

EL IMPOSIBLE RELATO DE LA JUDEIDAD EN ALEJANDRA PIZARNIK Y TAMARA KAMENSZAIN

Valentina Litvan
Université de Lorraine, Francia

En *El eco de mi madre* (2010), Tamara Kamenszain inicia un poema confesando “No puedo narrar” (342)¹. En un prólogo al libro, siguiendo a Jakobson, Edgardo Dobry lo asocia a la temporalidad del género poético: “la narración imposible sucedería en el pasado [...] mientras que el poema se enuncia en el presente”². Tamara se pregunta: “¿Qué pretérito me serviría / si mi madre ya no me teje más?”. La madre, enferma de Alzheimer, “olvidó las palabras” llevándose consigo la memoria de una historia, un pasado: “Desmadrada entonces me detengo / ante un estado de cosas demasiado presente” (342).

Al igual que Tamara Kamenszain, ya antes Alejandra Pizarnik se lamentaba por su dificultad para escribir una novela. A pesar de que desde muy temprano y de manera insistente en sus diarios se refiere a este proyecto, la poeta confiesa: “quiero escribir una novela pero siento que me falta un instrumento necesario: conocimiento del idioma” (Pizarnik 2013: 44). Mientras los versos de Tamara acaban por configurar, en su poesía reunida, *La novela de la poesía* (2012), el diario íntimo de Alejandra puede entenderse como un planto en el que narra paradójicamente esa imposibilidad de novelar. Aunque de manera casi opuesta, como trataré de demostrar, mi hipótesis es que esta imposibilidad de narrar que constituye el centro de ambas poéticas deviene metáfora de la judeidad en cada una de ellas.

Debemos hacer aquí un paréntesis teórico para justificar que si bien en español las expresiones neutras “lo judío” o “lo judaico” permiten aludir de manera general y abierta a la presencia de una tradición judía, en este caso dentro de la literatura, prefiero utilizar el concepto de “judeidad” acuñado por el escritor francés Albert Memmi en 1962 (*Portrait d'un Juif*). Memmi establece una clara distinción entre judaísmo, judaidad y judeidad: el judaísmo corresponde al conjunto de doctrinas religiosas y de instituciones judías; la judaidad se refiere a la dimensión sociológica de las diferentes comunidades de judíos y de sus distintas migraciones; y la judeidad, por fin, permite evocar el modo de ser y de sentirse judío, en tanto proceso en constante construcción, en una evolución continua que se opone por tanto a cualquier concepción estática o esencialista de la identidad. Esta distinción terminológica permite hablar de la presencia de lo judío en la literatura sin confundirlo, por un lado, con el discurso normativo religioso, y por otro lado, asociándolo a una herencia que se manifiesta y se modula de manera singular y subjetiva en cada escritor. Así, mientras las referencias a la tradición judía y a una memoria familiar judía son casi omnipresentes a lo largo de la obra de Kamenszain, en Pizarnik, al contrario, la ausencia de estas referencias llama la atención y por lo mismo pasa a ser significativa. Según mi hipótesis, en ambas escritoras la judeidad parece encontrarse, como anuncié, en la imposibilidad de narrar. Trataremos entonces de comprender qué representa la novela para cada una de estas escritoras, y por qué supone un imposible en el que se expresa la judeidad.

Tanto Pizarnik como Kamenszain son autoras representativas del canon argentino: publican en las revistas y editoriales más prestigiosas, tienen el reconocimiento de la crítica y son ganadoras de

¹ Tomo todas las citas a los versos de Tamara Kamenszain de la compilación *La novela de la poesía*. Para evitar la multiplicación de notas al pie, me limitaré a indicar el número de página entre paréntesis, sin precisar el poemario del que proceden.

² Se trata del prólogo a la segunda edición del libro que se publicó cuando recibió el galardón Lira de Oro del Festival de la Lira.

premios. Resultaría artificial, por lo tanto, pretender leerlas a partir de una supuesta categoría de escritores judíos que las aislara del contexto y de la tradición literaria argentina y universal. El interés de trabajar sobre su judeidad radica precisamente en preguntarnos acerca del lugar que las poetisas ocupan dentro de la tradición literaria argentina. Porque argentinidad y judeidad constituyen una tensión constante que revela los propios mecanismos complejos de la tradición, y porque es precisamente en Argentina donde la tradición judía entra a formar parte inseparable de la tradición argentina. Dicho de otro modo, el sentido de la judeidad en Pizarnik y en Kamenszain no se explica sin el contexto argentino desde el que escriben, del mismo modo que la literatura argentina es deudora de otros muchos escritores judíos que, como ellas, forman parte del canon literario nacional³.

Recordemos, en este sentido, que a diferencia del proceso de asimilación en Europa, donde cierta intelectualidad judía asoció la tradición con una religión anacrónica de costumbres y valores caducos (S. Mosès 1997), en América Latina los inmigrantes judíos de finales del siglo XIX y del XX pudieron seguir practicando sus tradiciones sin que ello supusiera un impedimento para ser considerados ciudadanos de pleno derecho. Como explica Leonardo Senkman, al no constituir una minoría excepcional, los judíos se integraron fácilmente y la tradición de origen quedó, en muchos casos, velada tras la nueva perspectiva de una plena identidad argentina que, además, representaba una posibilidad de futuro que no habían tenido en Europa (Senkman 2019).

No sorprende entonces que el origen judío no supusiera, aparentemente, ningún problema para Alejandra Pizarnik. Sin embargo, la paradoja es que, integrados en las nuevas sociedades laicas, los judíos tuvieron que reinterpretar su vínculo con esa otra herencia⁴.

En el caso de Alejandra, hija de comerciantes, que como muchos judíos completaba su formación de la escuela pública argentina con la escuela judía⁵, la obsesión por la identidad y la pertenencia se desplazó al ámbito literario: su verdadera preocupación fue la de su inserción en el campo cultural argentino y el reconocimiento literario de sus pares⁶. Un reconocimiento público exterior que adquirió en vida y del que ella misma no dudaba (ya en 1955, con apenas 18 años, escribe: “Me considero predestinada a encontrar siempre un editor”, y unos años más tarde, en 1961, declara: “seré la más grande poeta en lengua castellana” [Pizarnik 2013: 403]). Esa confianza en su éxito y en su destino de poeta no eliminaron sin embargo el malestar de Alejandra respecto a la misma tradición argentina en la que ella se inserta; en varias ocasiones expresa su desconfianza en la literatura nacional: “No sé por qué desconfío de todo lo nacional. Me parece imposible encontrar belleza a cualquier tema argentino” (escribe en el cuaderno de 1955). Pizarnik no se reconoce en su propia lengua: “no hablo yo en un idioma argentino”. Es cierto que, como ha estudiado Julieta Lerman, estas palabras se pueden leer dentro del debate sobre la literatura nacional de mediados de siglo. Según Lerman: “Lo ‘no argentino’ para Pizarnik pareciera estar relacionado con la apuesta por una literatura concebida como esfera autónoma y, en ese sentido, con la apertura que en los años cincuenta Borges enunció en ‘El escritor

³ No es casual que abunden en el canon literario argentino –entendido este como los nombres que ocupan un lugar visible del campo literario, mediante el reconocimiento de las instituciones culturales– los escritores judíos.

⁴ Dominique Schnapper explica que con el nacimiento de la nación moderna, los judíos se convierten en ciudadanos de un estado antes que sujetos de una comunidad, lo que obligaba un cuestionamiento sobre su relación con el judaísmo. (Schnapper: 2018). En el caso latinoamericano, y concretamente en Argentina, para la generación de los hijos de inmigrantes nacidos en América Latina y completamente asimilados, la judeidad se tradujo a menudo en ruptura o rebelión. Véase Cuadernos LÍRICO N.º 19, *La rebelión de los hijos*, *op. cit.*

⁵ Ahora bien, aunque la integración fue fácil, fomentada por la identificación con los valores nacionales aprendidos en la escuela pública argentina, los hijos de inmigrantes judíos solían tener, además, otra formación complementaria en una escuela judía, donde, como Alejandra, podían aprender la religión, la historia del pueblo judío, la lengua ídich e incluso el hebreo. Reenvío en este sentido a la biografía de Cristina Piña (2006) y al prólogo a los diarios que escribe Ana Becció (*op. cit.*).

⁶ Es lo que afirma César Aira (2001).

argentino y la tradición” (Lerman 2014: 62). De este modo, la extranjería habría constituido una estrategia de Pizarnik para legitimarse dentro del campo literario argentino⁷.

Ahora bien, más allá del debate literario nacional entre literatura comprometida y literatura universal del que con estas declaraciones participa *malgré elle*, el rechazo por la lengua y la literatura nacional denotan la misma evidente tensión íntima que manifiesta su ambivalencia con respecto a la novela. Una novela que constituye su gran proyecto y cuya escritura sin embargo siempre aplaza. Mientras por un lado en sus diarios se refiere constantemente a la novela que se dispone a escribir, presentándola como su proyecto más exigente a largo plazo: “¿A esto llamas escribir? ¿Y la novela? ¡Tiempo para madurar! Orden. Coherencia. Disciplina. Gradual reparto del tiempo” (Pizarnik 2013: 140); por otro lado, constantemente hace referencia a cómo la novela se le resiste: “Siento un libro dentro de mí. Un libro que me atraganta. Un libro que me obstruye la respiración. Y yo no permito que salga. ¡No! ¿Pero por qué?” (Pizarnik 2013: 146). Esta imagen de un libro o unas palabras con las que se atraganta y que la impiden respirar reaparece en varias ocasiones en los textos no literarios de Pizarnik. Al final de su vida, en una carta originalmente en francés a André Pierre de Mandiargues, escribe: “Et les mots proliféraient dans ma gorge (mon esprit est dans ma gorge, dans mon palais et dans ma langue collée au palais) et je ne pouvais pas respirer. Je t’ennuie avec l’indicible (~~moi~~)”⁸.

Me parece evidente aquí la identificación entre las palabras que la ahogan y la tradición judía en la referencia al Salmo 137⁹. Lo indecible a lo que Alejandra alude en la carta y que la lleva a tachar el pronombre de primera persona, podría asociarse según esta interpretación a la tradición judía que Alejandra ha borrado en sus versos; se trata del olvido que el salmo condena con la imagen de la lengua pegada al paladar¹⁰.

Una interpretación posible sería precisamente que su imposibilidad de escribir la novela proviene de ese libro –y Libro lo podemos leer con mayúscula– con el que se atraganta como un peso que arrastrara de la tradición. Es la gran ausencia en la que funda su poesía: “el centro / de un poema / es otro poema / el centro del centro / es la ausencia // en el centro de la ausencia / mi sombra es el centro / del centro del poema” (“Los pequeños cantos”, 1971). Esa dificultad de apropiarse de la lengua argentina, de terminar de acomodarse con su tradición nacional que le impiden escribir la novela tan deseada, estaría expresando en realidad la imposibilidad de hacerse cargo de una herencia judía que aflorará paradójicamente desde la ausencia o los silencios que escanden los versos, dislocando la linealidad de la lengua.

La extranjería mediante la que Pizarnik se inserta en la tradición argentina a la que aludía Lerman no solo daría cuenta de su malestar con una tendencia de la literatura nacional de la época, sino que, ante todo, pone de manifiesto la judeidad que paradójicamente deja su huella en esa ausencia. Tras la muerte del padre, escribe en su diario: “Por mi parte, también yo trato de ser vulgar, a fin de tener un lenguaje en común, de participar del lenguaje de todos. [...] Padre, padre querido, no quiero morir en este país que –ahora lo sé– odiabas o temías. Del horror que te causaba, de la extranjería que te producía, solamente yo puedo dar testimonio” (Pizarnik, 2013: 765-766). ¿Acaso la poesía de Pizarnik no sería el testimonio de una imposibilidad heredada?

⁷ J. Lerman escribe: “Escribir sin poseer una lengua, volverse extranjera en su idioma, acaso constituya la estrategia para cumplir la promesa de ser la mejor poeta en español y la alternativa pizarnikiana para legitimarse como escritora en un contexto en que ser argentino, en términos literarios, estaba fuertemente asociado al compromiso político” (Lerman 2014: 62).

⁸ Carta fechada en 1971 pero probablemente no enviada, cit. por Mariana Di Cìò (2014: 64).

⁹ “Mi lengua se pegue a mi paladar, / Si de ti no me acordare; / Si no enalteciere a Jerusalén / Como preferente asunto de mi alegría” (Salmo 137:6 en la traducción de Reina Valera).

¹⁰ Edgardo Dobry (2017) asocia la imagen de “la lengua muerta y fría” del poema póstumo “Poema para el padre” de Pizarnik a este mismo salmo.

La poesía de Tamara Kamenszain también puede concebirse como testimonio en la medida en que tampoco ella puede escapar al deber de memoria característico del judaísmo¹¹, y que Tamara arrastra desde la infancia: “ahora sos todo lo que nos queda ahora sos todo / [...] / y me dispuse a empezar la tarea / porque adentro al fondo de mi infancia / la muerte había cortado un libro. [...] / no quedó nada solo yo solo yo sola / envuelta hija única en la ley del secreto” (365). La escritura avanza a pesar de la muerte, o precisamente se construye a medida que las distintas muertes de seres queridos van borrando esa memoria. Los nombres perduran en las dedicatorias de distintos libros y poemas: “Ser todo es ser nada me digo ahora / que los nombres de mi familia avanzan en las dedicatorias / mientras retroceden adentro del libro cortado / y algo me va quedando claro: no puedo narrar / [...] y entre dos muertes el pretérito ahora me sostiene / es un puente que no se le ve quedó detenido / debajo camina la narradora que no fui arriba” (366).

El poema largo del que proceden estos versos, titulado “El libro cortado”, se construye a través de una insistente intertextualidad con el famoso poema breve de Pizarnik: “alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra”, donde el nombre de la poeta, inestable sujeto del poema, había perdido el centro. Tamara ha sustituido su nombre por el del hermanito muerto prematuramente, a quien por lo demás dedica el poema: “Oscar Oscar / debajo estoy yo / Oscar”. Así, entendemos que la narradora camine debajo según el verso citado antes (“debajo camina la narradora que no fui arriba”), condensando simbólicamente una herencia judía que ha sido desplazada: “debajo estoy yo’ sudaba al mismo tiempo un nombre en la lápida / me habían circuncidado a mí por él / porque la muerte al fondo de mi infancia / había cortado el libro” (365). Donde en Pizarnik había vacío, en Kamenszain hay corte, inscripción.

En efecto, vimos cómo la judeidad de Pizarnik quedaba expresada paradójicamente en la ausencia, escribiendo lo que no hay (“escribir sin lengua” dice Tamara sobre Pizarnik, constituye su verdadera “obra maestra” [Kamenszain 2007: 65]); Kamenszain, en cambio, escribe con lo que queda (“ahora sos todo lo que nos queda” empezaba el poema citado más arriba). Pero ese resto es todo en la medida en la que el “libro cortado” evoca metonímicamente el corte del cuerpo con la circuncisión como fundamento del pacto judío, al mismo tiempo que expresa el corte en la tradición. El corte es la marca de una herencia judía que recuerda el doble significado de *mila* en hebreo (palabra y circuncisión)¹² y que Tamara asume como herida¹³. La poesía de Tamara Kamenszain se forja en esa herida que le impide narrar, pero donde a la vez queda expresada la tradición en la que se sustenta el poema: “la literatura es otro techito armado en el desierto / se conmemora como enlace judío”, escribe en un poema de *Solos y solas* (330).

Ahora bien, aunque el enlace entre literatura y judaísmo sigue existiendo, es solo mediante la apertura y la transgresión. En otros versos leemos: “A los niños adentro nos encierra / con el idisch un cerco de palabras [...] (Sin embargo escapando por la siesta furtivos en la calle dormitaron a la sombra acolchada del voseo / probaban las ternuras de un colchón: / el castellano)” (194-195), donde el voseo, lengua de la calle, logra colarse frente al idisch de la autoridad paterna en el que el mandamiento ya solo resuena vagamente. Tamara seculariza el *ghetto*, traduce la judaidad al castellano como modo de actualizar la tradición.

¹¹ Me refiero a la insistencia por el hecho de recordar y transmitir que existe en la tradición judía, y que se expresa desde el *zakhor* bíblico al que se refiere Yosef Hayim Yerushalmi (1982).

¹² Con respecto a la asociación del doble sentido del término hebreo מילה recomiendo las lecturas de *Circonfession* de Jacques Derrida (1991) y *Les symboles du judaïsme* de Marc-Alain Ouaknin (2005).

¹³ En “El ghetto de mi lengua”, Tamara Kamenszain explica que escribe el ensayo de derecha a izquierda mientras que la poesía de izquierda a derecha: “Mi psicoanalista me comentó una vez, cuando yo me quejaba de lo tortuoso que me resultaba escribir ensayos a diferencia de cierta euforia que suele acompañarme cuando escribo poesía, que seguramente el ensayo yo lo escribía de derecha a izquierda y la poesía al revés. No agregé nada más, pero yo me fui pensando que tal vez quiso decir que, de la mano del ensayo venía el peso de los mandamientos, de la ley paterna, de la lengua del saber y de la reflexión, mientras que de la mano de la poesía entraba la calle con sus juegos moi a la hora de la siesta sobre el colchón en castellano” (en Sylvia Molloy y Mariano Siskind [eds.], 2006: 160). La referencia a la lengua de la calle procede de uno de los versos de su poema “La casa grande”.

Lejos de una dimensión binaria entre judeidad y argentinidad, Tamara borra así las fronteras para construir sintagmas como “retazos de estepa acriollada” (194), o escribir, por ejemplo, “[...] una mujer [...] dice un rezo cuya letra no entiende pero sí puede llegar a imaginar” (98). La herencia judía no ha desaparecido, pero se ha argentinizado hasta el punto de impregnar una realidad cotidiana sin trascendencia. En *El ghetto*, libro que dedica a su padre, la única alianza heredada del mismo queda expresada mediante su homónimo, la alianza del casamiento: “Me quedé con la alianza de mi padre” (329). En ese mismo libro, dedicado a su padre: (“*In memoriam Tobias Kamenszain. En tu apellido instalo mi ghetto*”), Kamenszain se pregunta “¿con qué escribir ahora? / Sólo queda / el *alefbet* que a punta de mármol / anota nombre y fecha / en otro mundo” (289). La inscripción en hebreo sobre la tumba, aleja doblemente al padre que queda asociado para siempre a otro mundo: puesto que con la muerte es también la región natal europea la que aparece grabada en el mármol. Sin embargo, le queda el nombre, Kamenszain, con el que Tamara se erigirá como testimonio, nombrándolo cada vez, con la firma de cada uno de sus libros.

Así, mientras en su primer libro podía escribir: “Ahora soy yo aun sabiendo que nada es continuación de nada sino que todo es siempre comienzo que espera algo que lo continúe” (88), en el último, concluye: “escribir poesía para mí / es dar y recibir una promesa / de supervivencia” (393).

Las dos poetas ponen de manifiesto la tensión entre la herencia judía y la tradición argentina en sus versos a través de la imposibilidad de narrar y el significado que adquiere esta imposibilidad. Pero lo hacen de manera opuesta: la judeidad se asocia en Alejandra Pizarnik con la extranjería como aquello, heredado del padre, que le impide escribir una novela argentina pero mediante la que paradójicamente se inserta en la tradición; Kamenszain invierte el proceso puesto que es en su argentinidad donde rescata lo judío. En otras palabras, mientras que la solución de Pizarnik era entrar como extranjera en la tradición argentina, Kamenszain hace suya la tradición argentina para sacudirla hacia otro lugar.

Bibliografía

AIRA, César (2001): *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Ediciones Omega.

DERRIDA, Jacques (1991): *Jacques Derrida par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida*. Paris: Seuil.

DI CIÒ, Mariana (2014): *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d'Alejandra Pizarnik*. Paris: Presses universitaires de Vincennes.

DOBRY, Edgardo (2012): “Prefacio” en Tamara Kamenszain (2012): *El eco de narrar*. Ecuador: Edición Cuenca.

— (2017): “Pizarnik y Gelman ante la ley inaccesible”, en Marta Waldegaray (ed.), *Cuadernos Lírico* N.º 17, <<https://journals.openedition.org/lirico/3914>>; (25-8-18).

MOSÈS, Stéphane (1997): *El ángel de la historia*. Madrid: Cátedra.

KAMENSZAIN, Tamara (2006): “El ghetto de mi lengua”, en Sylvia Molloy y Mariano Siskind (eds.), *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma.

— (2007): *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma.

LERMAN, Julieta (2014): “La lengua extranjera de Alejandra Pizarnik. Notas sobre los *Diarios*”, en *Zama*, revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana, n.º 6, Buenos Aires, p. 59-65.

OUAKNIN, Marc-Alain (2005): *Les symboles du judaïsme*. Paris: Éditions Assoulin.

PIÑA, Cristina (2006): *Alejandra Pizarnik: una biografía*. Buenos Aires: Corregidor.

PIZARNIK, Alejandra (2013): *Diario. Nueva edición de Ana Becció*. Barcelona: Lumen.

SCHNAPPER, Dominique (2018): *La citoyenneté à l'épreuve: La démocratie et les juifs*. Paris: Gallimard.

SENKMAN, Leonardo (2019): “La rebelión de hijos emancipados: judeidad y diáspora en escritores exiliados judíos latinoamericanos”, en Edgardo Dobry, Geneviève Fabry y Valentina Litvan (eds.), *Cuadernos Lírico* n.º 19, <<https://journals.openedition.org/lirico/6140>>; (9-9-2018).

YERUSHALMI, Yosef Hayim (1982): *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*. Washington: University of Washington Press.