

LA MIRADA DE RUTH. FABULACIONES DEL LINAJE EN LA POESÍA DE TAMARA KAMENSZAIN

*Denise León**

RESUMEN

Este artículo trabaja con los modos posibles para una escritora de relacionarse con la tradición judía. Se argumenta que para ingresar en este linaje, predominante masculino, la poeta estudiada debe seleccionar asuntos y motivos que transformen su lugar dentro de esa tradición. Tamara Kamenszain elige el personaje bíblico de Ruth para expresar la sensación de ser “una extranjera en la tierra de Egipto”. Es desde la mirada de Ruth, la extranjera, la marginada, la excluida, que ella puede encontrar su lugar y refundar desde allí su propio linaje.

Palabras clave: escritura - mujer- extranjera- linaje- tradición judía

ABSTRACT

This article refers to the problem of the relations between a woman writer and the jewish tradition. It is argued that to become part of a masculin lineage the studied poet has to select matter and motif that transforms her own circumstances in that tradition. Tamara Kamenszain selects Ruth's carácter from the Bible to expres the sensation of been “stranger in the land of Egipt”. From the eyes of Ruth, the outsider, the foreigner, the excluded, she can find a place for her self and refund her own lineage.

Key Words: writing - woman- foreigner- lineage- jewish tradition

“Si alguna vez creíste que la Biblia había sido inventada por alguien hoy te limitas a escuchar los ruidos de todo lo que pasa en los alrededores para saber que no hay camino que no haya sido recorrido ni exclamación que no haya sido utilizada”, afirma la poeta y ensayista argentina Tamara Kamenszain en “Intento de inventar una historia” (1973: 12). Si bien es cierto que nada se inventa porque leer y escribir

implican participar del sistema de la lengua y el de la cultura, órdenes de la repetición, también es cierto que hay quien enseña los modos de ingresar en esos órdenes:

En tu recuerdo una mano grande de hombre cuya sombra era un zorro junto a una mano pequeña cuya sombra era un pájaro volador y escurridizo que pegado a la pared de un dormitorio pedía por su vida frágil de sombra mientras se metía en una historia

de animales que se besan y se corren y se comen mutuamente (1973: 12).

Sylvia Molloy ha observado cómo en las autobiografías generalmente se asocia el ingreso a la escritura y a la lectura con algún “mentor”, a veces se trata de un maestro real y otras de una especie de guía que dirige las lecturas del niño. Observa además que en las autobiografías del siglo XIX ese papel de mentor lo desempeñan siempre hombres porque la lectura se asociaba con lo masculino y con la autoridad. “Las mujeres, por su poca instrucción, en general no aparecen asociadas a la escena del lectura ni se las acepta como figuras de autoridad. Sin embargo (...) no dejan de ser locuaces” (1996: 30).

Considero que si bien la crítica en general ha leído una reivindicación de saberes y linajes femeninos en la escritura de Kamenszain, es notable la impronta masculina en el modo en que el que describe su ingreso en el mundo de las escrituras. Aunque la lectura se menciona a menudo y parece tener un papel importante en las tradiciones familiares, se trata siempre de una actividad “masculina” vinculada a la tradición judía. De los adultos presentes en su niñez es el abuelo el que aparece unido a los libros y a los relatos de manera ejemplar. La lectura y el abuelo aparecen unidos en el recuerdo: un anciano que lava sus manos para que un Dios en el rezo las encuentre limpias y que le descubre a ella (la única que va a escucharlo) los secretos de un libro cuyas palabras son las cosas mismas.

De este lado del Mediterráneo (1973), el primer libro de Kamenszain, está dedicado a la memoria de su abuelo Mauricio Staif, “anclada del otro lado del Mediterráneo”. Se trata quizá del texto más claramente autobiográfico de la autora, sostenido por las ficciones fundacionales de la genealogía y de la geografía. El texto se propone como un viaje, como una especie de retorno al origen que funcionaría como reverso del viaje de los abuelos inmigrantes en la cartografía imaginaria. Al mismo tiempo, el texto reescribe algunos fragmentos o motivos bíblicos, recreando, a través del recuerdo y los relatos, el origen de una comunidad de narradores.

La figura del abuelo funciona como “principio” u “origen” en dos sentidos dentro del texto.

En un primer sentido, el abuelo es el fundador del linaje, de la estirpe familiar, “de todos los rostros que soy y todos los antepasados que mi gestos imitan” (1973: 17). Es gracias a las historias del abuelo que la voz poética puede revivir las costumbres de otros tiempos y recuperar una serie de experiencias que no vivió. En un segundo sentido que se sobreimprime al primero, el abuelo es el origen de la vocación literaria de la nieta, ya que “sin la historia del abuelo no hay Ruth pero sin Ruth no hay lluvias ni diálogo con los vientos, ni polvorientos caminos de Moab” (1973: 40). *De este lado del Mediterráneo* es un texto que vuelve sobre la infancia y los orígenes. Si lo pensamos dentro del marco constituido por la obra poética de la propia autora, es posible notar cómo el relato de la niñez funciona como matriz generadora no sólo de la vida, sino también de la ficción.

El desplazamiento de la voz poética repite la primera travesía, la de los abuelos inmigrantes, que forma parte de una épica de la memoria familiar, hasta llegar al propio nacimiento: “hoy sé que los que bendijeron mi nombre con un rezo tomaban vino dulce en copitas y comían pescado frío para acostumbrar su alma a la presencia de una nueva alma” (1973: 39). El abuelo funciona como un lazo con un tiempo que no existe, con “el pan que yo añoro porque aunque no lo comí lo recuerdo”. La narradora del texto no tiene entonces “recuerdo” del pan, tiene “conocimiento” a través de lo que otros le han contado, pero al hacer suyos los recuerdos de sus antepasados, al apropiarse de la memoria de otros, su propia memoria se expande y reivindica su pertenencia a ese linaje:

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, aquellos que humedecían los dedos con la lengua para pasar las ásperas páginas de un libro.

El recuerdo propio rescata, recupera al sujeto del anonimato profundo que proviene del pasado. Gracias al recuerdo se narra, y se vuelve respirable un lugar donde, momentos antes el yo poético se había sentido como extranjero absoluto. En *De este lado del Mediterráneo* se presenta

al abuelo no sólo como guardián de ese pasado de la especie que le trasmite a la nieta en forma de historias y recuerdos, sino también como inspirador y modelo de su vocación literaria. En la figura del abuelo confluyen origen, narración y linaje judío. Las historias que le narra el abuelo provienen principalmente de la tradición judía (masculina) o se vinculan con ella en el caso de tratarse de anécdotas familiares.

Del mismo modo, el grupo de escritores y poetas sobre los que Kamenszain vuelve en cada uno de sus ensayos, la familia de escritores a la que vuelve en espiral y con la que juega en cada texto de maneras nuevas, es una familia mayoritariamente masculina (César Vallejo, Juan L. Ortiz, Lezama Lima, Oliverio Girando, Néstor Perlongher y otros). En su volumen de ensayos, *Historias de amor* (2000), la autora reúne todos sus textos ensayísticos previos. Al hacer declaraciones sobre este libro aparecen a menudo las ideas del álbum de fotografías y del banquete. Pero también es cierto que Kamenszain organiza su libro como una ciudad: es la poesía del siglo XX donde cada uno de los poetas representa un recorrido.

Los poetas serían zonas de influencia o de lectura, espacios de mediación o bordes, miembros de una trama elegida que le permite narrar ciertas historias. Distintos planos del espacio imaginario están así convocados produciendo un tipo de cooperación, de solidaridad que funciona por irradiación, por contigüidad. Si bien encuentra un modo “ingenioso” de resolver la tensión genérica buscando lo “femenino” en estos poetas y su relación con la lengua materna, lo femenino, si no se transforma en locura y muerte, acaba sobreviviendo a través del silencio y la actividad artesanal¹.

Para Molloy, la insistencia en la escena de lectura es un lugar común en la autobiografía de todo escritor, ya que desde el momento en que un autor decide explicar el pasado, verá con buenos ojos cualquier experiencia de juventud que pueda interpretarse como promesa de futura vocación. La compleja actitud de Kamenszain respecto de los linajes femeninos y masculinos en su escritura ocupa un centro importante en su proyecto creador. No es casual que para tramar su linaje como

escritora haya apelado a dos figuras bíblicas de la tradición judía: Bruria, la esposa del afamado rabino que estudió a escondidas, y Ruth, la extranjera, la moabita.

La evocación del pasado en los textos de Kamenszain tiene la calidad de un relato sexuado, marcado por el género donde a cada sexo le corresponden determinado tipo de tareas y de poses de acuerdo con su condición. Mientras las mujeres “amazonas para el parto” producen el pan y los hijos, anudando los hilos del tejido de la especie; los hombres “leen el otro repertorio”:

Leen los hombres el otro repertorio,
ritual que las estampas pintan
cual libro viejo o Biblia, abierta,
con las hojas servidas a esa mesa.
Letras inversas despegan con la voz
del que recita. Y el guisado por ol-
fato dice: narración lineal, un gusto
por los hechos, lo que pasó da fama
al angurriente nombre del patriarca.
(1986: 46).

En la reconstrucción idílica de los antepasados que es *De este lado del Mediterráneo*, el oído escucha las dulces canciones de los campesinos y ve los fuegos del hogar donde las mujeres remiendan las medias y, en cambio, los hombres sueñan con un ángel que los llevará al lugar exacto en el que se abren las aguas mágicamente. Los hombres son los “conocedores de la ley sagrada (la causa de todas las causas que se dio vida a sí misma y vive)” (1973: 61). Las mujeres son silenciosas o susurrantes y su papel tiene que ver con soporte material y biológico del linaje. Kamenszain debe reivindicar necesariamente la tradición femenina a la que pertenece como una estrategia para poder relacionarse con los “oficios masculinos” que le interesan y a los cuales la tradición y la ley le permiten un acceso tangencial, robado, esgrimido contra la prohibición que le ocasiona su sexo.

Sigilosa, es decir silenciosa, “la sujeta” (como se llama a sí misma) debe internarse en el lenguaje, para encontrar el reverso de la ley que le permita decirse a sí misma. En *Banquetes en el living*, Jorge Panesi reflexiona sobre el problemático lugar que tienen, en la poesía, las mujeres que escriben: siempre ocuparon dentro de ella el lugar

de objetos amados y admirados, donde se les reconoce el lugar que no tienen y donde se las obliga a permanecer para sostener el orden masculino de la aventura y la guerra. Para poder decirse a sí mismas “las sujetas” deben volverse sobre sí mismas para captar los sonidos de lenguas imposibles definitivamente habladas que les permitan crear un diseño que no desdeña las hebras y los restos de otras intemperies.

Se interna sigilosa la sujeta
en su revés, y una ficción fabrica
cuando se sueña. Diurna, de memoria,
si narra esa película la dobla
al viejo idioma original. (Escucha
un verbo infantil el que descifra
una suma que es cifra de durmientes
delirios conjugados en pasado.)

(1986: 23).

Anteriormente, Panesi ya se había referido a un mito femenino de la poesía nacional en referencia a la crítica de Kamenszain: el mito de la niña muerta, a la que la poeta le canta o le acuna la muerte. Para las mujeres poetas parece haber siempre un drama y una pérdida. “Como si la única certeza del canto femenino, de la mujer que canta, consistiera en la afirmación de una pérdida, de una inexistencia, de un fantasma obstinado” (1998: 1). De alguna manera considero que desde su escritura Kamenszain sostiene una hipótesis similar. En una entrevista con María Moreno, interrogada sobre esta cuestión de la viudez afirma:

Las viudas profesionales serían las bestselleristas como Isabel Allende, las que hacen un mausoleo del objeto, del amor. Y están las otras: la que ejerce la vida de viuda en la literatura, la que desde su eterno duelo poético se propone ejercer las cenizas. Son formas de acceder a la ausencia, al objeto que se escurre (<http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-11-17/nota1.htm>).

Y también:

Que sea una mujer la que sobreviva y testimonie, no es casual. Es un lugar muy femenino. Eso es la viudez. El otro no está. No es la viuda profesional que le arma un mausoleo y lo embalsama es la otra, la que mantiene el fuego (<http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-11-17/nota1.htm>).

Para Kamenszain, este “fantasma de la niña muerta” que encuentra en todas las escritoras que analiza, trae reminiscencias de una maternidad dejada de lado por la escritura. Lee en este gesto algo de sacrificial que tiene que ver con el hecho de elegir la escritura. “Como si en esta cosa de transformarse en escritoras perdieran una hija o como si una maternidad se soltara de la mano de la escritora” (<http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-11-17/nota1.htm>). La muerte y la locura se vuelven condiciones de la poesía escrita por mujeres, ya que en ellas parece la distancia, ya planteada, entre *bio* y *grafía* se vuelve irreconciliable. Si se es mujer, parece afirmar Kamenszain, se escribe desde la viuda, desde la niña muerta o desde la madre póstuma. Opción que se extrema en el ensayo sobre Alejandra Pizarnik donde afirma que “Cambiar el nombre es un acto de inocencia última. Es matarse por amor a la letra. Y eso es todo lo que una mujer puede hacer para que Dios la escuche” (2000: 105).

Coda: bruria y ruth

“En todo nuevo bajo el sol”, el abuelo aparece, mezclado entre las historias de profetas y sabios que narra, como quien traza un destino para la nieta: “importa el destino que trazaste desde la cama alta entre los acolchados, esperando hacerme entender que eras el único profeta familiar, elegido para hacerme entender que era la única que iba a escucharte” (1973: 71). Más allá de su apariencia poética, este destino que la nieta imagina que le ha trazado el abuelo, tiene que ver con la historia de un personaje que determinará el rumbo de su propia aventura escrituraria: Bruria.

Bruria, la que compró velas en vez de pan y espío escondida entre cortinas las interminables discusiones de Akiva con sus discípulos, aquellos que venían a verla prender el fuego del bosque mientras ya no quedaban leñadores (1973: 71).

Vemos reaparecer a Bruria en el ensayo “Toda escritura es femenina y judía”. Publicado en 1986, este ensayo recoge la intervención de Tamara Kamenszain en un encuentro organizado

para reflexionar sobre lo judío en la literatura latinoamericana². Se trata de un texto autobiográfico donde la autora evoca de un modo anecdótico los “comienzos de su vocación literaria”. De las muchas ficciones a las que recurren los escritores para configurar esa imagen de sí mismos desde la que desean ser leídos, el relato de los comienzos (el origen) parece ser una de las favoritas. Sabemos que la infancia del escritor se distingue de otras infancias por las huellas que han dejado en él los libros. Por eso, al evocar su ingreso al mundo de la escritura, el sujeto obra su propia composición. Al elegir este primer recuerdo, entre los muchos posibles que la memoria ha retenido, el sujeto elige un “comienzo” que, de alguna manera, se vincula con la imagen presente que el escritor quiere darnos de sí³.

El despreocupado comienzo anecdótico es engañosamente ingenuo, ya que se trata de un relato público, construido y leído en un determinado marco social. La infancia funcionará como un lugar sintomático cuya funcionalidad no tiene que ver solo con una coherencia narrativa⁴, sino explicativa en tanto que permite establecer una causalidad entre el pasado y el presente. Esta evocación “pública” de la *novela familiar* (que apela a un fuerte efecto de identificación) resulta apropiada para leer el modo en que Kamenzain reivindica el linaje femenino como estrategia para poder apropiarse de los ya mencionados “oficios masculinos”.

Esposa de un afamado rabino, Bruria adquiere su sabiduría escuchando a escondidas las conversaciones de los sabios que se reunían a estudiar con su marido. De un modo similar, la figura de Kamenzain se destaca como una especie de “posición testigo femenina” dentro del movimiento neobarroco constituido exclusivamente por hombres. La ensayista se detiene especialmente en legitimar y distinguir el “goce desinteresado de la sabiduría” (1986: 130) por parte de esta mujer que adquiere sus conocimientos oculta, sólo para el propio deleite. Bruria opta por la curiosidad y el placer silenciosos que le permiten adquirir esta sabiduría casera que se obtiene a escondidas, con “mayor tranquilidad”, en “la trastienda” (130).

La iniciación literaria en Kamenzain no es automática ni consagratoria, es un episodio

privado que adquiere su espesor con el paso del tiempo y sobre todo con la evolución de su propia obra. Es desde su presente como escritora que descubre que “el germen de mi vocación literaria se empezó a gestar en esa relación narrativa con mi abuelo y yo, como escucha, fui una especie de modesta e infantil Bruria. Recibí esos materiales de ficción con la curiosidad y el placer de quien no tiene previsto negociar con ellos” (130).

El valor de la iniciación y la presencia de Bruria en los comienzos de la vocación literaria tienen que ver así en primer lugar con la delimitación de la imagen que se desea presentar, y sólo de manera incidental con el pasado de la autora. La iniciación se vuelve la prefiguración de un destino: la niña Tamara recibe la historia de Bruria de su abuelo, un sujeto masculino, quien inspirado en una tradición masculina (el Talmud) le ofrece, entre otras historias de la tradición judía, la de un personaje femenino que encuentra el modo de apropiarse de ciertos saberes sin oponerse abiertamente a las normas sociales⁵. Esta escena infantil parece aludir no sólo a su formación erudita sino también al aprendizaje de una conducta literaria que es previa a ponerse a escribir: el modo posible de ingresar a un espacio vedado.

La escena original reconstruida en el ensayo resulta particularmente interesante, ya que la autora trabaja paralelamente la lectura / escritura ensayística y la lectura / escritura poética vinculándolas con la tradición judía por un lado (considera alternativamente sus libros de poemas como reescrituras de la Torá, la Mishná y el Talmud), y por otro, con los elementos masculinos y femeninos presentes en la propia escritura.

Mi primer libro como escritora va a intentar hacer, en privado, el recorrido que hizo la Torá⁶, mi primer libro como lectora. La Torá, origen de escritura como ficción, es la maqueta que busco trasladar al papel cuando me siento a escribir. No es que quiera imitar su proyecto, lo que quiero imitar es el gesto, el hecho mismo de escribir. Para mí, de un modo no consciente, escribir mi primer libro será jugar a reescribir la Torá (...) Lo que sí está tejido en ese libro de un modo indeleble es cierto modo de contar, cierto peso que se cuelga en la liviandad de la lengua materna. Lengua castellana, por supuesto, pero deudora de madres y abuelas. Si es materna, es también femenina. Y si es materna y femenina, es también judía (Kamenzain, 1986: 131).

Mi segundo libro tuvo como motor la necesidad de oponerse al primero, de romper definitivamente con los referentes familiares para generar un mundo con referentes propios. La escritura, entonces, se masculinizó. Entró en el mercado, irrumpió en las disquisiciones de los sabios con ánimo de competir y olvidó la constitución placentera de su origen. El verso se subordinó al afán de transformar el libro en una totalidad sistemática y autosuficiente. ¿Tendrá esto algo que ver, por ejemplo, con el momento de constitución de la Mishná⁷? Tomar distancia de la Torá, hacer de ella un objeto de interpretación ¿no será un segundo momento de la escritura? Momento en el que el decir ingenuo e intimista se repliega para dar lugar a un decir interpretativo (131).

Pero siempre hay un tercer libro o mejor, si quieren, una tercera instancia en el juego de los opuestos. Me detengo a releer desde esta perspectiva *La casa grande*, mi tercer libro de poemas (...) Si quedó atrás la exigencia racional y sistemática del segundo y también la irracionalidad colorida e incontenible del primero, ahora parece surgir una etapa de conciliación. En *La casa grande* ya apunta a una relación más compleja con la letra escrita (...) En ese claroscuro que algunos califican de hermético, me estoy sentando a tejer endecasílabos como mi abuela bordaba su cañamaso. Hermetismo, barroquismo, metáfora: ustedes se preguntarán a esta altura cómo voy a asociar todo esto con el referente judaico (...) En la cábala, como en la poesía hermética, todo está cifrado (...)

Sintetizando entonces, parece que de Bruria a esta parte, las cosas cambiaron para las mujeres judías. Mientras ella tenía que esconderse para estudiar, yo ya escribí nada menos que tres libros: la Torá, la Mishná y el Talmud⁸ (131-132).

Elegir la Torá como primer libro de lectura, y especularmente, como primer libro de escritura, revela un intento claro de situarse en una tradición, masculina por excelencia sobre la que Kamenszain realiza un inventivo trabajo de enmienda para relacionarse con un canon al cual, dado su sexo, no podría vinculársela con facilidad. Aunque la ensayista elige una figura femenina transgresora para tramar los propios orígenes, también afirma que Bruria “no quiso interrumpir el hilo de la disquisición masculina para competir con ella” (130). Bruria goza a escondidas, no sólo por elección sino también por necesidad. Transgrede y no transgrede el peso de la tradición, y no tenemos seguridad de que el

secreto haya hecho mayor su sabiduría o su deseo más verdadero.

Otra figura de la tradición judía que Kamenszain utiliza para reflexionar sobre su ingreso al mundo de la palabra escrita es la de Ruth, la moabita. Ruth, como Esther, es una de las dos mujeres que dieron su nombre a un libro de la Biblia. Se trata de una joven moabita que al morir su marido y su suegro decide permanecer junto a su suegra Noemí y abrazar su fe. “Donde tu vayas, iré yo; donde tu vivas, viviré yo; tu pueblo será mi pueblo, y tu Dios será mi Dios” (Ruth, I, 16). Juntas regresan a Canaán donde Ruth se casará con Booz, pariente cercano de su marido y cuyo hijo será el abuelo del rey David.

En *Extranjeros para nosotros mismos*, Julia Kristeva analiza el rol de Ruth, una extranjera que pasa a constituir el linaje judío. El análisis de esta figura la lleva a sostener una reiterada conexión que liga la extranjería y la emigración a la tradición judía. El fantasma de la trashumancia parece acompañar desde siempre a este pueblo nómada como promesa de su reverso y negación de su posibilidad. Aunque la forma en que se ha escrito y se ha leído la tradición judía como la de una nación exilada sin territorio propio se ha visto modificada a partir de la creación del estado de Israel, mucho intelectuales siguen considerando que la diáspora es la condición de posibilidad para esta tradición.

La evocación del pasado está condicionada por la autfiguración del sujeto en el presente, es decir de la imagen que el yo tiene de sí mismo o la que desea proyectar ante su público. Esta imagen, que gobierna el proyecto autobiográfico, es a la vez fabricación individual como artefacto social “tal revelador de una psique como de una cultura” (Molloy, 1996: 19). Ahora esa imagen del yo puede tener distintos rostros, modificarse de un texto a otro. Así, si bien en poemarios como *Tango Bar*, *El Ghetto* o *Solos y solas*, el yo lírico se percibe a sí mismo incompleto, solitario, impar “fuera de padres, desmarida” (1991: 11), en *De este lado del Mediterráneo*, escrito a principios de la carrera, la figuración a la que responde el texto es a la de un yo que no se percibe solo sino acompañado, en familia, hija de muchas, heredera de un linaje y producto de una comunidad.

En *De este lado del Mediterráneo* el yo recalca los lazos familiares, y sí mismo como descendiente de todos ellos. La estrategia consiste en extender y remontar la genealogía hacia atrás, hacia los antepasados más remotos, para luego reescribir el texto bíblico como origen y sentido de la propia novela familiar. Sin embargo, dentro de esa tradición en la que se posiciona, Kamenszain elige el linaje de Ruth, el lugar de la extranjera, de la que viene de otro lugar.

En esta tristeza de no ser más la que sentándose en las rodillas del 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.

Es la gran madre en cuyo vientre se genera el complicado tejido de palabras, es la hija que surge de ese vientre para reposar en la intemperie de la imaginación, en el esclavizado y libre campo del recuerdo (1973: 40).

Este énfasis en Ruth, como madre e hija de la poesía, no es desatendible, sobre todo si se tiene en cuenta que Ruth asegura un vínculo con un determinado aspecto de la tradición judía: un vínculo no tanto con lo más estable o rígido de la tradición, sino con el velo de la no pertenencia, con experiencia de la movilidad, con un aspecto de la identidad que mantiene siempre abierta la cuestión de la diferencia.

Aún cuando el yo extiende los límites de la memoria para recalcar una herencia cultural prestigiosa de la que se presenta como heredera (“importa el destino que trazaste desde la cama alta entre los acolchados, esperando hacerme entender que eras el único profeta familiar, elegido para hacerme entender que era la única que iba a escucharte” (1973: 71)) se trata de una tradición masculina que sólo puede reclamarse desde el lugar de la extranjera. Tanto Ruth como Bruria son figuras que le permiten a Kamenszain pensar la presencia de la alteridad, de lo “otro”, de lo femenino en una tradición que implica un sistema masculino de representación.

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. Si la historia del abuelo no hay Ruth pero sin Ruth no hay lluvias ni diálogo con los vientos ni polvorientos caminos de Moab por los que se bambolean camellos cargados de telas, de especias orientales, de pálidos niños que serán vendidos como esclavos y verán su vida como una monótona estela arrastrándose detrás de los remos que deben empujar (1973: 40).

Para insertarse en la tradición masculina, desde un yo femenino, Kamenszain necesita invertir los términos y rescatar el valor del trabajo colectivo y silencioso, vinculado a la oralidad, a lo femenino y a la ausencia de firma, como sostén y fundamento de la letra, masculina e individual. “Si la escritura y el silencio se reconocen uno a otro en ese camino que los separa del habla, la mujer, silenciosa por tradición, está cerca de la escritura. Silenciosa porque su acceso al habla nació en el cuchicheo y el susurro, para desandar el microfónico mundo de las verdades altisonantes” (Kamenszain, 2000: 207). La treta consiste en invertir el sentido de un espacio de dominación (el silencio) y transformarlo en fundamento de espacio de prestigio (la escritura) aceptando ciertos modelos sociales considerados como “propia-mente femeninos”. Además de acercar escritura y silencio, Kamenszain revaloriza el eco de lo oral en la literatura y el sedimento artesanal que perdura en la tarea de escribir, o sea, la escritura manual.

Así, la treta le permite rescatar la diferencia femenina como un modo distinto y valioso de leer y escribir, que además por sus particularidades puede percibir lo que otros no ven. Después de todo son los ojos de Ruth los que “vaticinaban las lluvias, dialogaban con los vientos y abrían el espacio necesario para que aparezcan las nubes” (40). Maestras de escritores, es el aporte callado y rico de las mujeres el que sostiene y origina la escritura.

Notas

- 1 En su ensayo “La costura de la araña. Historias de mujeres y escrituras”, Carmen Perilli afirma respecto de Tamara Kamenszain: “Ingenioso y reaccionario

- modo de resolver la tensión genérica y el problema de la tradición literaria femenina, relacionar el deseo de la madre y la escritura. Para nada muy diferente de las posiciones androcéntricas que asignan un papel ameno o terrible a la mujer” (<http://www.mdp.edu.ar/matecosido/lecturas1.htm>).
- 2 Primer encuentro de intelectuales sobre el tema *Pluralismo e identidad. Lo judío en la literatura latinoamericana*, realizado en Buenos Aires entre los días 9, 10 y 11 de Agosto de 1986 y organizado por AMIA (1986: 129-132).
- 3 En su ensayo ya citado, *Acto de presencia*, Molloy sostiene que ningún recuerdo seleccionado por el autobiógrafo es inocente así como tampoco los usos que haga de él.
- 4 Me refiero al hecho de que previsiblemente, una historia de vida comienza por el origen genealógico del sujeto.
- 5 En su ensayo “Las tretas del débil”, Josefina Ludmer propone una estrategia similar pensando en Sor Juana. Como los “lectores terribles” no pueden ser desafiados abiertamente, la treta consiste en decir sin decir, en obtener lo que se desea lateralmente. “Hay así tres instancias superiores: la madre, el Obispo y el Santo Oficio, que imponen temor y generan no decir: no decir que se sabe (la madre), decir que no se sabe decir (al Obispo), y no decir por no saber (el campo de la teología). En el primer caso ella estaba en proceso de saber, en el segundo escribe la *Respuesta* y exhibe en citas su saber, y en el tercero se mueve precisamente la *Carta Atenagórica*, a propósito de cuya publicación escribe ésta. El movimiento consiste en despojarse de la palabra pública: esa zona se funde con el aparato disciplinario, y su no decir surge como disfraz de una práctica que aparece como prohibida. Juana decide entonces que el *publicar*, punto más alto del decir, no le interesa” (<http://www.isabelmonzon.com.ar/ludmer.htm>).
- 6 “Torá: Los Cinco Libros de Moisés (Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio). Según la tradición fueron entregados por Dios a Moisés en el monte Sinaí. Junto con la ley escrita se cree que Dios dio a Moisés una detallada explicación de sus mandamientos (la ley oral). De ahí que en su más amplio sentido el término “Torá” se refiera a la ley escrita y a la ley oral” (Cohn- Sherbok, Dan, 2003: 220).
- 7 “Mishná: Código legal rabínico antiguo. Fue compilado por Yehudá ha Nasí en el siglo II. Se divide en seis órdenes: (1) *Zeraim* (semillas), que trata de las leyes concernientes a la agricultura; (2) *Moed* (días festivos), que considera las leyes del sabbat y de las fiestas; (3) *Nashim* (mujeres), que describe las leyes del matrimonio, divorcio y votos; (4) *Nezikin* (daños), que trata de delitos civiles y criminales; *Kodashim* (cosas sagradas), que expone las leyes concernientes al degüello ritual, los sacrificios y objetos consagrados; (6) *Teharot* (purezas), que trata de las leyes de pureza ceremonial (Cohn- Sherbok, Dan, 2003: 157-158).
- 8 “Talmud: Nombre de dos colecciones que recogen la discusión y administración de la ley judía por parte de los sabios de diversas academias desde ca. 200 a.C. hasta ca. 500 d.C. El Talmud de Palestina y el de Babilonia coinciden de un modo considerable. Ambos contienen la Mishná junto con la Guemará (comentario y suplemento al texto de la Mishná). Además ambos contienen digresiones agádicas” (Cohn- Sherbok, Dan, 2003: 215).

Bibliografía

- Chejfec, Sergio. 2005. *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires: Norma.
- Cohn- Sherbok, Dan. 2003. *Breve enciclopedia del judaísmo*, Madrid: Ediciones Istmo.
- De Lange, Nicholas. 1995. *Atlas cultural del mundo. El pueblo judío. Volumen I*. Barcelona: Ediciones Folio.
- Feierstein, Ricardo y Sadow, Stephen (comp.) 2002. *Recreando la cultura judeoargentina. 1894- 2001: en el umbral del segundo siglo*, Buenos Aires: Milá.
- Forster, Ricardo. 1997. *El exilio de la palabra. Ensayos en torno a lo judío*, Chile: Arcis-Lom.
- Kristeva, Julia. 1991. *Strangers to ourselves*, New York: Columbia University Press.

- Molloy, Sylvia. 1996. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Molloy, Sylvia. 1991. "Identidades textuales femeninas: Estrategias de autofiguración", en *Women's Writing in Latin America*. Castro- Klaren, Sara y Sarlo, Beatriz (Comp.), Boulder: Westview Press. (El texto está aún inédito en castellano, la versión en castellano que manejé para el presente trabajo me fue proporcionada y traducida por la Dra. Nora Domínguez).
- Molloy, Sylvia y Siskind, Mariano (Editores). 2006. *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*, Buenos Aires: Norma.
- Panesi, Jorge. 1998. "Piedra libre: la crítica terminal de Tamara Kamenszain", en *Revista Mora* del Instituto Interdisciplinario de estudios de género, UBA, Octubre, nº 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, nº 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>
- Obra de Tamara Kamenszain
- a) Poesía
1973. *De este lado del Mediterráneo*, Buenos Aires: Ediciones Noé.
1986. *La casa grande*, Buenos Aires: Sudamericana.
1991. *Vida de living*, Buenos Aires: Sudamericana.
1998. *Tango Bar*, Barcelona: Sudamericana.
2003. *El ghetto*, Buenos Aires: Sudamericana.
2005. *Solos y solas*, Buenos Aires: Lumen.
- b) Ensayo
1983. *El texto silencioso*, Buenos Aires: Sudamericana.
1986. "Toda escritura es femenina y judía", en *Pluralismo e identidad. Lo judío en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Milá. 129- 132.
1996. *La edad de la poesía*, Rosario: Beatriz Viterbo.
2000. *Historias de amor*, Buenos Aires: Paidós.
2006. "El ghetto de mi lengua", en Molloy, Sylvia y Siskind, Mariano (Editores). *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*, Buenos Aires: Norma. 159-169.

