

## ¿“Un paso de prosa”? *El libro de Tamar* de Tamara Kamenzain

Adriana Kanzevolsky  
Universidade de São Paulo  
Brasil  
adrianakanze@gmail.com

### Resumen:

Nuestro trabajo se interroga acerca de la inscripción tardía del nombre de Héctor Libertella en *El libro de Tamar*, de Tamara Kamenzain (2018). Si el libro juega uno de sus sentidos en la ausencia/presencia del nombre de la dama, Tamara en este caso, en un poema que su exmarido le pasa por debajo de la puerta pocos meses después de la separación y que desata la escritura; en esta suerte de exégesis lírica del mismo, exégesis que es también una despedida y una respuesta, la poeta/memorialista/ensayista, remeda el gesto y sólo nombra al exmarido en el fragmento titulado “Ramat, 2 de julio de 2000”, cuando puede inscribirlo en una trama familiar y vincularlo al nombre en *idisch* de su propio padre –*Tevie*–, que en esos días se estaba muriendo, y también a la lengua hebrea, a partir del “Ramat” con que Libertella fecha (firma) el poema. Es decir, cuando la poeta, a pesar del “paso de prosa”, parece remitirnos a una afirmación que escribe en 1999 a propósito de José Kozer: “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”.

**Palabras-clave:** nombre; prosa; Libertella; poema; Tamara

## “A passage of prose”? *El libro de Tamar* by Tamara Kamenzain

### Abstract:

This work interrogates the late inscription of Héctor Libertella’s name in *El libro de Tamar*, by Tamara Kamenzain (2018). Since one of the meanings of the book lays on the absence / presence of the lady’s name (Tamara in this case) in a poem that her ex-husband slides under the door a few months after the end of their marriage and that unleashes the writing; in a sort of lyrical exegesis about it, exegesis that is also a leave-taking and a response, the poet / memorialist / essayist redoes the gesture and name her ex-husband only in the fragment entitled “Ramat, July 2, 2000”, when it is possible to inscribe him in a family plot and link him to her own father *idisch* name (*Tevie*), who was dying in those days, and also to the Hebrew language, with the “Ramat” which Libertella dates (signs) the poem. In other words, when the poet, despite the “passage of prose”, seems to lead us to a statement she wrote about José Kozer in 1999: “there is no youth for a poet: they will never invent anything new (they will never write a novel) and always, mirage to mirage, will be caught in the fascination of the same family scenes.”

**Key-words:** name; prose; Libertella; poem; Tamara

*El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*  
Año VI, n° 10, primer semestre de 2020. ISSN: 2469-2131.  
~Artículos. **Adriana Kanzevolsky**~

**Fecha de recepción:** 05/ 03/ 2020  
**Fecha de aceptación:** 15/ 06/ 2020

“Yo no sé cómo me siento pero si no escribo en primera/  
parece que me ahogo en el vaso de agua/  
de la vergüenza ajena”

Tamara Kamenzain, *El libro de los divanes*

A partir de una afirmación de Werther, quien le escribe a Carlota que piensa en ella, Roland Barthes se pregunta: “¿Qué quiere decir ‘pensar en alguien’? Quiere decir: olvidarlo (sin olvido no hay vida posible) y despertar de ese olvido.” (1983: 51)<sup>1</sup>. El fragmento, titulado justamente “La carta de amor”, parece describir el cruce de escrituras -de recuerdo y olvido- que está en el origen de *El libro de Tamar* (2018) de Tamara Kamenzain. Si Tamara atribuye a la casualidad, a lo fortuito, el hallazgo del poema que Héctor Libertella le había pasado por debajo de la puerta poco tiempo después de la separación y que descansaba desde hacía quince años en el fondo de un cajón, un poema que el ex marido había escrito posiblemente en un momento en que pensaba en ella, encontrar el poema/carta, es decir, leerlo y responderlo para tratar de interpretar esos “bolsones semánticos” y de llenar los “saltos narrativos” es también la forma de decir que alguien se ha despertado del olvido y ha pensado en el otro. Ese otro que ya no puede leer la “respuesta” o la “exégesis lírica” (Foffani: 2018, s/n), ese otro que ya no puede responder al nombre<sup>2</sup> y, desde esa imposibilidad, la libera<sup>3</sup> para que en la interpretación minuciosa, que desmenuza cada verso, cuente su

1 Si con Barthes entendemos que el pensar en alguien y escribirle, presupone previamente el olvido, también podríamos recordar que Freud en *El malestar en la cultura* afirma que “La escritura es originariamente el lenguaje del ausente [...]” (2017: 44). La escritura, como señala Jorge Jinkis a partir de esta afirmación de Freud, “es un modo de reducir o atenuar la lejanía al mismo tiempo que vuelve presente la distancia y la separación (2013: 76). Señalaría que en la escena de la carta que el exmarido le envía y que Tamara “recibe” pasados quince años se juegan esas dos instancias que describo, porque también se juegan dos temporalidades. El momento de la escritura, donde el remitente piensa en el destinatario, y el momento de lectura efectiva, muchos años después, donde la distancia es irrevocable porque Libertella está muerto.

2 Recupero aquí la reflexión de Jacques Derrida (1998) en *Memorias para Paul de Man*.

3 En un fragmento de “Ata Rama”, en el que glosa y alternativamente se contrapone e identifica con un relato de Kristeva, quien cuenta que, gracias al impulso de Philippe Sollers, pudo pasar del francés académico a un francés de la primera persona, al que identifica con la ficción, Tamara escribe: “Y no fue otro que su marido novelista francés quien la ‘autorizó’ (ella usa este término que me suena muy

versión fragmentaria de la historia de amor; desde la génesis, la llamada telefónica inicial (“Hola Héctor, te dije, soy Tamara”), hasta el final de la historia y de la vida. La libera también para reunir y aglutinar en el mismo libro la prosa memorialística, el poema y el ensayo. Un tipo de prosa, la primera, que pulsaba por emerger y ocupar un primer plano en los libros anteriores pero que aún estaba en ciernes o se anunciaba como proyecto a futuro en versos como los de *El eco de mi madre* (2010)

en presente me siento libre  
y hasta me parece que a lo mejor  
...quién te dice...  
mañana empiezo una novela

(50)

O, de forma más clara, cuando entre el deseo y el desasosiego escribe en *El libro de los divanes* (2014): “si me llego a comprar un cuaderno por cansancio/ voy a terminar cayendo en el diario íntimo y la poesía/ tendrá que versar sobre otros asuntos” (33).

Estamos, entonces, ante un libro de memorias, poemas y ensayos que cuenta una y otra vez distintas versiones -en distintas lenguas, digo- de la historia de amor/desamor de esa pareja de escritores, pero que en la misma medida vuelve a contar y a hacer la exégesis de sus propios textos -ensayos y poemas- y de esa que firma Tamara Kamenszain -una práctica que, por otro lado, ya había iniciado en *El libro de los divanes*.

Por lo que podemos pensar que, junto a la memoria de una historia de amor, *El libro de Tamar*, que es y no es Tamara, es una suerte de “historia de mis libros”, en la que quien ha construido un nombre a lo largo de las décadas, al que durante años mantuvo “en una celda impersonal” (2014: 67), los interpreta y (re)sitúa en un contexto y una historia; les otorga el lugar “justo”, el que merecen, el lugar preciso que vincula el poema con la vida; con

lacaniano) a implementar esa primera persona que llama ficción” (2018: 40). Y más adelante, señala: “A diferencia de lo que le pasó a Kristeva, a mí el padre de mis hijos me ‘autorizó’ a escribir ensayos” (2018: 40). Uso el término libera, en parte para contraponerlo al autoriza de Kristeva pero también porque pienso en un verso de “Kaddish” en el que a la muerte del padre, pide que la liberen huérfana: “¿Qué es un padre?/ Diez hombres no alcanzan/ para cerrar el viernes/ en un círculo masculino/ que adentro me libere/ huérfana” (2003: 34).

su vida, digo. Otra vez una perspectiva que había merodeado intermitentemente pero con insistencia a lo largo de los años. Como si por fin hubiera podido hacer aflorar eso que había mantenido “en el íntimo carbónico de sus papeles privados” (2014: 66).

Es así que si el libro recupera algunos fragmentos amorosos, algunos “fotogramas” de la historia de esa pareja, pienso que se trata fundamentalmente de una despedida, de Libertella, sin duda, pero al mismo tiempo de una forma de decir, propia, y también de la que habían construido entre ambos, en esa especie de escritura en colaboración, de taller íntimo<sup>4</sup>, en el que se leían y se comentaban. Aquello que en las primeras páginas del libro describe como “el hechizo lengüaje que [los] había mantenido unidos [y que] se venía resquebrajando” (2018: 16). Una despedida que, al mismo tiempo, es un homenaje porque está escrita en una lengua en que impera la prosa, la lengua del otro, así como este en el pasado eligió el poema para escribirle, ¿para decirle su amor?

¿Cómo contar la historia común y despedirse? O ¿Cómo escribir una despedida, que le posibilite ir “más allá del libro”, moviéndose “hacia otra vida, otro libro” (2018: 88), tal como desea en los versos que cierran *El libro de Tamar*? Un libro futuro que se ocupe, que verse sobre otros asuntos, según fabula en *El libro de los divanes* al que ya nos referimos. Es decir, ¿cómo abrir las puertas, ya no del gueto del que quería liberarse huérfana en el poemario escrito en memoria de su padre, sino del gueto lingüístico y teórico que había construido junto con Libertella, y se había vuelto una lengua indescifrable que los aislaba de los demás y también uno del otro?

Dije que la despedida es también un homenaje porque prima la prosa, sin embargo, tal vez sería más apropiado decir que lo que prima es lo narrativo, eso que permite volver explícito lo confesional de sus poemas y que había permanecido contenido, al tiempo que vuelve a escribirlos en el registro de la prosa. Es decir, retorna y retoma el imaginario lingüístico y semántico de sus libros de poemas para ordenarlos en una trama, en lo que algunas décadas atrás –y con un lenguaje medio “salvaje”, medio “naíf” (2014: 27)- había

4 En *Lo íntimo*, François Jullien señala que “Lo íntimo designa [...] dos cosas que mantiene asociadas: el *retiro* y el *compartir*”. Y explica: “O antes bien, debido incluso a la posibilidad del retiro, surge la solicitud de compartir. No sólo, evidentemente, porque cuanto más íntimo es lo que está en juego, más profundo es lo compartido. Sino sobre todo porque sólo lo que es íntimo quiere ofrecerse y puede hacerlo.” (2016: 24)

descrito como costura, tejido y bordado del texto<sup>5</sup>. Trama en la que persigue todo el tiempo la claridad, no sólo como despedida definitiva del neobarroco, sino también en apariencia del “neobarroso”, donde se ubicaba hace pocos años<sup>6</sup>, y al que describía como un lugar entre lo oscuro y lo transparente, pero también entre el poema y la prosa.

Así, es como si en este libro pudiera escribir simultáneamente de derecha a izquierda y de izquierda a derecha; bajo la escritura de la ley judía, la ley del padre, la de la mano con la que escribe el ensayo y la euforia transgresiva de la calle con la que escribe el poema<sup>7</sup>. Un libro que, sin embargo, y pese a la insistencia en la claridad de la enunciación no se fija en ningún género y también se sitúa en un entrelugar o, inclusive, apuesta a una inespecificidad.

Romper con esa enunciación propia y en la exégesis que trata de aclarar la cripticidad del poema que le pasa el ex marido, ponerle palabras a lo que no entiende o no entendió en ese momento presupone una despedida pero también una salida del gueto para darle lugar a otras voces y a otros cuerpos, que son los que la ayudan a contar la historia de esa pareja y de ese escribir en colaboración. Un deseo, que asimismo ya había manifestado en *El libro de los divanes*, cuando en uno de los poemas habla del entusiasmo de colarse “por los agujeros de las voces ajenas” (2014: 34), o que mucho tiempo antes se dejaba oír de modo más velado en “Árbol de la vida”, el penúltimo poema de *El ghetto* (2003), cuando escribe: “En el campo sin límites de la mirada/ verde sobre verde avanza el paisaje de todos/ todos

5 Me refiero a “Bordado y costura del texto” (1983), en el que declara: “Ya es casi parte del sentido común comparar el texto con un tejido, a la construcción del relato con una costura, al modo de adjetivar un poema con la acción de bordar” (2000: 208).

6 Me refiero a un breve texto que publica en la revista *Ñ* en abril de 2010, en el que revisa su relación con el neobarroco y el neobarroso, en el que hacia el final afirma: “Ahora [...] tal vez yo me afiliaría a un movimiento que bien puede llamarse neobarroso”.

7 Transcribo la cita completa: “Una vez mi analista, cuando me quejaba de lo tortuoso que me resultaba escribir ensayos a diferencia de cierta euforia que solía acompañarme cuando escribía poesía, me comentó que tal vez el ensayo yo lo escribía de derecha a izquierda y la poesía al revés. No agregé nada más pero me fui de la sesión pensando que tal vez había querido 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 transgresiones no judías a la hora de la siesta” (2018: 58-59).

cuelgan sobre ese horizonte la esperanza de [estar vivos/ somos una muchedumbre abatada volcando [sobre los colectivos/ un pasaje de salida” (44).<sup>8</sup>

Es así que en “Ama”, uno de los fragmentos de *El libro de Tamar*, escribe:

En poesía, por lo menos uno puede [...] disimular, detrás de los cortes de verso, todo tipo de saltos narrativos. Pero en estos pasos de prosa que estoy empezando a ensayar, ¿cómo hago para no caerme al precipicio? Entre los versos de él y las citas de los otros me voy a tener que ir arreglando (2018: 34)

Cabría preguntarse, entonces, ¿quiénes son los otros que cita al/en el texto, como en una suerte de sesión de espiritismo? y, sobre todo, ¿qué les pide? Hay algunas parejas de escritores, como Ricardo Piglia y Josefina Ludmer, de quienes habían sido amigos, juntos y por separado<sup>9</sup>, o Julia Kristeva y Philippe Sollers, a los que ambos leían cuando jóvenes en *Tel Quel*, o una pareja más lejana, como Ted Hughes y Sylvia Plath, o incluso Tania y Discépolo, una pareja del universo del tango, uno de los imaginarios recurrentes en los poemas de Tamara.

Parejas con las que arma una especie de collage o de caja de sastre que, por un lado, le sirven para cotejar su historia amorosa intelectual con la historia de esos grupos de dos, cuyos biografías comunes estuvieron atravesadas por la relación con la palabra escrita, ya sea en la forma del ensayo, la novela, el poema o la letra del tango. Algo así, como cuando se comparan las historias de nuestros amores y nuestras separaciones con las historias de nuestros amigos. Pero, por otra parte, los fragmentos biográficos de esos otros funcionan como pre-textos sobre los cuales organizar su propio relato. Es así que la inscripción del nombre de Ludmer en los diarios de Piglia –a veces Josefina L., cuando la remite al universo de la crítica, a veces Iris, cuando la nombra al pensarla desde el espacio de la intimidad- la ayuda a lidiar con uno de los núcleos de zozobra de su libro: el de la ausencia del nombre

<sup>8</sup> En “Reverso”, un texto que publica en *Diario de poesía* y en el que cuenta la génesis de “Árbol de la vida”, Kamenszain habla de la elección de la palabra colectivo y de la primera persona del plural como de una opción no sólo estética, sino también ética, que “Avisa que algo se está desatando y empuja a la subjetividad desbocada afuera de sí.” Y explica: “Lo que empuja a esa primera del singular a salirse de su estética es el ritmo neurasténico de una escritura que ya no se aguanta a sí misma” (s/p).

<sup>9</sup> Vale recordar que *El libro de Tamar* está dedicado a Josefina Ludmer y a Ana Amado, y que también Ludmer es reiteradamente evocada como maestra y como amiga a lo largo del texto y será el personaje central, junto a Libertella, en el fragmento “2 de julio de 2000”.

Tamara en el poema "Tamar". Una ausencia que la remite, sobre todo, a las reflexiones de Kristeva en *Historias de amor*<sup>10</sup>, libro que recuerda estaba leyendo por la época en que recibe el poema a través de la puerta, y en el que en uno de cuyos capítulos Kristeva reflexiona acerca del secreto del nombre de la dama en la "retórica cortesana de los trovadores herméticos". Pero la pareja Kristeva-Sollers que está atravesada por una especie de cambio de lengua, en que el francés conceptual se transformó en el francés de la primera persona, con el que la dama pudo escribir ficción, le sirve como punto de partida para pensarse y pensar la pareja en una suerte de espejo invertido, donde el marido, otra vez como un gesto en que mezcla el respeto intelectual con el amor, se vale de su cargo de editor en la UNAM y le posibilita publicar su primer libro de ensayos.

"Mandate un librito de ensayos, rubia" (2018: 42), recuerda o fabula Tamara que el por entonces marido le propuso. Si su cargo de editor universitario en México trajo como consecuencia una tirada de unos miles de ejemplares y una amplia distribución, la escena que Tamara recuerda inscribe ese primer libro de ensayos, ese libro escrito de derecha a izquierda, en el espacio de la intimidad. No del mismo modo en que cuenta que como gesto de seducción Libertella la ayudó a darle forma a su primer libro de poemas sino en el claro registro de la lengua íntima argentina, donde entran el afecto del diminutivo, el mandate del imperativo y cierta reminiscencia del tango en el rubia del vocativo<sup>11</sup>.

En otra clave, el episodio en torno a la pareja Tania-Discépolo repite, por un lado, la historia de un mensaje dejado por un muerto, ahora una partitura, y encontrado muchos años después, no en un cajón de Tania, sino en un bolsillo de Cátulo, a quien ella se lo había dado hacía más de un año. Es decir, el episodio de la pareja tanguera actúa como una reduplicación y un desplazamiento del recuerdo que abre el libro, el mensaje olvidado que irrumpe de repente. Pero a esta historia le cabe aún otra función. El relato de ese episodio de la vida de los otros, en el que las deudas con los muertos interrumpen el sueño funciona además como un puente para volver a un fragmento de su biografía literaria, y desplegar

10 Valga recordar que en el 2000, Kamenszain también publica un libro que titula *Historias de amor* y entre paréntesis (*Y otros ensayos sobre poesía*).

11 Le debo esta idea a una conversación con Paloma Vidal, en la que ella señalaba que la única presencia del cuerpo y del erotismo en el libro está en el vocativo rubia. Por mi parte, lo sitúo en el uso de la lengua argentina: en ese "mandate un librito [...], yo te lo publico" (2018: 42).

una lectura en clave biográfica de un poema de *Tango bar*. Concebido como reescritura del tango de Discépolo, que no por casualidad se llama “Mensaje”, el poema de Tamara, que no lleva título, es también una suerte de mensaje de un muerto o desde la muerte, en este caso la del ex marido, anticipada por ella en ese poema del '98, que escribe poco tiempo después de la separación.

Releer el poema ahora, mientras arregla cuentas con un reseñista, quien en la época le había criticado algunas rimas cacofónicas y lo había leído en clave autobiográfica, cosa que la indignó en el momento, le posibilita, tal vez mejor que cualquier otra escritura, transitar por cierta transparencia que deje de lado todo atisbo de ambigüedad. Al contrario de lo que postulaba el “padre Lezama” cuando afirma que el juglar hermético sigue las usanzas de Delfos que, “ni dice, ni oculta, hace señales” (1988: 73), ahora Kamenzain, apartada del neobarroco, quiere que el poema hable con la claridad con la que hablaba otro padre, el de Philip Roth, según lo evoca varias veces a lo largo del texto.

Si las parejas de escritores y la de Tania-Discépolo sirven de apoyo para reconstruir su historia amorosa, la figura del padre de Philip Roth, “capaz de un realismo cruel” (2012: 85), como escribe su hijo en *Patrimonio*, la ayuda a decir con claridad pero sin exponerse completamente, desplazando a la boca de ese padre, ese otro padre de escritor judío ya literaturizado, aquello que ni ella ni su ex marido pudieron decir en el pasado, y aquello que también le cuesta decir ahora<sup>12</sup>. Y desde una perspectiva similar, la María Moreno de *Black out* (2017) es convocada al texto para poder hablar del alcoholismo de Libertella y, en consecuencia, de uno de los motivos de la separación. No sólo porque la escritora relata que prefiere la palabra beber para referirse a la “ingesta de alcohol” por su falta de ambigüedad, y en ese sentido se parecería al padre de Philip Roth, sino también porque Moreno y Libertella fueron amigos; entre otras cosas, amigos de copas<sup>13</sup>.

12 Creo que vale la pena recordar un poema de *La novela de la poesía*, donde el sujeto lírico ante la inminencia de la muerte del padre, recuerda que le dice: “mirala de frente”, a lo que el padre, como si fuera el padre de Philip Roth, responde: “a nadie le sirve mirar a la muerte/ esa novela que la escriban otros” (2012: 377).

13 Simultáneamente Moreno cumple otra función en el texto, ya que Kamenzain abreva en el modo en que ella titula los capítulos de *Black out* para nombrar los fragmentos de *El libro de Tamar*, según relata.

Convocar a los otros parece ser entonces la salvaguarda para no “caer[me] en el precipicio” (Kamenzain 2018: 34), en el vértigo que le produce la prosa; parece ser también una forma de no abandonar del todo el ensayo, esa prosa que practica desde siempre y que no puede prescindir de la palabra del otro. Pero creo que hay algo más: y es que desplazar a la boca y al relato de los otros lo que no puede decir, porque no sabe o porque la atemoriza, es un modo de no alejarse (o no del todo, por lo menos) del poema. Si en el poema, los saltos narrativos se disimulan detrás de los cortes de versos, en la prosa, la palabra de los otros, esa que la desplaza a un fuera de escena, ocupa el lugar del corte de verso y la preserva.

Señalaba al comienzo que en el impulso inicial del libro está el deseo de develar la cripticidad del poema, de contar su versión de la historia de amor, “deponiendo”<sup>14</sup> la poesía para dar lugar a la prosa, así como se deponen las armas para acordar una tregua, pero al mismo tiempo y, a partir del apoyo de Kristeva, se lee el poema para develar el secreto de Tamara, de esa que está y no está en el poema de Libertella, ya que su nombre se oculta. Y el secreto de Tamara, el secreto que Tamara confiesa es querer “recuperar” en ese poema “al hombre que alguna vez amó” (2018: 18). Diría, más bien, que se trata de recuperar en la lectura de ese poema el amor que ese hombre sintió alguna vez por ella<sup>15</sup>.

Quiero volver al verbo deponer que Kamenzain usa en el primer fragmento, atribuyéndole la acción a Libertella, porque si él depone sus condiciones de narrador y le escribe un poema y Tamara depone, no ya sus condiciones de poeta, sino el presupuesto que mantuvo durante años acerca de que la vida no es narrable -algo que sería una ilusión propia de la novela y de la cual el poema estaría libre-<sup>16</sup>, y ahora se decide más o menos a

14 En “Tamar”, el fragmento que abre el libro, escribe: “Intuyo que develar algo de lo que esconde eso que él llamó ‘bolsones semánticos’ es lo que me impulsa ahora a escribir en prosa. Es decir, sé poco y nada del acto de narrar, pero veo que tampoco en verso podría yo hacer entendible lo que él, deponiendo sus naturales condiciones de narrador, versificó para mí con el fin de entregarme toda una historia común condensada en una combinatoria de seis letras” (2018: 14).

15 En “Arma trama”, al hablar de las parejas de escritores, de ese “escribir en colaboración” o, por lo menos oficiar de primer lector de la pareja, anota: “Mi experiencia me demuestra que, a pesar de las buenas intenciones, parece imposible que no se cuele inestabilidades momentáneas de todo tipo y, sobre todo, ese malsano intento de querer leer entre líneas para comprobar si el texto del otro dice algo sobre nosotros” (2018: 29).

16 Por un lado, en este libro vuelve a una cita de Goethe tomada de Käte Hamburger a la que ya recurrió otras veces. Cito a mi vez a Kamenzain: “Si suscribo, por ejemplo, a ese pensamiento de Goethe citado por Käte Hamburger, cuando dice que su poesía ‘no contiene ni una pizca que no haya

contar, como si la prosa fuera el género apropiado para narrar una vida, pienso que *El libro de Tamar* plantea otra pequeña contienda. Una contienda que se articula justamente alrededor del nombre. Hablo del nombre de la dama, sí, que es uno de los motivos de desasosiego en el hacerse de la lectura del poema encontrado, ya que su ausencia le impide, como dice, cualquier ensoñación, pero también del nombre del caballero, ese que se mantiene oculto o sólo dicho a medias hasta el fragmento “Ramat, 2 de julio de 2000”.

Haber elidido el nombre Tamara y, en consecuencia, impedirle que se apropie completamente del poema, como también del “descanso del ser” (Astutti 2001, 94)<sup>17</sup> que supone la ensoñación, son las condiciones que dictan el tono de *El libro de Tamar*. Como si la imposibilidad de entregarse al ensueño, de poner momentáneamente al mundo en suspenso, hubieran obrado a favor de su marcado prosaísmo. Un tono que la expresión “como lo hubiera dicho el padre de Philip Roth” o alguna de sus variantes, condensa, en tanto la habilita para desbrozar el territorio de la confusión lingüística y de la ambigüedad, así como para escribir su propio “Tamar”, tanto el que se titula *El libro de Tamar*, como el poema “Tamara” que está incluido en el mismo.

En “Ata Rama”, el fragmento en que lee la historia de su pareja contra el telón de fondo de la historia de Kristeva-Sollers, y su camino a la novela o al gesto de novelar, otra vez diferente del proceso que había seguido Kristeva, se pregunta si hacer ficción será “armar una trama nueva con materiales viejos” (2018: 40). Y es en esta pregunta que quiero detenerme para leer “Ramat, 2 de julio de 2000”, en el que promediando el fragmento escribe:

Héctor Libertella –ahora sí lo nombro sin ambages porque, aunque no firmó ‘Tamar’, creo que poniendo fecha y lugar me habilitó su firma- tuvo una relación

vido vivida pero tampoco ninguna tal como se vivió” (2018: 18). Una declaración que a seguir completa con un comentario significativo: “Sin embargo, nada de lo que había vivido con mi exmarido durante los veinticinco años de relación me resonaba en aquel momento en ‘Tamar’” (2018: 18).

Por otra parte, en un reportaje que le concede a Enrique Foffani en octubre del 2010 afirma: “Y la poesía parece surgir más de la extrañeza frente a lo familiar, más de lo que falta que de lo que hay. Me parece que la novela es un género más edípico, siempre rearma el cuentito familiar, aunque parezca que habla de cosas objetivas, asuntos importantes del mundo. En cambio la poesía, que siempre parece que habla de pavadadas personales, las descoloca”.

17 Dialogo con “‘vasto como un deseo’ ... La ensoñación en *Prosas profanas*” (2001), la bella lectura de Adriana Astutti sobre Darío.

con mi padre en la que lo judío, visto desde la mirada de un *goi* (o, en traducción, un 'gentil') fue la contraseña que los unió en el afecto (2018: 57).

La frase que acabo de citar inscribe el nombre de Libertella, y lo inscribe en una urdimbre en la que están presentes su padre y lo judío, un gesto que recuerda su propia inscripción en el apellido paterno en el epígrafe/dedicatoria de *El ghetto*; ese que dice: *In memoriam Tobías Kamenzain. En tu apellido instalo mi ghetto* (2003). Como en el libro de 2003, en el que aquello que está en el borde del texto es la contraseña que lo articula y retorna en los poemas, aquí, la fecha y el lugar que Libertella escribió en cursiva en el borde de su poema son los que le posibilitan nombrarlo e inscribirlo en una suerte de genealogía familiar y cultural.

El fragmento, entonces, construye la exégesis del poema centrándose en el "Tamar", que le da título y el "Ramat, 2/7/00" que lo sitúa en un espacio y en un tiempo. Por un lado, el "Tamar" del título la reenvía al universo del tango, dado que hay un tango llamado Marta, -"Tamar al vesre", como dice- pero también al universo judío, ya que es un nombre que en hebreo significa "palmera". Por su parte, Ramat, si bien es legible como un anagrama de Tamar, la remite nuevamente al universo del hebreo, lengua en la que alude a un lugar situado en las alturas.

En relación a la fecha no hay ambigüedad posible. Son los días en que su padre se estaba muriendo.

Pienso que se trata del capítulo más amoroso y más íntimo del libro, en el que abundan los padres y los secretos: por un lado, Tobías Kamenzain, el cual mantenía reuniones "secretas" con Libertella, o por lo menos de las que ella estaba excluida, en las que supone el padre le enseñaba algunas palabras en *idisch* y la grafía de algunas letras -saberes que Libertella retribuye luego con un personaje de nombre Tevie, Tobías en esa lengua. También, por otro lado, Paul Celan, ese padre literario recurrente en su poesía, ingresa al fragmento mediado por una interpretación de Derrida en *Shibboleth para Paul Celan. Shibboleth*, una palabra hebrea reiterada en la poesía de Celan a la que Tamara le dedica un extenso paréntesis en el que traza su genealogía bíblica. El paréntesis sigue la deriva del término, desde su significado original de espiga, hasta su conversión en contraseña para diferenciar a dos grupos rivales a partir del modo en que la pronunciaban.

Es el uso de *shibboleth* como contraseña en la Biblia y en la interpretación derridiana sobre Paul Celan lo que le interesa como una llave para leer en los nombres Tamar, Ramat y en la fecha una contraseña de la firma de Libertella. Al mismo tiempo se vale de la historia de esa palabra para interpretar que algo en el poema le estaría hablando de su padre. Escribe:

Entonces me parece que a mí, que no hago más que hackear contraseñas por aquí y por allá, 'Tamar' me está guiñando una nueva: 'Ramat, 2 de julio de 2000'. Es una cifra que me obliga a hacer algunos cálculos mentales que al vuelo me instalan en un teorema un poco disparatado pero que me cierra: si Ramat me acerca a la lengua hebrea, una de las lenguas de mi padre, y a la vez tomo en cuenta que el 20 de julio de 2000 él murió, algo en el poema 'Tamar' me estaría hablando de Tobías Kamenzain (2018: 56, 57).<sup>18</sup>

En esa interpretación que oscila entre la lectura psicoanalítica y la exégesis bíblica, no sólo vuelve el padre al fragmento y con él el universo judío, sino también la palabra ghetto, desplazada ahora o ampliada a una constelación que la vincula con Libertella, y que explica como una contraseña matrimonial, de la que se valieron hasta el agotamiento<sup>19</sup>. Por lo que si en apariencia el significante se desplaza del ámbito parental para ingresar en la constelación que reunía literatura y pareja, rápidamente el texto declara que, en la escena inicial del amor, cuando Libertella la ayuda a ordenar su primer libro, le demuestra que él pertenecía a su tribu. Escribe: "Él me ayudó a ordenar mi libro y ahí demostró que pertenecía a mi tribu" (2018: 59). Un significante que oscila entre la tribu de la literatura y la tribu judía.

Es decir, todo el fragmento construye un relato -da un paso de prosa- en el que inscribe el nombre de Libertella en una trama familiar, esa trama a la que viene dándole forma en una serie de libros que despliegan sucesivos duelos, por lo menos, desde 2003; algo así como los "materiales viejos" a los que alude cuando se pregunta por la posibilidad de la ficción, entendida aquí como un sinónimo de novela. Sin embargo, esa serie de operaciones necesaria para poder decir el nombre del ex marido, me recuerdan una afirmación de la poeta en un ensayo de 1999 sobre José Kozler. Allí, a propósito de la

18 El tercer padre es nuevamente el padre de Philip Roth, quien sigue cumpliendo la función de traductor ideal a una lengua más simple.

19 Escribe: "Encierro, cerco son palabras que me remiten a otra que aquí no aparece pero que entre mi ex y yo funcionó como una de nuestras contraseñas favoritas: ghetto" (2018: 59).

pregunta acerca del significado de la inscripción de la firma del cubano en el cuerpo de sus poemas, Tamara Kamenszain afirmaba que “[...] 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” (2000: 81). Aunque escrito y fechado casi veinte años antes -cuando, según declara insistentemente, su estética era otra- el ensayo retorna a la hora de pensar en *El libro de Tamar* de 2018. Si allí Kamenszain apuesta a que las operaciones que Kozer realiza con su propio nombre y con el nombre de Guadalupe, su mujer, alejan su poesía del género autobiográfico, ahora, en *El libro de Tamar*, la inscripción tardía del nombre de Héctor Libertella, o la inscripción plena de ese nombre sólo en el momento en que puede situarlo en una genealogía familiar a la que viene dando forma desde hace algunas décadas, es decir, ese quedar atrapada en las mismas escenas familiares, se me presenta como un interrogante. Me pregunto entonces si ahora se trata realmente de dar un “paso de prosa”, de un “escribir una trama nueva con materiales viejos”, o si tal como decía en el ensayo del 99 “para un poeta no hay juventud: nunca inventará nada nuevo (nunca escribirá una novela)” (2000: 81).

### **Bibliografía**

- Astutti, Adriana (2001). “‘vasto como un deseo’... La ensoñación en *Prosas Profanas*”, *Andares clancos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora: 113-149.
- Barthes, Roland (1983). *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Derrida, Jacques (1998). *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa.
- Foffani, Enrique (2010). “La extraña familia”, *Página 12*, Radar Libros, 14 octubre.  
Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4034-2010-10-24.html> Último ingreso: 15/09/2018.
- . (2018). “Poesía y verdad”, *Página 12*, Radar Libros, 5 de agosto. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/132826-poesia-y-verdad> Último ingreso 12/09/2019.
- Freud, Sigmund (2017). *El malestar en la cultura*, Madrid, Akal/Básica de bolsillo.
- Jinkis, Jorge (2013). *No sólo es amor, madre*, Buenos Aires, Edhasa.
- Jullien, François (2016). *Lo íntimo. Lejos del ruidoso amor*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

Kamenszain, Tamara (2000) [1999]. "El esposo judío". *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires, Paidós: 71-87

---. (2003). *El ghetto*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

---. (2010). "Neobarroco, neobarroso, neoborroso", *Clarín*, Revista Ñ, 17 de abril. Disponible en <https://www.clarin.com/revista-enie/> Último ingreso 11/09/2019.

---. (2010). *El eco de mi madre*, Buenos Aires, Bajo la luna.

---. (2014). *El libro de los divanes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

---. (2018). *El libro de Tamar*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Moreno, Maria (2017). *Black out*, Buenos Aires, Random House.

Roth, Philip (2012). *Patrimônio*, São Paulo, Companhia das Letras.

**Adriana Kanzepolsky** es profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de São Paulo. Entre sus últimas publicaciones cabe mencionar: "Variaciones sobre la pintura inglesa en la narrativa de Margo Glantz", "¿Por la boca del padre? Tamara Kamenszain y las lenguas del judaísmo" (2018) y "La piel del tiempo: entre el fragmento y la summa" (2018), en *Las ficciones heterodoxas de Margo Glantz*.