

Tamara Kamenszain o las paradojas del linaje de los talmudistas

DENISE LEÓN

Sin reducirla a una nómina, a una escuela, a un modo unívoco de percibir la poesía, puede localizarse la escritura de Tamara Kamenszain relacionándola con una zona de la poesía contemporánea en Argentina denominada neobarroco. Su nombre ha sido vinculado frecuentemente por la crítica a los de otros poetas reconocidos de este movimiento como Néstor Perlongher, Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini. Podría pensarse al neobarroco argentino como heredero de muchos rasgos estilísticos vinculados a una línea poética anterior que, desvinculándose de lo que suele denominarse como “poética del desencanto” propia de la década de 1970, se agrupó en los “poetas del lenguaje” o experimentalistas. Este grupo enfatizó la desconfianza en un lenguaje satisfecho de sí mismo como medio de comunicación, el culto a la opacidad y la simulación y la búsqueda formal.¹

Si bien es inexacto hablar de una única “manera” barroca, en general la crítica ha tomado las apreciaciones del escritor cubano Severo Sarduy sobre el barroco para pensar muchos textos de los neobarrocos argentinos. Lo indecible, lo desmesurado, el oro, el despilfarro, los juegos de espejos, lo monstruoso y lo gesticulante, son todas figuras del exceso que Sarduy vincula con el barroco español y traslada luego a la expresión de un arte latinoamericano. “Discípulo de Roland Barthes, y por lo mismo de tradición

¹ En su estudio *La doble voz*, Alicia Genovese dedica un apartado a las principales líneas poéticas que caracterizan la década de 1980 en la Argentina y reconoce principalmente tres: el neobarroco, el neorromanticismo y el objetivismo. De con esta crítica, en la línea neobarroca parece fundirse la corriente anterior de los poetas experimentalistas: “La denominación “experimentalismo” o “poetas del lenguaje” prácticamente desaparece hacia la segunda mitad de los 80 cuando el neobarroco aparece más cristalizado” (1998: 44).

saussuriana, para la que la lengua no es motivada sino arbitraria, he intentado ver el barroco como otro artifice” (2000: 93). Para Sarduy el lenguaje barroco adquiere una calidad de superficie metálica, espejeante, en la que los significantes, a tal punto ha sido reprimida su economía semántica, parecen reflejarse a sí mismos, degradarse en signos vacíos. Los escritores barrocos trabajarían entonces para el escritor, con esta superficie como algo opuesto a la profundidad que busca la poesía realista.

Me interesa recuperar en el presente trabajo los aportes de otro poeta cubano que ha reflexionado sobre el barroco y el neobarroco: José Kozer. Considero sobre todo oportuno recuperar las reflexiones de este poeta, ya que la propia Tamara Kamenszain encuentra en su escritura elementos que definen su propia poética. En su ensayo sobre Kozer, “El esposo judío”, Kamenszain menciona ciertos temas recurrentes de su obra: el libro como patria, la inscripción de la genealogía (esta idea del poeta fascinado- atrapado por las mismas escenas familiares) y la escritura como artesanía (vinculada con la labor de los talmudistas). “Sólo le quedaba –ardua tarea del talmudista– inclinar la cerviz a pie de página para anotar los comentarios. Así fue enumerando, sobre los márgenes del Libro, una vida por escrito. Nacimientos, defunciones, bodas le fueron dando al apellido Kozer una pertenencia intercambiable porque la patria de los judíos es un texto sagrado en medio de los comentarios que ha suscitado” (2000: 87). Este modo de Kamenszain de leer a Kozer, puede pensarse como un modo del autorretrato.

Tal como lo entiende Kozer, y según mis lecturas de Kamenszain, lo barroco no es una superficie sino una profundidad, “es un lenguaje sierpe, un lenguaje que se retuerce dentro de sí mismo y se ovilla y se distiende, se lanza en mil direcciones para tratar de captar la multidimensionalidad que de pronto le presenta la nueva realidad” (2005: 2). Este retorcimiento, que Kamenszain figura en la imagen de la serpentina, debe entenderse como búsqueda, no como ornato superficial, sino como auténtica manera de captar la voluta, lo espiral, el estallido, las diversas esquirlas que estallan en todas direcciones. ¿Cómo decir? Planteada de un modo paradójico, la relación del poeta que basa su oficio en el lenguaje que al mismo tiempo que le permite nombrar la realidad la despoja, la desfigura:

[el lenguaje] El nuestro, digamos que neobarroco, lo es porque está dando tumbos en la maraña, golpeándose, hiriéndose, cicatrizando: lenguaje hendidura, cicatriz; lenguaje orificio, por el que salen expelidas las palabras, renovadas, fétidas, insolentes, desperadas. Yo siento un odio profundo hacia el lenguaje, es mi enemigo: porque siento un amor profundo por el silencio, del que no soy, nunca, capaz (...). El lenguaje, que es mi instrumento, me da vida y me mata: arma de dos filos, bestia de doble antifaz. Sin él, estoy perdido, ciego y mudo, muerto: por eso también lo amo, porque me acompaña día y noche en el tránsito, que es este valle de lágrimas y de tedios (...). El lenguaje me obliga a ser una cifra, me convierte en un número: me oculta su letra, cabalística, y me entrega (juguetón) un espejismo, su número: kozer escribe como respira, kozer ha hecho más de cuatro mil poemas: un loco, está loco. No, no estoy loco; sencillamente se trata de que no he escrito ningún poema, de que sólo he escrito números; no la letra, mucho menos el intersticio de la letra, ahí donde habita la chispa primera de la creación, sino letras, sílabas, palabras, conjuntos, poemas. Mi reino por un poema, diría. Y no tengo, no recibo ni el reino ni el poema. A seguir, pues, escribiendo (José Kozer, 2005: 2).

El poeta sería quien empuja, quien horada el punto de resistencia de las lenguas hasta situarse donde no hay más lenguas. La palabra poética se vuelve testimonio en el sentido que le otorga Giorgio Agamben, testimonio como imposibilidad de decir.² Los que lograron salvarse hablan en nombres de los hundidos, verdaderos testigos. Pero los hundidos no tienen memorias para transmitir. “Quien asume la carga de testimoniar por ellos saber que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera imprevista el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista” (2000: 34).

² Esta paradoja funciona como punto de partida del ensayo de Agamben *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Cabe señalar que la imposibilidad de testimoniar como un aspecto que desestabiliza el concepto mismo de testimonio fue señalada ya por Primo Levi en *Los hundidos y los salvados*.

Si se considera como neobarroco a la lucha del lenguaje que persigue los modos de encontrar lo complejo, lo difícil que estimula (como pensó Lezama Lima) entonces la escritura de Kamenszain presenta elementos neobarrocos. El lenguaje se disgrega porque la realidad es disgregación, rizoma. El barroco repudia las formas que sugieren lo inerte o lo permanente, colmo del engaño. Enfatiza el movimiento y el perpetuo juego de las diferencias, en el cual las emociones no son jamás transparentes ¿Existe acaso para estos poetas una lengua a la que puedan llamar “plenamente” materna?³ En una situación similar a la poeta que estamos trabajando (y de muchos otros intelectuales judíos) afirma Kozer respecto del hogar de su infancia: “En aquella casa había un lenguaje para dirigirse a Dios (el hebreo), otro para hablar de las cosas de la vida diaria (el yiddish), otro por si algún día nos tocaba de nuevo la diáspora (el inglés) y otro para reír, vivir, luchar, desangrarse, recuperarse, hacer el amor, ser “nativo” (el español cubaneado). Súmese a ese lenguaje de la casa el de la calle: otro arroz con mango, otra mezcolanza” (2005: 3).

Para la filósofa Rossi Braidotti el políglota, es decir quien se encuentra en contacto con distintas lenguas, se vuelve un especialista de la naturaleza engañosa de cualquier lengua, se vuelve consciente de que el “estado de traducción” es la condición común de todos los seres pensantes.⁴ Además de recoger en su producción esta “espectralidad”⁵ del lenguaje producto de su contacto con voces múltiples, ajenas y oriundas, Kamenszain retoma el legado de otro poeta, Nestor Perlongher, quien acuñó la expresión “neobarroso” para referirse a esta línea poética local: “En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar

³ En su ensayo *El monolingüismo del otro*, Jaques Derrida basándose en su propia experiencia como judío argelino sostiene que en realidad no existe tal cosa como una “única lengua materna”, sino que se trata más bien del cruce tenso y problemático de una serie de herencias en disputa (1997: 54-55).

⁴ Afirma Braidotti: “Mi propia obra de pensadora no tiene una lengua materna y es sólo una sucesión de traducciones, de desplazamientos, de adaptaciones a condiciones cambiantes” (2000: 46).

⁵ Pienso la espectralidad tal como la entiende Derrida en el ensayo citado.

chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo de *neobarroso* para denominar a esta nueva emergencia” (1992: 7).

En el segundo apartado de *La edad de la poesía*, titulado “Neobarrocos en su tinta”, la autora establece una cadena significativa que le permite vincular, desde la estética del tango el “barro” y el “barrio” como ese “hábitat mítico de la infancia que el tango define como hondo bajofondo donde el barro se subleva” (2000: 110). “Barrio, barro, piso movedizo para un baile cuya estricta arquitectura de pliegues y repliegues lo vuelve inasible, inexplicable, casi hermético. Siguiendo su enloquecido compás de dos por cuatro (múltiplo siempre impar de una metáfora al cuadrado), haciendo ochos como equilibrista por las huellas de una analogía perdida, se puede ahora volver a caminar por los vericuetos de la métrica, o recuperar los despojos de aquella rima lugoniana o de esa otra armazón modernista que los letristas del tango que tanto leyeron a Darío” (110).

Considerada una poeta adscripta al movimiento neobarroco, Tamara Kamenszain no lo desmiente, pero advierte que el suyo es un caso raro: una neobarroca sobria, de pocas palabras. No podría hablarse en su caso de estallido o exceso, sino más bien un trabajo con un saber opaco, nocturno, con una irreverente utilización de deshechos textuales que Sarduy ya había reconocido como otra manera del barroco.⁶ Se ha observado acertadamente que el abigarramiento neobarroco de la escritura de Kamenszain tiene que ver con este trabajo de los detalles y los pliegues de una materialidad que se sabe fugitiva, pasajera. En estos recorridos que inventa, la poeta incorpora al espacio del poema materiales efímeros y descartables, impulsada por un imposible y nunca resignado deseo de totalidad. La pasión que guía esta arqueología de un pasado cotidiano perdido se alimenta precisamente del deseo de completud y de saber que esto es siempre, provisorio, imposible.

⁶ En su ensayo dedicado a Tamara Kamenszain, Alicia Genovese realiza una observación similar señalando que lo barroco en esta escritora tiene que ver más bien con un trabajo focalizado sobre ciertos recursos como la elipsis o la elisión y no con la superabundancia (1998: 86).

*(Al estampado de la infancia
un cuerpo mínimo lo espesa.
Quien desgasta su vestido
por la vida pasa, empieza
en los orillos a marcar
deseos, pálidas letras.
Increadas, fascinadas.
Ganoso hilván analfabeto
del ropaje débil anverso,
aprende en lo raído, por la
faena encuentra su destreza.)⁷*

(1986: 11).

Walter Benjamin descubrió en Proust algo que sería también la marca de su propia obra: nada puede ser terminado por completo. Todo trabajo supone una construcción en abismo, en la que cada pliegue remite a otro pliegue. Desplegar el abanico de un recuerdo o de un texto, conduce al encuentro de nuevos pliegues. Alisar una imagen es encontrar en la nueva superficie las líneas de la superficie anterior pero modificadas. Como en las colecciones que apasionaban a Benjamin, el trabajo de la lectura es acumulativo e infinito, siempre incompleto.⁸

En los textos de Kamenzain, las marcas del barroco tienen que ver con esta pasión por el detalle, con un trabajo artesanal de la palabra que privilegia y reivindica saberes y tareas considerados femeninos, transmitidos por madres y abuelas como el bordado y la costura. Desde los ensayos que componen *El texto silencioso* (1983), donde trabaja las relaciones entre tradición y vanguardia en la poesía sudamericana (pienso sobre todo en los “Apéndices”: “Bordado y costura del texto” y “El círculo de tiza del Talmud”), la autora comienza a elaborar una imaginería del “escritor-artesano” que se encierra en un lugar legendario y como el obrero en el taller,

⁷ Las cursivas pertenecen al original.

⁸ En su ensayo sobre Walter Benjamin titulado “Verdad de los detalles”, Beatriz Sarlo analiza estos aspectos de la producción de Benjamin deteniéndose en la ilusión de sintaxis que genera el arte mismo de la colección (2001: 33-39).

pule, talla y engarza las formas haciendo surgir el arte de la materia a partir de horas de esfuerzo compartido y silencioso. En la “Introducción a las provincias de la lengua” afirma:

Lejos, donde el uso del español se hizo sureño, habitaron algunos escritores silenciosos. Como 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. Mudos, femeninos, permanecieron dentro de la casa. Imitando el trabajo artesanal de las abuelas, bordaron y cosieron un texto poco apto para el intercambio (2000: 171).

Este valor-trabajo colectivo y silencioso, vinculado con la oralidad, con lo femenino y con la ausencia de firma, reemplaza un poco el valor-genialidad vinculado a la letra, lo masculino y lo individual. Hay una especie de coquetería en reivindicar este aspecto artesanal de la escritura, este oficio que proviene de otros más despreciados, que trabaja siempre pegado a los restos, a las hilachas de otros textos, ya que no hay originalidad posible: “todo texto es un tejido nuevo de citas pasadas”⁹ (Roland Barthes, 2003:146).

“El círculo de tiza del Talmud”, un ensayo mucho menos visitado por la crítica que “Bordado y costura del texto”, se construye aplicando una interpretación del concepto de intertextualidad. En la paradoja de los talmudistas con la que comienza el ensayo, puede leerse una concepción de la escritura como absorción y réplica de textos previos de los que sería al mismo tiempo reminiscencia y transformación. Los talmudistas pasan su vida discutiendo los detalles insignificantes del único texto legible para ellos: la Torá. Lejos de discutir conceptos se detienen en las minucias crean-

⁹ A propósito de las relaciones entre silencio y escritura, Carmen Perilli ha señalado cómo las afirmaciones de Kamenszain “arman representaciones de la madre, como soporte material y biológico y de su palabra como silencio y mudez, ficciones de identidad que no difieren demasiado del Eterno Femenino que recorre la cultura occidental” (<http://www.mdp.edu.ar/matecosido/lecturas1.htm>).

do una narración paralela que oficia como muralla de protección preservando a la Torá de violaciones interpretativas. Esta telaraña de notas creadas por los talmudistas distrae a los buscadores de verdades haciéndoles perder la pista. Discutir lo más insignificante mantiene vivo el pleno del sentido, he aquí la paradoja.

Sabemos que la práctica de los talmudistas fue durante mucho tiempo exclusivamente oral, ya que “El que escribe, máximo hereje, imprime su propia Verdad sobre las escrituras, borrándolas” (Kamenzain, 2000: 214). Estos susurrantes guardianes nos recuerdan a las mujeres silenciosas de “Bordado y costura del texto”, el otro ensayo contenido en la sección “Apéndice”, donde la plática de mujeres funciona como una cadena irrompible de sabiduría transmitida oralmente, que de alguna manera sostiene y permite la escritura.

Cuando la dispersión, la guerra y el exilio ponen en riesgo la memoria, los rabinos deciden renunciar a la oralidad y escribir el Talmud. Pero, apoyados en otro texto, no acceden jamás a la tentación de firmar y se convierten en escritores anónimos. Aquí, nuevamente, la labor de los talmudistas aparece vinculada con lo artesanal y lo femenino. Kamenzain sostiene que toda escritura es femenina y judía, ya que siempre proviene de la madre y del texto original de las escrituras. La boca que habla (lo oral) remite también a la boca que succiona, afirma, relacionando al Talmud con la figura materna. Así como el cuchicheo, la plática sin sentido y el silencio de las mujeres prefiguran la escritura, así los artesanos del Talmud prefiguran el goce de la firma, la universalización de la escritura, como si la cadena de la tradición escrita (masculina) se alimentara de la tradición oral (femenina) que al mismo tiempo que vive de ella, la sostiene.

El ensayo presenta algunos problemas. Kamenzain generaliza a partir de un caso (el de los talmudistas) sobre toda escritura, o al menos sobre toda escritura poética. ¿Resulta posible extender lo femenino a todo origen y lo judío a toda ficcionalidad? Las vinculaciones entre Talmud y figura materna resultan, en mi opinión, un tanto forzadas, o al menos problemáticas. Kamenzain vincula en su escritura dos universos distantes en la realidad, ya que el estudio del Talmud estuvo ligado históricamente con un ámbito

religioso y además masculino, alejado absolutamente del universo femenino profano de la plática o de la cocina.

Muchas veces se establecen condensaciones en el ensayo, es decir, una cantidad de ideas no completamente desplegadas, que a pesar de su poder sugestivo, por momentos vuelven oscuro al texto.¹⁰ Se observa como marca en la producción de esta autora una fuerte apuesta a la escansión, una tendencia a elidir como “un modo de decir más diciendo menos”. Dijimos que la crítica la ha ubicado dentro del neobarroco latinoamericano, más que por “estallido”, “superabundancia” o “exceso”, por el trabajo con significados ausentes o replagados detrás de otro.

Fuera de estas dificultades, me interesa señalar aquí los modos posibles en los que una escritora establece lazos con la tradición inventando un hilo que la unirá a un pasado deseable y prestigioso. Para eso, aprovecha la riqueza del concepto de intertextualidad que le permite invertir los términos: leer el Talmud como una obra en clave que se gesta a partir de otra y vive para sostenerla, pero sin cuya presencia sería imposible conservar la tradición y la lengua. Vinculándolo a la artesanía de la recomposición, Kamenzain relaciona el Talmud con prácticas femeninas, que desde el silencio y el cuchicheo, hacen posible la palabra y rescata así una función prestigiosa para la repetición o la reescritura de lo dado.

La autora recupera un sentido activo, productivo, de apropiación que forma parte de la historia del concepto de la lectura: leer es también “recoger”, “recolectar”, “espiar”, “reconocer las huellas”, “coger”, “robar”. La lectura (y por lo tanto la escritura) implica una participación agresiva, una activa apropiación de lo otro, que supone un estatuto de productividad y no de mera reproducción de los materiales utilizados. La etimología de la palabra texto (tejido) también revisada por los teóricos de la intertextualidad, le permite a Kamenzain recuperar este valor artesanal o metafórico de la escritura, es decir la escritura como unida a la mano, al cuerpo, que le sirve para reivindicar las prácticas femeninas.

¹⁰ “El ensayo acepta algunas formas de la argumentación y tiende a expulsar otras. Presenta una condensación: una idea no completamente desplegada (a la cual le falta a veces la historia, a veces los pasos lógicos)” (Beatriz Sarlo, 2001: 19).

Por otro lado, el concepto de intertextualidad le permite pensar la repetición. La repetición en el sentido de un libro infinito y ya escrito, dónde sólo se puede anotar comentarios, pero también en el sentido de una serie de escenas o temas que atrapan al poeta y que este se ve obligado a reescribir. “Porque para un poeta no hay juventud: nunca inventará nada nuevo (nunca escribirá una novela) y siempre, de espejismo en espejismo, quedará atrapado en la fascinación de las mismas escenas familiares”, afirma Kamenzain en su ensayo sobre Kozer.

Si en los poemas de Kozer estas escenas son escenas de amor, en los textos de Kamenzain se trata de escenas de familia. Jorge Panesi ha reiterado en sus ensayos sobre esta poeta y ensayista cómo su escritura se ve acechada por el deseo familiar: familia de escritores a los que se vuelve siempre, familiaridad de la casa natal y los afectos, palabras familiares en las que se vive como extranjera, ghetto y novela familiar. Sabemos que las metáforas genealógicas han permitido pensar desde la cultura elementos que se repiten, transmitiéndose de generación en generación. Es notable cómo muchas prácticas sociales y culturales están impregnadas aún hoy de un vocabulario genealógico que toma las consignas de filiación y fabrica a partir de allí líneas de descendencia, filiaciones y parentescos.

La repetición es una estrategia empleada para analizar las continuidades y las recurrencias de la historia humana, pero ¿cómo vincular los patrones repetitivos con las evidencias de la dispersión, divergencia o diversificación natural, hermenéutica y cultural? Entre las generaciones de los padres y la de los hijos, tanto la diferencia como la repetición, se generan mediante la lucha. La filiación es recurrencia desde un determinado punto de vista, pero desde otro es diferencia. Lo familiar en tanto proceso implica un doble mecanismo de enlace y separación, de atadura y corte, de identidad y diferencia. Sabemos que antes que una afinidad sentimental plena, suele ser la violencia el signo de la perpetuación de los linajes y las sucesiones.¹¹

¹¹ En “Figuras y políticas de lo familiar”, ensayo incluido en *Lazos de familia*, Ana Amado y Nora Domínguez trabajan sobre las violencias del origen vinculando la imagen de familia a la imagen de nación y estudiando las retóricas familiaristas de distintos gobiernos. Antes que una afinidad plena, suele ser la violencia el signo de la perpetuación de los lina-

En el centro mismo de la realidad humana se mantiene el hecho de la continuidad de la especie, ligada a la repetición y a la generación humana. Si aceptamos las imágenes procreadoras y genealógicas para analizar la repetición dentro de los fenómenos literarios, es necesario tener en cuenta las ironías que lleva en su seno. Tanto en la cultura como en las familias, el pasado pesa poderosamente sobre el presente formulando demandas y ofreciendo ayudas.

Que seamos rebeldes o escépticos frente a lo que nos ha sido legado y en lo que estamos inscriptos, que adhiramos o no a esos valores, no excluye que nuestra vida sea más o menos deudora de ese conjunto que se extiende desde los hábitos alimentarios a los ideales más elevados, y que han constituido el patrimonio de quienes nos precedieron. Ahora bien, resulta evidente que, salvo excepción lo que se hereda se modifica constantemente de acuerdo a las vicisitudes de la vida, del exilios, de los deseos. De aquello que se ofrece como herencia el sujeto conserva unos elementos y no otros. Y sin embargo es en esta serie de diferencias en donde se inscribe aquello que va a transmitir.

En su primer poemario *De este lado del Mediterráneo* (1973), quizás el más impregnado con imágenes de la repetición, el sujeto¹² afirma: “toda palabra es un círculo, una flecha que vuelve sobre sí misma” (28) y también: “mi historia se repite porque no hay historia”. Cada rincón es un caleidoscopio cuyas partes le recuerdan las partes de su vida, “los fragmentos endeblés de mi memoria, los espacios por los que caminaron las imágenes, se asentaron los paisajes de otras edades y todo esto se entrecruzó en un punto que es el presente” (18). El tiempo ha sido abolido, sólo hay presente y eterna repetición. Esta “existencia redonda” de la creación nos remite a Bachelard y a su fenomenología del espacio. El filósofo entiende que las imágenes de redondez absoluta nos ayudan a recogerlos sobre nosotros

jes y las sucesiones. Los términos de este conflicto no sólo son privados, sino, como venimos analizando, sobre todo políticos” (2004: 20).

¹² La frontera entre prosa y verso, siempre difícil de trazar, se vuelve muy tenue en este primer libro de Kamenzain, donde su prosa es rítmica, como cercana al flujo del verso. En este sentido he preferido el término sujeto y no yo lírico para referirme a la voz que habla en los textos.

mismos, a darnos a nosotros mismos una primera constitución. Porque vivida desde dentro, la repetición sólo puede ser redonda.

Este modo de entender la creación poética se vincula con la concepción que Kamenzain tiene del yo lírico. Si la poesía es ese terreno pantanoso donde yo siempre es otro, la “centralidad del yo”, propia de “ciertos escritores modernos”, dominadora de musas y metáforas, de formas que persiguen lo original y lo permanente, constituye una estética que Kamenzain repudia. A diferencia del delirio de grandeza que la poeta ejemplifica en la figura de Pablo Neruda, ella prefiere los escritores de lo poco de lo pequeño, los talmudistas, artífices de la repetición, escritores “silenciosos”, en fin “femeninos”.

Sin embargo, si bien Kamenzain rechaza la posibilidad de una originalidad absoluta, y reivindica a través de toda su obra distintas herencias que tienen que ver con lo fragmentario, con las hilachas y los restos del banquete, a partir de las cuales la creación se vuelve posible, también sostiene que el único modo de saber quién se es lo constituye la posibilidad de diferir. “Tendrá que hacer crecer, desde los fondos húmedos del oficio paterno, una habilidad propia” (2000: 77) y “La diferencia se va a dirimir en la promiscuidad horizontal de una misma tela” (2000: 77), considera Kamenzain sobre Kozler, en un gesto que su poemario *El ghetto* inscribe para sí misma.

Para reflexionar respecto de las relaciones del escritor judío con la tradición, Sergio Chejfec elige un relato jasídico en el que la literatura toma la forma de un laberinto. Más allá de las simbologías posibles, afirma, la literatura, en tanto marcas en el tiempo, ha construido un laberinto que tiende a la preservación de su misterio por medio de las obras. Las obras deben mantener la complejidad del diagrama del laberinto como promesa de las futuras marcas. No hay solución ni salida posible, fuera de seguir dibujando marcas. “De este modo, el laberinto asimila lo complejo y rechaza lo simple. Es enemigo del éxito de los caminantes no sólo por la dificultad de su dibujo, sino también porque asigna a ellos la tarea de expandirlo, o sea de preservarlo” (2005: 133).

Bibliografía

- Amado, Ana y Domínguez, Nora (Comp.) (2004): *Lazos de familia*. Buenos Aires: Paidós.
- Bachelard, Gastón (2005): *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (2001): "El narrador". En: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid: Taurus. 111-134.
- Braidotti, Rosi (1999): "Diferencia sexual, incardinamiento y devenir". En: *Mora*, Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer, Octubre 1999, N° 5, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. 4-19.
- (2000): *Sujetos nómades*, Buenos Aires: Paidós.
- Chejfec, Sergio (2005): *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires: Norma.
- Echavarren, Roberto (1996): "Prólogo". En: *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica. 11-17.
- Foffani, Enrique (2004): "Mas allá del *ghetto*: el campo sin límites de la mirada (Una lectura de *El ghetto* de Tamara Kamenzain)". En: Amado, Ana y Domínguez, Nora (Comp.), *Lazos de Familia*, Buenos Aires: Paidós. 319-342.
- Fondebrider, Jorge (Comp.) (2006): *Tres décadas de la poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.
- Freidemberg, Daniel (1984): "Para una situación de la poesía argentina". En: "10 años de poesía argentina", La Danza del Ratón, Diciembre, Año IV, N° 6.
- Genovese, Alicia (1998): *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos.
- Genovese, Alicia (2006): "La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobre carga a la liquidez". En Jorge Fondebrider (Comp.): *Tres décadas de la poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. 91-100.
- Kamenzain, Tamara (1973): *De este lado del Mediterráneo*. Buenos Aires: Ediciones Noé.
- (1986): *La casa grande*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1991): *Vida de living*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1996): "Toda escritura es femenina y judía". En: *Pluralismo e identidad. Lo judío en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Milá. 129-132.

- (1998): *Tango Bar*. Barcelona: Sudamericana.
- (2000): *Historias de amor*. Buenos Aires: Paidós.
- (2003): *El ghetto*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2005): *Solos y solas*. Buenos Aires: Lumen.
- Kozer, José (2005): “Sobre el Neobarroco”. Entrevista de Josel y Vianna Baptista a José Kozer. Archivo para estudiantes de Artes y Humanidades de la Universidad de Baja California. <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/neobarroco.html>
- Panesi, Jorge (1998): “Piedra libre: la crítica terminal de Tamara Kamenszain”. En Revista *Mora* del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, UBA, Octubre, n° 4. 1-4.
- (2000): “Banquetes en el living: Tamara Kamenszain”, en *Críticas*, Buenos Aires: Norma. 289-301.
- (2001): “Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Diciembre, n° 9. 104-115.
- Perilli, Carmen (2004): “La costura de la araña. Historias de mujeres y escrituras”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/trabaran.html>
- Perlongher, Néstor (1996): “Prólogo”, en *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica. 19-30.
- Sarduy, Severo (1974): *Barroco*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarlo, Beatriz (2001): “Del otro lado del horizonte”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 9, Diciembre 2001.
- (2001): *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Uberman, Ariana (2006): “Escribiendo desde las roturas: memoria, judeidad y extranjería en la obra de Tamara Kamenszain”. Texto inédito cedido por la autora.