



Ghetto y poesía. La pérdida del hogar lingüístico

Lic. Denise León

CONICET- Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos
Universidad Nacional de Tucumán
deniseleon90@gmail.com

George Steiner ha reflexionado sobre la literatura contemporánea desde el motivo de la pérdida de un hogar lingüístico. “Ningún otro exilio puede ser más radical, ninguna otra hazaña de adaptación a una nueva vida puede ser más exigente. Nos

parece adecuado que los que producen arte en una civilización casi bárbara, que ha despojado de su hogar a tantas personas y arrancado lenguas y gente de cuajo, sean también poetas sin casa y vagabundos atravesando diversas lenguas”.

Resulta interesante confrontar las ideas de Steiner sobre la pérdida de la “casa del lenguaje” con la situación que vivieron poetas y narradores del Cono Sur, al enfrentarse a la paradoja de tener que trabajar con la misma lengua que durante las dictaduras militares de la década de 1970 se usaba para justificar el asesinato, nombraba para hacer desaparecer y establecía un silencio ominoso sobre aquello cuya existencia negaba. El lenguaje de una comunidad se encuentra comprometido en las relaciones de exterminio y silencio pues ellas lo contaminan: no hay lenguaje inocente.

Si bien la tentación de escribir en “la lengua propia” sea el “único regreso del exilio que uno nunca consigue desterrar del todo de sus sueños” (Hannah Arendt, 2004: 9), la poesía y la narrativa escritas en América del Sur se vieron obligadas a hacer literatura en el seno de una sociedad que sostenía esta lengua culpable. Trabajar con esa lengua desgarrada, corroída, cuya capacidad enunciativa misma se encontraba en cuestión [1], supuso encontrar los modos, muchas veces no referenciales, de resistir, de construir una casa con palabras donde habitar volviera a ser posible.

Kamenszain escribe los poemas que componen su tercer libro, *La casa grande*, durante su exilio en México. Si bien es cierto que en toda autobiografía el yo escribe siempre desde otro lugar, esta verdad general adquiere una realidad concreta en el caso del exilio ya que quien escribe lo hace literalmente desde otro país, desde otra cultura o incluso desde otra lengua. El yo lírico y su pasado se excluyen el uno al otro, están escindidos: el pasado sólo puede ser integrado al presente mediante el ejercicio de la nostalgia.

1

Lugar amorfo escrito en el pasado
cementerio de niños, patio
detenido en ademán de rondas.
(Tamara Kamenszain, 1986:45).

La casa grande refiere a la casa de la infancia, a la casa de los ancestros, de los abuelos judíos inmigrantes. Es la morada elegida para trazar la búsqueda de un origen del que sólo quedan jirones: hilvanes, ropajes raídos, fotos sepias, hebras distraídas, algún ropero abandonado. El yo lírico privilegia una mirada microscópica de esos restos cuya existencia secreta y esquiva produce un saber sobre el pasado que paradójicamente sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente al que remiten.

A las figuras artesanales de la costurera y de la bordadora, de la que comercia con restos y remiendos, la poeta agrega otras que atan infancia, lenguaje y maternidad vinculando de algún modo la persistencia de la identidad grupal al ciclo natural de la repetición genealógica que mantiene unida la cadena de herencias que conforman el pasado familiar.

Diálogo peregrino con los padres
picotea de un lenguaje antiguo que
ató el cordón al cinturón del habla
y a la sombra de ese pacto se descarga.
Árbol de verbos genealógicos, en-

ramado refranero de la casa
 quien conversa, en él encuentra el surco
 donde rastrear el eco de su charla.
 Huella de eslabones dibujando una
 voz en cadena que al estilo engancha
 en esa herencia de tramas forzadas.
 Si escucha el hijo vuelve a conectarla.
 (1986:29).

Como se sabe, en el pasado, los judíos vivieron en una situación de aislamiento físico (recluidos en barrios especiales) respecto de sus compatriotas de otras religiones. En la mayoría de los casos, esta reclusión implicaba también un aislamiento social, cultural, y por supuesto, lingüístico. Los judíos desarrollaron así unas formas particulares de hablar, tanto a causa de sus peculiaridades culturales como por un sentido de autodefensa, o sea para poder comunicarse entre ellos sin ser comprendidos.

Es posible preguntarse si las lenguas, como los hombres que las habitan, son mortales. El yiddish [2] y el judeo español, también llamado ladino, responden a dos grupos de inmigrantes judíos radicados en América del Sur que por su origen y trayectoria tuvieron lenguas, tradiciones, emociones y comidas diversas: ashkenazíes y sefaradíes [3]. Mientras los grupos que las hablaban se encontraban en una situación de marginación y hostilidad y necesitaban comunicarse sin comprendidos, mantenerse cohesionados y distinguirse de otros grupos, estas lenguas tuvieron sentido. En el caso de los descendientes de inmigrantes, los proyectos estatales de integración nacional y el propio deseo de los nuevos ciudadanos hicieron que, con el correr del tiempo, los decires de los ancestros se volvieran lejanos.

Hija de un linaje que escucha de modo imperfecto el susurro de las voces antiguas, Kamenszain, en el poema citado, utiliza la expresión “picotear” para referirse a su relación con “un lenguaje antiguo que ató el cordón al cinturón del habla”, para señalar su relación fragmentada o granular con esa lengua de la que se alimenta pero que sólo recibe en pequeñas porciones.

La idea de este “lenguaje antiguo” como huella y resto, se suma a otros restos del pasado familiar, de los que Tamara Kamenszain se presenta como custodia o cuidadora. En sus análisis sobre los álbumes de fotografías como archivos familiares, Armando Silva observa con acierto como generalmente son las mujeres las encargadas de narrar y conservar el pasado familiar: “El álbum es de la mujer como su casa. Es la manera de traer el exterior (las ceremonias, los paseos, las fiestas, los viajes, el trabajo) a los límites de la casa, pero sin duda para desmaterializarlo como espacio y hacer de la experiencia más bien una instalación temporal, pues la foto aparece como de otra parte, sin lugar” (1998:155).

En los poemas de *La casa grande*, la mujer aparece tanto ligada a la vida en su función maternal de generadora del “tejido de la especie” (Kamenszain, 1986: 46), como ligada a la muerte en su función de custodia de los restos:

Quien la memoria narra de estos muertos
 elige repechar hasta la nada
 desde el izquierdo margen lastimoso.
 Ruta de hormigas atareadas las
 palabras entre lápidas caminan.
 (1986:47).

Quien custodia los restos de la memoria familiar tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido completamente. El pasado lleva consigo un secreto índice que permite la redención. “¿Acaso no nos roza un hálito del aire que envolvió a los precedentes? ¿Acaso no hay en las voces a las que prestamos oídos, un eco de otras, enmudecidas ahora?” (Benjamin, 1995:48). Para quien los custodia, los restos no son nunca ruinas, sabe, como Benjamin que hay dimensión abierta e indeterminada en el pasado que en el presente pueden desatarse a porvenires múltiples.

Es imposible articular los recuerdos, las experiencias, sin los lugares en los que fueron vividos. El espacio físico se transforma así en espacio *biográfico* [4]. Hay lugares protegidos para recordar, y desde donde recordar, sitios privilegiados en los que se elige inscribir los recuerdos. Estos lugares de la memoria generalmente se encuentran fuera del alcance del sujeto que recuerda, ya sea porque están alejados en el tiempo o en el espacio, o porque el tiempo los ha transformado hasta dejarlos irreconocibles.

La forma más frecuente que adopta este espacio para el recuerdo en los textos autobiográficos es la casa familiar. Refugio de la memoria, escenario natural de la novela familiar, la casa natal no es simplemente un lugar físico sino también un espacio virtual o retórico. Según el filósofo Gastón Bachelard, la casa natal está físicamente inscrita en el sujeto, con sus espacios de calidez y de sombra, con sus escondites solitarios y sus lugares de sociabilidad. Existe para cada uno de nosotros una casa onírica, una casa del recuerdo- sueño, perdida en la sombra de un más allá del pasado verdadero. Transportamos con nosotros las diversas moradas en las que hemos habitado y que guardan los tesoros de los días antiguos: la infancia inmóvil, el mundo feliz, la sensación de protección.

La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser “lanzado al mundo” como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna (2005: 37).

Si bien es cierto que la casa repite el primer gesto humano de manifestación de poder ante la naturaleza: recortar una parcela de la continuidad e infinitud del espacio y configurar un sentido conforme a una unidad específica, en la poesía de Tamara Kamenszain, este gesto evoca tanto la cadena asociativa del refugio, como la del encierro y la finitud. En palabras de Bachelard, la casa es celda y es mundo. Podemos extender esta afirmación del filósofo al modo en que la tradición judía funciona en la textualidad de Kamenszain: la tradición es relato que incluye y excluye al mismo tiempo. Funciona como el nexo que permite reivindicar el hilo de la memoria, y al mismo tiempo como una especie de ghetto, de encierro que atrapa, que separa, que inscribe fuertemente su ley.

Sería incorrecto hablar de una “casa propia” en la poesía de esta autora ya que el espacio que se habita es el de la frontera, un no lugar, ni dentro ni afuera sino un espacio en tensión entre dos puntos de fuga desde donde es posible ir de la identidad a la diferencia tanto en la historia familiar como en la escritura. En este sentido, podría pensarse que la “mirada” del yo lírico en los poemas de Tamara Kamenszain se sitúa en un umbral. Ni completamente dentro, ni completamente fuera, el umbral une y separa, vinculando interior y exterior, poniendo de relieve tanto su contigüidad como su mutua implicación existencial.

Justamente en su poemario titulado *El ghetto* (2003), el concepto de límite, de borde, de frontera se profundiza y se acentúa particularmente. Ya desde el título, el poemario evoca resonancias que tienen que ver con la historia de la comunidad judía. Paradójicamente desde el momento en que su convenio con Dios vuelve a los judíos “el pueblo elegido”, se instala en ellos la inscripción de “extranjeros”, ya que deben diferenciarse del resto de los pueblos [5]. Elegidos y rechazados al mismo tiempo, la extranjería parece volverse una de las marcas identitarias del pueblo judío. Así lo han entendido distintos intelectuales a lo largo de la historia occidental.

Volviendo sobre el poemario de Kamenszain, podemos observar como esa epopeya celebratoria de la identidad diaspórica y marginal que es *El ghetto*, muestra sin embargo la huella profunda e indeleble del padre. Que el texto comience con la muerte del padre, que esté dedicado a él y que sea en su apellido donde la poeta instala “su ghetto”, muestra con qué fuerza están unidos los dos elementos (padre y tradición) al menos en la memoria de la poeta. La inscripción reza:

<i>In</i>	<i>memoriam</i>	Tobías	Kamenszain.
En	tu	instalo	mi
	apellido		ghetto.
(2003: 7).			

Podría pensarse que la memoria de este padre al que se le dedica el libro significa, cárcel y posibilidad. Celda y mundo habíamos dicho en términos de Bachelard. Además, pone de manifiesto hasta qué punto necesita la hija hacer las paces, de algún modo, con la figura de autoridad que acaba de perder antes de embarcarse en una aventura escrituraria que la conducirá a un lugar lejano y opuesto al de esa figura. La figura del padre (y también la del abuelo en *De este lado del Mediterráneo*, su primer poemario) se encuentra fuertemente asociada con la tradición judía, por eso es en su apellido donde la escritura instala su identidad.

La identidad judía se ha definido como una identidad descentrada, como la sensación permanente de que fragmentos de la memoria de la comunidad se han esparcido por el mundo para formar una especie de patria migrante. Es llamativo que escritoras judeo argentinas de hasta dos y tres generaciones posteriores al fenómeno inmigratorio masivo de fines del siglo XIX y comienzos del XX se sigan considerando como extranjeras, como nacidas en el exilio. Mucho antes de sus nacimientos, en una historia que las precede, ya parecen capturadas por ese desplazamiento inmovilizante de los antepasados que significa “haber nacido en otra parte”.

Se ha reiterado ya que la escena mítica y fundante de la inmigración de los ancestros y sus viajes fundacionales opera en el recuerdo y en el modo en que los intelectuales latinoamericanos que emprenden el camino del exilio durante la década del 70 imaginan su propia travesía. La memoria biográfica remite a los trayectos recorridos por los antepasados inmigrantes, pero en un sentido inverso. Las escenas de las sucesivas travesías y exilios forman parte del mito del linaje judío y también de la memoria familiar de la escritora que estudio.

Para el exilado, el hogar ha perdido una relación con lo permanente y lo estable y se ha convertido en fuente de preguntas y de fabulación discursiva. Es en la dimensión simbólica de la migración (relatos, cartas, fotos, memorias) en los textos donde según la expresión de Adorno, se construye la única casa posible en el exilio, la escritura, y es allí que el lenguaje intenta elaborar los restos del desplazamiento, la huella del desarraigo y la liberación de un mundo hostil, la separación del yo y su lugar de origen, la ambivalencia radical de una escritura y de un sujeto que ha perdido las bases sobre las que se sostenía y construía su identidad.

Emigrada al igual que muchos otros latinoamericanos durante el período de las dictaduras militares (décadas de 1970-1980) Tamara Kamenszain, utiliza la experiencia diaspórica de los antepasados judíos, para encontrar un modo de decir el propio exilio:

Desde el Mar Negro hasta el Estrecho
 se naturalizan conmigo de mí vienen
 chicos de apellido descompuesto
 viajando para ser argentinos
 inmigrantes por vomitar en cubierta
 dados vuelta nos vuelven a nosotros
 como vinilo rayado de beatles
 de Rusia para acá
 y de aquí a la URSS que fue
 dueños de un desierto que avanza
 bisabuelos de la nada.

(2003:21).

Al mismo tiempo, este don trashumante que tan sólo encuentra lo propio y determinante en el extranjero, es concebido por la poeta de un modo celebratorio, liberador que se condensa en la figura del turista “sin raza, sin nacionalidad, sin religión”. Los dispositivos carnavalescos de la máscara y el disfraz en el último poema titulado significativamente “judíos” dicen aún más plenamente la negación de la identidad como univocidad. Una vez abolidas las fronteras, la identidad se vuelve una deriva, una periferia que constituye y concierne como una gracia que nunca se posee del todo.

Esta zona difusa de lo judío como ajeno y lo no judío como propio puede verse funcionando como una tensión permanente en la poética de Kamenszain. La ajenez que experimenta frente a las prácticas religiosas judías contrasta con la nostalgia que le produce esta misma tradición en el contexto del recuerdo familiar [6]. La vinculación entre ghetto y tradición judía tiene un fuerte matiz de encierro identitario que genera en el yo lírico la necesidad de desafiar, de abrir esos muros. Así como la muerte del padre vuelve incomprensibles y vacíos de sentido los gestos de la tradición, y la libera de algún modo, el exilio le confirma la imposibilidad de pertenencia, la identidad como una forma del nomadismo.

“¿Qué es un padre?/ Diez hombres lo invocan el martes/ en un espacio sin él/ su idioma/ resuena extranjero”, afirma el “Kaddish” de Kamenszain (2003: 33). El hebreo es la lengua del padre, y una vez muerto este, el yo poético confirma su extranjería de esa lengua del olvido. “¿Qué es un padre? / Con la primera estrella/ llega el shabbat/ y todavía no tengo respuesta. / Ellos se dispersaron pero yo/ hija de Tuvia ben Biniamin/ Seguiré buscando despierta/ para después/ poder olvidarme” (2003:34).

Doblemente atrapada en el ghetto, por ser judía y por ser mujer, el yo lírico descubre como Ana Frank que el encierro se vuelve posibilidad de escritura. La escritura funciona como constancia de sobrevivencia: se trata de escribir a contrapelo de la persecución y de la muerte, de aprender “a canjear/ veinticuatro horas en blanco/ por segundo de escritura”.

ANA FRANK

No hay sótano más oscuro
 que este al que desciende el alma

para esconder con palabras
lo que debería decirse

MUERTE.

Nos persiguen y por eso
dejamos de constancia
de sobrevida.
Es un homenaje al ghetto
encierro donde la niña aprende a
veinticuatro horas en blanco
por un segundo de escritura.

(2003: 39).

La figura del ghetto tiene que ver con la historia familiar, pero también representa de alguna manera la situación de la mujer dentro de la tradición judía, su acceso tangencial y robado a la cultura y a la escritura, un acceso esgrimido en contra de la prohibición. Por eso la muerte del padre, una forma de la viudez, le permite al yo lírico escribir su desalojo y recuperar las “letras de la madre”. Afirma Kamenszain: “La vida de viuda, en cambio, se hace en la calle. Desalojada del suelo paterno, extraviada entre los escombros del marido, la que no tuvo nada, la bordadora de mala muerte, rompe el espejo de la madrastra para mirarse en ese caldo denso pero transparente donde flotan las letras de la madre” (2000:50).

Si bien Kamenszain 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 es tiene que ver con la posibilidad de diferir. La orfandad se vuelve de alguna manera, la condición de ser del poeta, ya que esa ausencia permite la construcción del armado de “un padre ficticio con las partes más vigorosas de algunos de nuestros antecesores” (2000:117). Es decir, la orfandad nos vuelve más libres respecto de los materiales de la tradición, porque “sólo si los mayores lo dejaron solo, puede alguien reconocerse como siendo un yo” afirma Kamenszain.

Frente a la incertidumbre o al vacío amenazador aparecen los interrogantes originarios. La pregunta por la identidad supone siempre contar la historia de una vida, o de varias. Accedemos a nuestra propia vida a través de una trama de recuerdos ajenos, y es a través de la construcción de un relato propio que garantizamos la continuidad identitaria. La identidad, parece decirnos Kamenszain, es el resultado del juego azaroso de recortes donde al inscribir nuestro nombre, el material original se transforma, pero conserva a pesar de todo, rasgos reconocibles. La transmisión reintroduce la ficción y permite que cada uno de nosotros reconozca en lo que ha recibido como herencia, no un depósito sagrado sino una melodía que nos es propia.

Bibliografía

1-Obra de Tamara Kamenszain

a) Poesía

Kamenzain, Tamara. 1986. "Toda escritura es femenina y judía". En *Pluralismo e identidad. Lo judío en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Milá.

Kamenzain, Tamara. 1973. *De este lado del Mediterráneo*, Buenos Aires: Ediciones Noé.

Kamenzain, Tamara. 1977. *Los no*, Buenos Aires: Sudamericana.

Kamenzain, Tamara. 1986. *La casa grande*, Buenos Aires: Sudamericana.

Kamenzain, Tamara. 1991. *Vida de living*, Buenos Aires: Sudamericana.

Kamenzain, Tamara. 1998. *Tango Bar*, Barcelona: Sudamericana.

Kamenzain, Tamara. 2003. *El ghetto*, Buenos Aires: Sudamericana.

Kamenzain, Tamara. 2005. *Solos y solas*, Buenos Aires: Lumen.

b) Ensayo

Kamenzain, Tamara. 1983. *El texto silencioso*, Buenos Aires: Sudamericana.

Kamenzain, Tamara. 1996. *La edad de la poesía*, Rosario: Beatriz Viterbo.

Kamenzain, Tamara. 1996. "Toda escritura es femenina y judía", en *Pluralismo e identidad. Lo judío en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Milá. 129- 132.

Kamenzain, Tamara. 2000. *Historias de amor*, Buenos Aires: Paidós.

Kamenzain, Tamara. 2000. "Bordado y escritura del texto", en *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía*, Buenos Aires: Paidós. 207- 211.

Kamenzain, Tamara. 2000. "El círculo de tiza del Talmud", en *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía*, Buenos Aires: Paidós. 213- 217.

Kamenzain, Tamara. 2006. "Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía en los noventa", en Fondebrider, Jorge (compilador). *Tres décadas de la poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.

c) Entrevistas

Chitarroni, Luis. 2005. "El motivo es el poema", en *Radar Libros*, 30 de Octubre.

Mariash, Marina. 1996. "La poesía, una gran "casa familiar" donde conviven Vallejo y Perlongher", en *El cronista*, Suplemento cultural, 8 de Noviembre.

Moreno, María. 2000. "Tu y Yo".
<http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-11-17/nota1.htm>

Bibliografía crítica específica sobre la autora

Dorby, Edgardo. 2006. Poesía argentina actual: del neo- barroco al objetivismo (y más allá).

Echavarren, Roberto. 1996. "Prólogo" a *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica.

Foffani, Enrique. 2004. "Mas allá del *ghetto*: el campo sin límites de la mirada (Una lectura de *El ghetto* de Tamara Kamenszain)", en Amado, Ana y Domínguez, Nora (Comp.), *Lazos de Familia*, Buenos Aires: Paidós.

Fondebrider, Jorge (compilador). 2006. *Tres décadas de la poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.

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 Fondebrider, Jorge (compilador). *Tres décadas de la poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.

Vunerman, Ariana. 2006. "Escribiendo desde las roturas: memoria, judeidad y extranjería en la obra de Tamara Kamenszain". Inédito.

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>

Mallol, Anahí. 2003. "Caracol adentro de la espera", en *El poema y su doble*, Buenos Aires: Simurg.

Monteleone, Jorge. "La pregunta por el objeto", en el *Dossier*: "Poesía, sujeto lírico y objetividad: una trama", en María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo (Comp.), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. 2001, Buenos Aires: Eudeba.

Panesi, Jorge. 1998. "Piedra libre: la crítica terminal de Tamara Kamenszain", en Revista *Mora* del Instituto Interdisciplinario de estudios de género, UBA, n° 4, Octubre.

Panesi, Jorge. 2000. "Banquetes en el living: Tamara Kamenszain", en *Críticas*, Buenos Aires: Norma

Panesi, Jorge. 2001. "Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain", en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 9, Diciembre.

Perilli, Carmen. 2004. "La costura de la araña. Historias de mujeres y escrituras", *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/trabaran.html>

Perlongher, Néstor. 1996. "Prólogo" a *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica.

Sarduy, Severo. 1974. *Barroco*, Buenos Aires: Sudamericana.

Sarduy, Severo. 2000. *Antología*, México: Fondo de Cultura Económica.

Notas:

- [1] En *La escritura o la vida*, Jorge Semprún afirma: "Sin embargo, me asalta una duda acerca de la posibilidad de contar. No es que la experiencia vivida sea inexpresable. Fue, invivible, lo que es algo muy diferente, como se comprende con facilidad. Fue algo que no tienen que ver con la forma de un relato posible, sino con su sustancia. No con su articulación sino con su densidad. Sólo llegarán hasta esa sustancia, hasta esa densidad transparente, quienes sepan hacer del testimonio un objeto artístico" (2004:25).
- [2] Existen diversos modos de escribir este término. Opto por esta opción particular ya que es la que propone la *Breve enciclopedia del judaísmo* de Dan Cohn-Sherbok (2003: 233).
- [3] La denominación de ambos grupos tiene que ver con los nombres que se les dio bíblicamente a los lugares donde antiguamente se habían asentado: Sefarad (España) y Ashkenaz (Alemania).
- [4] Aquí utilizo la noción de espacio biográfico en el sentido de "espacio vivido", de escenario del pasado evocado a través de los recuerdos. Leonor Arfuch también trabaja el concepto en ese sentido en su ensayo "Cronotopías de la intimidad" (2005: 248).
- [5] En *Strangers to ourselves* (Extranjeros para nosotros mismos), un ensayo dedicado a la figura del extranjero en la historia occidental, Julia Kristeva dedica un capítulo la relación entre los judíos y la extranjería.
- [6] Para Ariana Huberman, "El recuerdo familiar representa un locus de judeidad que no incluye la práctica religiosa. Aquí se ve claramente la diferencia entre judeidad y judaísmo que transita esta obra. La judeidad es un espacio en el que las identidades culturales pueden fluir, pero el judaísmo es claramente un lugar de encierro" ("Escribiendo desde las roturas: memoria, judeidad y extranjería en a obra de Tamara Kamenzain", trabajo inédito).

© Denise León 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

