después de Europa a Argentina, o incluso tránsito de la escritura de derecha a izquierda en hebreo y de izquierda a derecha en castellano; cuando los poemas vuelven a la cotidianeidad de la vida familiar la imagen que se impone no es la del tránsito sino la del gueto, aquel encierro o aquel secreto que ahoga y del que el sujeto lírico intenta reiteradamente salir, franquear las puertas de esa “burguesía oscura envuelta en gobelino”, donde la niña hace sus deberes, o salir del cementerio judío al campo abierto del Gran Buenos Aires como en “Árbol de la vida”, el poema en el que comienza a cerrar el duelo por el padre, para dejar entrar el verde que avanza sobre todos en una tarde de domingo¹⁹.
- 31 Las salidas o los movimientos que apuntan a salir del gueto son múltiples pero pienso que fundamentalmente se dan a partir de abrir el poema a la voz de los otros²⁰, es decir, escuchar la palabra de los otros en el poema, como señalé, hacer presente la boca de los otros en el poema y, también, recurrir a imágenes y fragmentos de la literatura argentina o del acervo de la lengua y la cultura argentinas, ese bien común, para decir el judaísmo o para decir lo íntimo. Pienso, por ejemplo, en un verso de “Kaddish” que es una suerte de cita intervenida del *Martín Fierro*, o en un verso de “Judíos” que recurre a una copla para definirlos, para decirlos, o al nombre de un grupo de rock argentino para hablar de la propia familia²¹.
- 32 El gueto, un lugar y/o un concepto tan inextricablemente ligado al judaísmo se presenta, entonces, en la poética de Kamenszain como un límite que sistemáticamente hay que franquear. Es decir, se trata de una “espacio” que en su poesía adquiere un carácter paradójico, porque, más allá del sesgo de familiaridad que lo acompaña, literalmente en su realidad histórica o simbólicamente en la historia familiar, es una ámbito que el sujeto lírico no reconoce como propio o, por lo menos, que no hace suyo en el poema. Sólo está ahí para poder apostar a la ruptura de eso que en un ensayo temprano llamó “el círculo de tiza”. Quiero decir que el gueto, entendido sobre todo como lo comunitario y lo

familiar, no adquiere en esta poesía el carácter de una posición íntima, en el sentido en que François Jullien define esta categoría, cuando señala que “Lo íntimo designa [...] dos cosas que mantiene asociadas: el *retiro* y el *compartir*. O antes bien, debido incluso a la posibilidad del retiro, surge la solicitud de compartir. No solo, evidentemente, porque cuanto más íntimo es lo que está en juego, más profundo es lo compartido. Sino sobre todo porque sólo lo que es íntimo quiere ofrecerse y puede hacerlo” (2016: 24).

- 33 Y es desde esta perspectiva que me preguntaba al comienzo del texto si el judaísmo en Kamenszain trascendía los motivos y podía asociarse a una pregunta por lo autobiográfico y por la posibilidad de lo íntimo en el poema. La respuesta no es sencilla: en principio podría afirmar que lo íntimo en el poema no es la novela, la novela judía, sino que lo íntimo es la respiración que está asociada al corte del verso, porque como escribe en el segundo poema de *El libro de los divanes*: “Con su pudor burgués mis padres habían traducido/ enfermedad por cansancio asma por fatiga/ para que yo no me avergonzara pero fue inútil/ tuve que retroceder hasta la intimidad de aquel silbido/ para encontrar ahí mi propio trabajo mesurable/ al fondo de la espirometría justo donde inspirar uno inspira/ pero donde para inspirarse/ busca a una analista que seguramente le dirá:/ el mar hay que nadarlo los asmáticos/ se ahogan en un vaso de agua” (2014: 28). Por lo que si en esta poesía se puede hablar de intimidad, la misma pasa exclusivamente por aquello que de recóndito presupone el término y no entendido como espacio que se abre entre dos personas (Jullien). Sin embargo, cuando nos detenemos en *El eco de mi madre*, un libro que en apariencia se hace por fuera de los bordes del judaísmo y de la historia, el mismo se asoma con una torsión diferente, casi como una epifanía que se deja escuchar como lengua íntima.
- 34 Atravesado por una serie de duelos y pérdidas (la de la madre como testigo que se queda sin lengua para narrarla, la de la imposibilidad de la novela que los poemas sitúan en el momento de la muerte del hermano durante la infancia, entre otros), *El eco de mi madre* está construido sobre el eco de la repetición y el balbuceo que imprime la enfermedad de esa mujer —el Alzheimer—, y se dilata en versos como “quiero guiarla pero se le suelta la lengua” (2010: 18), o “y me pierde a mí en otro idioma”, para dar sólo dos ejemplos. O inclusive en un poema en el que dialoga con *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy, donde también se relata la relación con alguien íntimo que padece Alzheimer, anota: “Correctas educadas casi pomposas/ estas rehenes del Alzheimer/ ponen a congelar la lengua materna/ mientras nos despiden de su mundo sin palabras” (2010: 27). Pero enseguida, en el verso siguiente, el idisch, en tanto lengua de la infancia de la madre, instauro por un momento la posibilidad —acaso ilusoria— de alguna comunicación: “Sin embargo —dice el poema— si te canto tu canción infantil/ la neurona del idisch se posa dulce sobre tus labios/ y todo lo que nunca entendí en ese idioma/ lo repito con vos viejita, y me queda claro” (2010: 27).
- 35 Hay ahí en la fugacidad de ese momento, en la fugacidad de la sonrisa y en la comprensión súbita de algo que no sabía que sabía, como también en el uso del vocativo en el que la madre vuelve a ser sujeto, un ingreso inesperado de lo judío como una lengua íntima, en el sentido de algo recóndito e inesperadamente compartido. No se trata ahora de una novela que habla de los orígenes familiares y culturales sino de un ritmo acoplado al murmullo de una canción infantil.

BIBLIOGRAFÍA

- Astutti Adriana, “‘Óyeme, mi oíme’: Tamara Kamenszain. *La novela de la poesía. Poesía reunida*”, *Caracol*, nº 5, 2012. Programa de Pós Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanholas e Hispano-Americanas de la FFLCH, USP, pp.300-305.
- Barthes Roland, *A preparação do Romance*, São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- Bauab Adriana, *Los tiempos del duelo*. Rosario: Homo Sapiens, 2001.
- Chitarroni Luis, “El motivo es el poema. Entrevista a Tamara Kamenszain”, *Página12*, 30 de octubre de 2005. Web. Consultado el 20 de agosto de 2018.
- Derrida Jacques, *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*, Buenos Aires, Paidós, 1995.
- Foffani Enrique, “La extraña familia. Entrevista a Tamara Kamenszain”, *Página12*, 24 de octubre de 2010. Web. Consulta el 20 de agosto de 2018.
- “Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa”, Tamara Kamenszain, *La novela de la poesía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2012, pp. 5-47.
- Jullien François, *Lo íntimo. Lejos del ruidoso amor*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016, traducción de Silvio Mattoni.
- Kamenszain Tamara, *El ghetto*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- *Solos y solas*, Buenos Aires, Lumen, 2005.
- “El ghetto de mi lengua”, en Sylvia Molloy, Mariano Siskind (eds.). *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*, Buenos Aires, Norma, 2006.
- *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Buenos Aires, Norma, 2007.
- *El eco de mi madre*, Buenos Aires, Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 2010.
- *La novela de la poesía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2012.
- *El libro de los divanes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2014. Con prólogo de M. Moreno.
- *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.
- Kanzepolsky Adriana “‘Aquí llegamos, aquí no veníamos’, acerca de *El ghetto* de Tamara Kamenszain”, *Hispanamérica*, nº 15, 2010.
- “Reberverações do luto ou acerca da morte em família, *Revista do Centro de Estudos Portugueses (UFMG)*, nº 34, 2014. Web. Consulta el 20 de agosto de 2018.
- “La que oyó su nacimiento: *El eco de mi madre* de Tamara Kamenszain”, *Hispanamérica*, nº 122, 2012, p. 37-44.
- Kell Maria Rita, “Melancolia e Criação”, en Freud, Sigmund. *Luto e Melancolia*, São Paulo, Cosacnaify, 2014.
- Kohan Martín, “La emigración en ciernes”, en Sylvia Molloy, Mariano Siskind (eds.). *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*, Buenos Aires, Norma, 2006.
- Oz Amos, Oz-Salzberger Fania. *Los judíos y las palabras*, Siruela, Madrid, 2015.

Saraceni Gina, *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008.

Terán Oscar, “Historia, memoria”, Jornada Académica organizada por el Doctorado en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Nacional de Quilmes, 2003 (mimeo).

NOTAS

1. Se trata de un texto de poco más de una página, en el que sitúa al padre en el centro de un linaje, en el cual aparecen su propia madre, quien por la época cumplía 80 años, y las hijas que “crecen como los árboles de todos los países” (Kamenszain 2012: 91). Ya desde este texto temprano la representación de la figura paterna es asociada a prácticas del judaísmo y dicha en términos que remiten al imaginario judío. Se habla de Argentina como de una tierra en la que “también hay leche y miel” y para diseñar el universo familiar, Kamenszain recurre ya a la imagen del árbol, que persistirá a lo largo de sus poemarios. Mientras aquí alude al padre como raíz de ese árbol, en la década de los 2000 el árbol se convertirá en un soporte para inscribir las sucesivas muertes familiares.
2. Analicé el lugar que le cabe a esta figura en la poesía de Kamenszain en Kanzevolsky (2010 y 2014).
3. Parafraseo aquí una afirmación de Oscar Terán, cuando escribe: “[h]eredar significa recuperar pero también seleccionar” (Terán 2003: 6).
4. Al respecto cabe tal vez citar una reflexión de Maria Rita Kehl en “Melancolia e Criação”, la introducción a la edición brasileña de “Luto e melancolia” de Freud, cuando señala: “A perda de um ser amado não é apenas perda do objeto, é também a perda do lugar que o sobrevivente ocupava junto ao morto” (Kehl 2014: 18).
5. En “Dolus-Duellum”, el primer capítulo de *Los tiempos del duelo*, Adriana Bauab escribe: “El término *duelo* es una palabra homónima, recaen sobre ella dos significaciones. Etimológicamente proviene de dos vocablos latinos: - *Dolus*, del latín tardío, que significa dolor, pena o aflicción. Demostraciones que se hacen para manifestar el sentimiento que se tiene por la muerte de alguien. - *Duellum*, variante fonética arcaica de *bellum*, que significa batalla, desafío, combate entre dos.” (Bauab 2001: 13).
6. Son muchas las veces en que a lo largo de estos años Kamenszain reflexiona acerca de la relación entre su poesía y la novela, por lo que transcribo acá un breve fragmento de una entrevista que le concede a Enrique Foffani en 2010, donde es particularmente clara: “Y la poesía parece surgir más de la extrañeza frente a lo familiar, más de lo que falta que de lo que hay. Me parece que la novela es un género más edípico, siempre rearma el cuentito familiar, aunque parezca que habla de cosas objetivas, asuntos importantes del mundo. En cambio la poesía, que siempre parece que habla de pavadadas personales, las descoloca” (Foffani 2010).
7. Esta ambigüedad se vuelve particularmente clara, explícita, en *El libro de los divanes*, donde además de repasar la relación entre su poesía y los diversos análisis como señalé al comienzo, el libro va construyendo una interpretación fragmentaria de sus poemas. Cada poema, una sesión, así como cada estrofa de “Kaddish”, un día de duelo. *El libro de los divanes* lee la novela de su vida y la novela de su poesía en perspectiva mientras incorpora la voz de varios otros –los diversos analistas– filtrada por lo que el sujeto en análisis puede escuchar. En este sentido son particularmente sugestivos algunos versos del poema de apertura. Evocando una sesión en la que había contado la próxima aparición de su primer libro en la *Poesía reunida*, escribe: “Es un libro naíf, salvaje,/ tengo miedo de que me delate” (2014: 27) Habría que preguntarse ¿qué es lo que delataría? ¿Cierta sentimentalismo? ¿Cierta regodeo y compromiso con el mito del judaísmo? ¿Un exceso de marca autobiográfica? Por su parte, evocando la figura que en *La casa grande* nombró como “la sujeta”, escribe en “Narrarse a sí misma-versificar a la otra (El caso Molloy-

Kamenszain): “[... tuve que aceptar, despojándome de viejos pudores formalistas, que [...] esa que llamé ‘la sujeta’ no era otra que, literalmente yo misma. Una yo que en *El Ghetto* (2003) definí como ‘yo es otra’, [...], pero que en *El eco de mi madre* ya revela –desde el título mismo donde el posesivo antecede a la madre– una necesidad de afirmarse más allá de los avatares de la enunciación, como esa sujeta ‘que soy’ (‘no reprimir el sujeto que soy’).” (Kamenszain 2016: 122).

8. Cfr., entre otras, la entrevista concedida a Luis Chitarroni en el diario *Página 12* el 30 de octubre de 2005. (Chitarroni 2005).

9. Lo que acabo de señalar es particularmente evidente en el ya mencionado “Narrarse a sí mismo, poetizar al otro. Los casos Molloy-Kamenszain”, ensayo en el cual comienza narrando la perplejidad y el desasosiego que ambas escritoras sintieron ante la pérdida de una interlocutoria querida –la amiga en un caso, la madre, en el otro– víctima del Alzheimer, una experiencia que las lleva a escribir porque, como dice: “Ese era el desafío que [...] nos estaba interpelando tanto a Sylvia como a mí: se había hecho necesario consignar por escrito aquello a lo que el paso del tiempo le iba quitando palabras” (2012: 119).

10. En uno de los poemas escribe: “En primera persona también me sumo/ quiero salvar con ellos algo de mi propia juventud/ un entusiasmo de grupo un nosotros naíf o salvaje/ que me permita creer que alguna vez me colé/ por los agujeros de las voces ajenas/ para encontrarme feliz y contenta/ con el eco de la mía” (2014: 34).

11. Sin embargo, si recuperamos una reflexión de Barthes en *La preparación de la novela*, podríamos pensar la insistencia en el mito del judaísmo y en el retorno reiterado de lo familiar en los poemas en otros términos. Lo cito: “a) ‘Dizer aqueles que se ama’. Amar + escrever = fazer justiça àqueles que conhecemos e amamos, isto é, *testemunhar* por eles (no sentido religioso), isto é, *imortaliza-los*” (2005: 28).

12. Al respecto, al comienzo de “El ghetto de mi lengua”, donde reflexiona acerca de las opciones de su poesía, escribe: “Mi primer libro de poemas se titula *De este lado del Mediterráneo* y parece que en ese título ya hay, de entrada, una frontera marcada. De este lado supone el otro. Ese parece ser el impulso primero que me llevó a escribir poesía: la nostalgia por el otro lado desde este. Ya de entrada, ese título fundante marca un círculo de tiza, un ghetto, un límite que está ahí esperando ser franqueado” (2006: 159).

13. Es decir, las citas de Celan dan el tono de los poemas articulados en torno del padre y el judaísmo, por lo que podría decirse que es ese lugar en el que desea inscribirlo o inscribirse o desplazar al judaísmo del orden de la cotidianeidad y pensarlo en un registro que lo remita a su zona más prestigiosa, aquella que privilegia la palabra y fundamentalmente la palabra escrita.

14. Cfr. “Testimoniar sin lengua (el caso Alejandra Pizarnik)”, el capítulo II de *La boca del testimonio* o las remisiones a esta poeta, a su nombre específicamente, en *El eco de mi madre*.

15. Cito la primera estrofa del poema: “El año que viene en Jersusalem./ ¿Y mientras tanto?/ Esquina de Güemes/ y Scalabrini Ortiz./ Se atrasa intermitente/ la locación del semáforo/ y un permiso de luz/ enciende tu ceremonia./ Me pesa el muro que te cargo/ con la vista puesta en la espalda/ el horizonte nos señala otra patria” (2003: 25).

16. En el prólogo a la *Poesía reunida*, anota: “Del primer libro al último, se establecen entre los poemarios enlaces compositivos” (2012: 9).

17. La asociación entre la enfermedad y muerte del hermano pequeño y el gueto como aquello que metaforiza el aislamiento de esa “burguesía oscura envuelta en gobelino”, confinada en los límites de la casa, se puede leer también en estos versos de “El libro cortado”, la tercera sección/ poema de *El eco de mi madre*: “la muerte casera en mi casa erigió el eco de un tabú/ éramos una burguesía oscura envuelta en gobelino/ tapábamos con cortinas nuevas como diciendo NO / PASARÁN/ de la ventana para afuera un mundo impronunciable/ nos acosaba y yo adentro haciendo en ghetto los deberes” (2010: 48).

18. Desarrollé ese aspecto de *El eco de mi madre* en Kanzepolsky (2012).

19. El gueto como aquello que metaforiza el aislamiento de esa “burguesía oscura envuelta en gobelino” confinada en los límites de la casa se puede leer también en estos versos de “El libro cortado”, la tercera sección/poema de *El eco de mi madre*: “la muerte casera en mi casa erigió el eco de un tabú/ éramos una burguesía oscura envuelta en gobelino/ tapábamos con cortinas nuevas como diciendo NO /PASARÁN/ de la ventana para afuera un mundo impronunciable/ nos acosaba y yo adentro haciendo en ghetto los deberes” (2010: 48).

Por su parte, los versos finales de “Árbol de la vida” dicen: “Me fui del cementerio/ yo tampoco merezco otro domingo en tinieblas./ 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” (2003: 44).

20. Al respecto vale la pena confrontar la excelente reseña de Adriana Astutti a *La novela de la poesía* (2012).

Reproduzco dos fragmentos: “Pero si Kamenszain cuenta la vida sin identificación ni patetismo es, entre otras cosas, porque Kamenszain cuenta en diálogo con otras voces. Si tuviéramos que resumir su trayectoria en una frase, podríamos decir que la voz que ha construido Tamara Kamenszain a lo largo de sus libros es una de las matrices de diálogo de la poesía argentina actual. Kamenszain abre con sus poemas y ensayos un espacio de encuentro en el que ingresan las voces, de la calle, de las letras de tango, y las voces de otros escritores [...]” (2012: 193).

Y más abajo: “La cita, entonces, en Kamenszain, consiste no sólo en hacer lugar a la frase del otro y convocarlo como par, como escritor, como respaldo, sino en una invitación al otro y en la evocación de una forma de la intimidad en esos diálogos” (2012: 193).

21. En “Día del perdón” escribe: “¿Qué pedimos?/ No que él vuelva./ Sí que nos deje tranquilas/ planchadas en su recuerdo ansiolítico/ demoradas contra nuestro destino/ *de padre y marido ido*” (2003: 37) (Cursivas mías). En “Judíos”, también de *El ghetto*: “Pueblito que baja y se pierde/ ni raza ni nación ni religión” (2003: 50). Y, por último, en “Antepasados” escribe: “dueños de un desierto que avanza/ bisabuelos de la nada” (2003: 21), en clara alusión al grupo de rock Los abuelos de la nada. Como señala Astutti en la nota precedente el diálogo con otras voces es una constante de la poesía de Kamenszain. Tomé solo tres ejemplos concretos, pero el mismo tipo de operación es legible en relación a versos de Lezama, Vallejo, Pizarnik, Perlongher, Mallarmé, etc. O con una serie de tangos de Gardel y Le Pera, para mencionar algunas de las voces que incorpora a los poemas.

RESÚMENES

El artículo se interroga acerca del lugar que “lo judío”, concebido como una condición que se hereda del padre y se transmite, incluso a regañadientes, ocupa en la poesía de Tamara Kamenszain. Pensamos que esa condición se traduce en los poemas en la recurrencia de una serie de imágenes/ conceptos, entre los que se destaca el significante ghetto, y, junto con ello, la condición judía, entendida como narración que recupera un pasado, una genealogía, se abre a una pregunta del orden del procedimiento: la que se interroga acerca del poema como espacio propicio para narrar la propia vida e, incluso, como espacio favorable o no a la inscripción de lo íntimo.

Cet article s'interroge à propos du lieu que la judéité, conçue comme une condition qui est héritée du père et se transmet, même à contrecœur, occupe dans la poésie de Tamara Kamenszain. Nous pensons que cette condition se traduit dans les poèmes par la récurrence

d'une série d'images/de concepts, parmi lesquels le signifiant 'ghetto' et, conjointement, la condition juive, comprise comme narration qui récupère un passé, une généalogie, s'ouvre à une question de l'ordre du procédé : celle qui interroge le poème comme espace propice pour narrer sa propre vie, et même, comme espace favorable ou non à l'inscription de l'intime.

By the mouth of the father? Tamara Kamenszain and the languages of Judaism. This article inquiries which place "the Jewish" occupies in Tamara Kamenszain's poetry, as a condition inherited from the father and handed down, even grudgingly. Assuming this condition is reflected in Tamara's poems by the recurrence of a series of images / concepts, among which the signifier "ghetto" stands out, therewith, the Jewish condition, as a narrative recovering a past and a genealogy, opens itself into a question of the order of procedure: to inquire the poem as an appropriate space to narrate one's own life and, also, whether it is a favourable space or not to the inscription of the intimate.

ÍNDICE

Mots-clés: Père, ghetto, condition juive, narration, intimité

Palabras claves: Padre, ghetto, condición judía, narración, intimidad

Keywords: Father, ghetto, Jewish condition, narrative, intimacy

AUTOR

ADRIANA KANZEPOLSKY

Universidade de São Paulo