

maría a. semilla duran
editora



hasta el hueso
nuevos asedios a la literatura
de alicia kozameh

alter/nativas

María A. Semilla Durán
editora

HASTA EL HUESO
NUEVOS ASEDIOS A LA LITERATURA
DE ALICIA KOZAMEH

alter/nativas

HASTA EL HUESO: NUEVOS ASEDIOS A LA LITERATURA DE ALICIA KOZAMEH

© María A. Semilla Durán, 2019

I.S.B.N. 978-1-941373-07-1

alter/nativas

www.alternativas.osu.edu

Edición y diseño: Abril Trigo

Ilustración de portada de Alicia Kozameh

2019

ÍNDICE

Introducción

María A. Semilla Durán 1

Las voces y los ecos en *Eni Furtado no ha dejado de correr* 17

Norah Dei Cas Giraldi: *Eni Furtado no ha dejado de correr*:

las heridas que la literatura revela 18

Ana Forcinito: Narración y escucha: *Eni Furtado no ha dejado de correr* 56

Erna Pfeiffer: "Vos, o yo, o las dos": formas de comunicación y estrategias

informativas en *Eni Furtado no ha dejado de correr* 72

Laura Scarabelli: La palabra vertical. Restos autobiográficos e insuficiencias

escópicas en *Eni Furtado no ha dejado de correr* de Alicia Kozameh 105

Continuidades 124

Silvana Mandolessi: La "corriente de conciencia" como alternativa al paradigma

del trauma: *Bruno regresa descalzo*, de Alicia Kozameh 125

Marie Rosier: De *Pasos bajo el agua* (1987) a *Bruno regresa descalzo* (2016):

Alicia Kozameh, una escritura de la memoria en constante movimiento 149

Ana Del Sarto: Idas y venidas: performances de la memoria, secuelas del trauma

en tres textos de Alicia Kozameh 163

Variaciones poéticas 208

Fiona J. Mackintosh: Witnessing the Hand in Flight: On Reading

Alicia Kozameh's *Mano en vuelo* (2009) 209

*Enrique Foffani: El confín de lo humano. Algunas reflexiones sobre *Mano en vuelo**

de Alicia Kozameh 242

*María A. Semilla Durán: Poética de la intensidad: *Sal de sangres en guerra,**

de Alicia Kozameh 264

Lista de colaboradores 299

Maria A. Semilla Duran

Université Lyon 2

INTRODUCCIÓN

HASTA EL HUESO. NUEVOS ASEDIOS A LA LITERATURA DE ALICIA KOZAMEH

La obra de Alicia Kozameh alcanza ya una dimensión y una calidad que la sitúan de pleno derecho en un lugar preferencial de la literatura argentina. Más allá de su toma de distancia geográfica —vive en Los Ángeles desde hace muchos años, desde su opción definitiva por el exilio— el país y su historia siguen constituyendo el núcleo duro de su trabajo, atravesado por ciertas obsesiones recurrentes, pero al mismo tiempo capaz de abrir nuevos modos discursivos y nuevos horizontes temáticos en cada una de sus novelas. Paradójicamente, su estilo es inmediatamente reconocible —lo que implica que ha creado, sin duda, una lengua propia— pero cada uno de sus textos difiere de los precedentes en enfoques, miradas, procedimientos y perspectivas. La primera parte de su obra, que podríamos definir como literatura de la prisión y el exilio, se concentra en torno a la figura de la reclusión, que corresponde en parte a su experiencia como prisionera política en la década de los 70, pero visibiliza también otras formas de encierro posibles, que si bien son en apariencia menos traumáticas y menos inmediatamente políticas que las ejercidas por la represión dictatorial, no dejan de ser

constantes y reconocen sus fundamentos ideológicos en el funcionamiento de un sistema autoritario y patriarcal, sea cual sea el ámbito en el que se manifieste. Si *Pasos bajo el agua* (1987), su primera novela y una de las más abordadas por la crítica, o los relatos de *Ofrenda de propia piel* (2004) transitan una y otra vez los espacios del trauma para recrearlo, interpretarlo y perpetuar su memoria; si *259 saltos y uno inmortal* (2001) trabaja obstinadamente la vivencia del exilio y sus pérdidas; obras como *Patatas de avestruz* (2003) o *Basse danse* (2007) toman distancia de esa experiencia precisa, para remontar hacia los territorios de la infancia en la primera o para abrirse hacia ficciones simbólicas que se apartan de la connotación autobiográfica en la segunda. Un texto experimental, multifacético y complejo, *Natatio aeterna*, (2011) podría ser considerado como la culminación de esta primera etapa y la apertura hacia la segunda, puesto que la novela se construye en base a una alucinada multiplicación de ejes, registros, voces e historias que van declinando formas diversas de encarnar las mismas aspiraciones a la autonomía y a la identidad, formas que hallarán ecos específicos en la continuidad de su producción.

Este conjunto de textos ha sido ya —y sigue siendo— abundantemente indagado por la crítica.¹ Es por eso que nos ha parecido oportuno dedicar un volumen a la segunda etapa de la producción, que vendría a estar constituida en nuestra hipótesis de trabajo fundamentalmente por dos novelas: *Eni Furtado no ha dejado de correr* (2013) y *Bruno regresa descalzo* (2016). Pero además, y a riesgo de incurrir en incoherencias cronológicas, hemos decidido incorporar también a nuestro corpus el espléndido poema *Mano en vuelo* (2009), coronación y corte, así como el primer volumen de la serie

¹ Señalamos especialmente dos referencias ineludibles: Dimmo, Edith, compiladora: *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Alción Editora, 2005; y Pfeiffer, Erna, ed., *Alicia Kozameh: Ética, Estética y las acrobacias de la palabra escrita*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, 2013.

inaugurada con la publicación, en 2017, de *Sal de sangres en guerra*, tentativa, genéricamente inédita en su trabajo, de poesía en prosa y meditación reflexiva.²

En cuanto al espléndido texto *Dagas*, publicado en 2013 en un volumen que lleva el mismo título, organizado en torno a *Los cuadernos de la cárcel*, merecería sin duda una atención más sostenida de la crítica. Podemos advertir que en tales textos no sólo se amplían y proliferan los horizontes de la reflexión, en la medida en que se incorporan innumerables declinaciones de las obsesiones fundadoras, sino también, y muy particularmente, los procedimientos de *mise en texte*, las innovaciones discursivas y las perspectivas narrativas, dando lugar a obras fragmentarias, complejas, sustentadas en capas sucesivas de historias, narradores, temporalidades y retóricas.

Justamente el propósito de este volumen sería ahondar en el análisis de esa renovada invención de las estructuras, superpuestas o alternativas, así como en la profundización y las ramificaciones de los sistemas simbólicos dominantes y en la polifacética calidad de los lenguajes y las voces: múltiples, polémicas, inagotables. Voces empeñadas en la ardua tarea de comprender, de decir lo silenciado, de rascar hasta el hueso las apariencias de los hechos, hasta dejarlos desnudos, a veces obscenos, siempre inapelables. Indudablemente, la obra de Alicia Kozameh ha desbordado con amplitud el ámbito de la literatura carcelaria, aunque aquella experiencia siga siendo esencial. Y son esos otros territorios los que nos convocan hoy, sus descubrimientos y sus reformulaciones.

Paralelamente, nos parece indispensable seguir la huella de las reinterpretaciones de los acontecimientos del pasado, sus nuevas modalidades de manifestación, la toma de distancia crítica o irónica, pero también, y fundamentalmente, el enlace entre todos los materiales amasados, con sus contradicciones y sus lealtades inamovibles, para

² Al que podemos sumar el segundo, *Sal de sangres en declive*, publicado en 2019 y que todavía no existía sino en proyecto cuando decidimos la realización de este volumen.

engendrar una nueva propuesta de futuro. Para, con un mismo gesto, preservar, superar y recuperar las historias de resistencia, los combates por cada verdad, las sanas rebeliones, la lucidez impávida.

A esta serie de objetivos ha respondido un grupo de investigadores asiduo de la obra de Alicia Kozameh, a quienes agradecemos particularmente su participación y la pertinencia de sus análisis. La novela *Eni Furtado no deja de correr* ha concitado particular atención, ya que es objeto de cuatro estudios que la enfocan desde perspectivas diferentes y sin embargo armoniosamente articulables, lo que da lugar a la primera sección del libro que hoy les proponemos: “Las voces y sus ecos en *Eni Furtado no ha dejado de correr*”.

El primero de los asedios es el de Norah Giraldi dei Cas, quien en “*Eni Furtado no ha dejado de correr. Las heridas que la literatura revela*”, indaga meticulosamente la multiplicidad de voces y de puntos de vista implementados en la novela, cuyas disidencias permiten problematizar la función testimonial. Tal tensión da cuenta así de la amplia gama de omisiones, contradicciones o vacilaciones que tanto el lenguaje como la conciencia producen o combaten cuando se trata, finalmente, de decir, de nombrar, de revivir:

Las historias que relata Alicia Kozameh *revelan*, dicen algo de la oscuridad que nos habita, difícil de discernir. El verbo revelar, con su abanico de significados, nos ayuda a resumir formas y contenidos de su narrativa: dejar ver, correr (la/s cortina/s), quitar la máscara, irse de la lengua hasta vaciarse y vaciarla, esparcirse en el texto con sentidos que van de lo más elemental a lo más oculto, complejo y difícil de decir. Revelar lo que se vivió como oprobio, lo que no se termina de comprender y se busca explicar, ya sea en lo más profundo del ser, como en *Eni Furtado no ha dejado de correr*, ya sea a nivel de la Historia argentina y

latinoamericana, con respecto a las barbaridades cometidas por regímenes políticos asentados en la represión y el no respeto de los derechos humanos.

En ese entramado barroco de hilos y subjetividades se exploran los formatos sociales de la conciencia, los mandatos y las interdicciones; pero también los pliegues oscuros del inconsciente, cuyas emergencias, a veces anacrónicas desde el punto de vista de la construcción, contribuyen a complejizar el universo representado. En palabras de Giraldi dei Cas: “Las frases tienen la fuerza de una ola que remueve la lengua y se realimenta constantemente en ella, para concretar nuevas formulaciones que hacen estallar lo que no se ha podido decir y lo que se esconde en los huecos de una memoria traumática”.

Ana Forcinito, por su parte, en “Narración y escucha: *Eni Furtado no ha dejado de correr*. Entre fragilidades y silencios” se proyecta, a partir de constataciones comparables, hacia la problematización del relato de sí:

En este ensayo quiero explorar esta novela centrándome tanto en la frágil dificultad de dar cuenta de uno mismo como en la superposición de la resistencia a esa vulnerabilidad que la narración de sí implica; es decir, hacia la doble fragilidad de la voz que se cuenta y del que la escucha sin poder contenerla en el seno de su propia experiencia.

Una multiplicidad de incompetencias, huecos y no-saberes, de incomprensiones o “derrotas cognoscitivas” se suman de cada uno de los términos del circuito, poniendo de manifiesto a la vez su vulnerabilidad y su obstinación. Verdad de un abuso que se ha producido efectivamente en la realidad; verdad testimonial y verdad poética convergen en la tentativa de suplir la información faltante, silenciada o inexpresable; los encubrimientos:

La promesa que parece hacernos el encuentro entre las amigas es justamente la de posibilitar la narración del evento o “darle existencia”, para decirlo en los términos que sugería Dori Laub al referirse a las narraciones del Holocausto. Y es que esa existencia es la que parece ser el motor de la búsqueda: el encuentro de ese espacio testimonial, donde hay una narración y una escucha, y donde esa narración ha de denunciar la violencia por una parte y corregir la narración que, como la de la madre de Alcira, daba por tierra con esa violencia. Sin embargo, esa promesa depende de que el sujeto narrativo acepte narrar la historia frente a un testigo.

Y es la defensa de la propia, herida subjetividad la que aborta el relato y hace estallar la dramaturgia del diálogo, invalidando la promesa.

Erna Pfeifer, en “Vos, o yo, o las dos?: formas de comunicación y estrategias informativas en *Eni Furtado no ha dejado de correr*”, adopta una rigurosa perspectiva metodológica con el fin de desentrañar las formas de comunicación que se establecen entre los diversos personajes del texto, así como las estrategias que emplea la autora para suministrar informaciones, tanto a sus personajes como a sus lectores/as. Para ello procede en primer lugar a inventariar estadísticamente las diferentes ocurrencias que constituyen el “coro de ocho voces, con sus distintas maneras de expresarse y posicionarse frente a los demás” y que tejen, con sus modulaciones escritas u orales, la trama textual. Un análisis de las múltiples utilidades de las personas narrativas contribuye a una mayor comprensión del reparto y las tonalidades de esas voces, que trazan un territorio elocutivo ampliamente hegemonizado por Eni y Alcira. Ya se trate de diálogo o de monólogo, de soliloquio o de coloquio, cada una de esas instancias parece delimitar una parcela de lo decible, un grado de intimidad y de verdad posible, pero también de silencio y de secreto, de *inenarrabilidad*, como lo prueban los imposibles intercambios con la chiquita, la hermana muerta de Alcira. La mayor o menor dosis de

información transmitida forma parte esencial de esa compleja estrategia comunicativa, así como la variable capacidad para comprender lo vivido. El hecho de que una parte de la historia sea contada por las visiones infantiles de Eni o de Alcira las convierte en “narradoras deficientes”, que no disponen aún de los instrumentos necesarios para conferir inteligibilidad a la vivencia, inteligibilidad de la que sí dispondrán las narradoras adultas y que habilitará las relecturas interpretativas. Esas fluctuaciones instalan la dimensión temporal en el centro de la construcción, visibilizan las capas de *lectura* que la memoria va sumando a la comprensión de los hechos y habilitan el multiperspectivismo ampliamente explorado por la autora. Las múltiples versiones de un mismo hecho abren así una brecha polémica en el centro del relato, alimentan la esencial ambigüedad de toda subjetividad y de toda verdad, y propician una estrategia de suspense, al transformar la historia en un enigma,

[...] dándonos pistas falsas o inseguras, fragmentando la información y multiplicando los puntos de vista, sembrando ciertas dudas que no siempre terminan por resolverse, la autora nos anima a intentar por nuestros propios medios atar los cabos sueltos, reconstruyendo la historia de los personajes y estableciendo nuestras propias hipótesis.

El cuarto y último artículo de esta primera parte, firmado por Laura Scarabelli, “La palabra vertical. Restos autobiográficos e insuficiencias escópicas en *Eni Furtado no ha dejado de correr* de Alicia Kozameh”, se propone demostrar que en la obra de Kozameh el proceso de escritura obedece a una necesidad escópica, en la medida en que la pulsión de *ver* y de *hacer ver* —de buscar, de indagar, de hurgar— es constante, persistente y sin límites:

[...] la escritura de Alicia Kozameh refleja una tensión deseante de apropiación del mundo, de la realidad y de la experiencia, una tensión que afecta el cuerpo, un cuerpo indócil e insumiso, atravesado por fisuras, baches, agujeros; un cuerpo que sufre las dudas, las faltas, las ausencias. Un cuerpo que tiene la responsabilidad de atacar la realidad, incorporarla a su sistema imaginativo para comprenderla, hacerla existir en sus entrañas para poseerla. [...] Esta incorporación de la experiencia no tiene pretensiones catárticas, no corresponde a un ajuste de cuentas con el pasado, es una vía de acceso a una dimensión oscura, inalcanzable por su alto grado de indecibilidad, una dimensión que la autora pretende rescatar del olvido.

En esa incansable tarea de investigación, de develamiento de un conocimiento escamoteado, la autora crea formas de resistencia comunitaria —asambleas de voces que ponen en jaque a los poderes—, ahonda en pos de la inteligibilidad de los hechos, cava túneles críticos en los discursos y exige que la palabra vaya más allá del decir. El resultado es esa “profundidad vertical de la escritura”, según la fórmula de Scarabelli. En el caso de *Eni Furtado no deja de correr*, la crítica elige centrar su trabajo, más allá de la temática del abuso y sus derivaciones, en la reflexión sobre las formas del recuerdo:

La autora se interroga sobre la consistencia misma de la memoria como espacio en permanente tensión, marcado por discontinuidades, rupturas, silencios y ambigüedades. La memoria se convierte aquí en un escenario de elaboración que convoca al otro (en este caso la amiga Eni, convocada para meditar sobre sus vivencias) y lo implica en el proceso de re-activación del pasado. Sin una mutua y compartida evocación de lo ocurrido, sin la reconstrucción y recomposición de sus fragmentos en el escenario de la narración no es posible re-activar aquellas

contra-interpretaciones que pueden quebrar todo discurso institucional e institucionalizado.

Pero la memoria puede también toparse con sus propios límites, así como la pulsión escópica, cuya insuficiencia es puesta en escena como parte de una problematización que no excluye ninguna de las formas del pensamiento.

La segunda parte del libro, que titulamos *Continuidades*, está concebida a la vez como puente y síntesis, ya que incluye tres artículos que amplían la perspectiva hacia otros textos narrativos de Kozameh: el de Silvana Mandolesi con “La ‘corriente de conciencia’ como alternativa al paradigma del trauma: *Bruno regresa descalzo*, de Alicia Kozameh”; el de Marie Rosier con “De *Pasos bajo el agua* (1987) a *Bruno regresa descalzo* (2016): Alicia Kozameh, una escritura de la memoria en constante movimiento”; y el de Ana Del Sarto, “*Idas y venidas: performances de la memoria, secuelas del trauma en tres textos de Alicia Kozameh*”. Los tres asedios son textos que testimonian a la vez continuidad y coherencia sin excluir matices ni correcciones, como lo evidencia toda lectura transversal de la obra.

Silvana Mandolesi, al precisar los criterios que la llevaran a definir su aproximación a la novela de Kozameh, comienza por cuestionar la posibilidad de considerarla como parte de la literatura del trauma. Luego de una revisión de los textos teóricos que definen la noción de trauma y las características que se le atribuyen, la autora pone de relieve los dos conceptos que se presentan como escollos al relato: la ininteligibilidad del trauma, que deriva en *indecibilidad*, por una parte; pero también la impotencia de la narrativa de ficción para elucidar la opacidad del núcleo traumático, en la medida en que solo podría representarlo de manera mimética:

Si el papel de la ficción es reducido a ser la refracción o el reflejo de aquello que, porque es inaccesible a la conciencia, no puede ser comprendido o interpretado, ¿cómo explicar ese punto en que la ficción puede ser un medio para ir más allá del trauma y negociar una salida específica de ese encierro en el que el individuo se encuentra virtualmente atrapado? De acuerdo a esta explicación, esto sería por definición imposible, o al menos, no encuentra una explicación acabada en el paradigma del trauma, salvo que optemos por negar aquello que precisamente lo define: su indecibilidad.

Para Mandolesi, la estrategia narrativa capaz de aliar la forma propia de la escritura del trauma —“la fragmentación, la dislocación temporal, la profusión de distintos puntos de vista y el paso de uno a otro sin solución de continuidad; la repetición circular de un evento que retorna, e incluso la disociación de la subjetividad en distintas personalidades”— con el despliegue de la escena interior es la corriente de conciencia, como condensación de todas las formas de la experiencia: sensoriales, corporales, mentales. El personaje de Martin Pietelli lleva en si una dualidad que a veces deviene en multiplicidad perturbadora, incluso disociadora. Y la corriente de conciencia es el espacio dramático ideal para su expresión, mientras dura el tiempo monológico del encierro. Solo la habilitación del diálogo, al final, permitirá desanudar las huellas del trauma.

Marie Rosier, en su estudio, intenta analizar los movimientos estéticos en la obra de Alicia Kozameh a lo largo de los treinta años que separan *Pasos bajo el agua*, su primera novela, de la última, *Bruno regresa descalzo*, con el fin de interrogar “la inscripción poética de la memoria de la violencia” a través de constantes como la circularidad y el movimiento. Circulaciones espaciales de los cuerpos, desplazamiento asiduo de las personas narrativas, vaivén entre temporalidades diversas: es perceptible a lo largo de las obras cotejadas un ritmo, una dinámica, una *inquietud* constitutiva que también

produce dislocamientos y rupturas directamente vinculadas con experiencias concretas de la violencia ejercida sobre los personajes. El hilo que une esas diversas instancias y procedimientos es la memoria, una

[...] memoria rizomática, tal como la presentaron Deleuze y Guattari,³ memoria en la cual los recuerdos se mezclan para bifurcarse en diversas líneas temporales y espaciales. La infancia representa una memoria de las raíces, y es uno de los múltiples estratos que construyen la memoria total, estratos que son porosos y se fusionan los unos con los otros.

El artículo de Ana del Sarto propone una necesaria conexión entre los *Cuadernos de la cárcel*, *Pasos bajo el agua* y *Dagas*, con la intención de dar cuenta del progresivo trabajo de elaboración del trauma operado gracias a esa secuencia de textos, a sus repeticiones, correcciones, relecturas y reinterpretaciones según las coordenadas temporales en las que cada una de esas nuevas “intervenciones” se producen. Anotaciones manuscritas insertas a posteriori en los cuadernos originales; modificaciones introducidas en la estructura de *Pasos bajo el agua* en las diversas ediciones, que completan la primera edición sumando dos capítulos centrales; prólogos sucesivos; la relectura de *Dagas* en ocasión de la digitalización y edición en línea de los *Cuadernos*: Ana del Sarto escucha y recoge cada una de las pulsaciones de la memoria, considerada a la vez como archivo, repertorio y performance. Cada uno de esos *pasos* textuales es también una etapa en la elaboración del dolor primero; cada retorno hacia los hechos y los textos una afirmación de la indestructible relación entre memoria, ficcionalización y supervivencia. Pero como afirma la autora, el alcance de ese minucioso escudriñamiento de sí y de la Historia trasciende el alcance del trauma individual, puesto que su actualización a través de los

³ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Paris: Editions de Minuit, 1980.

años testimonia, en su “repetición e iterabilidad de la naturaleza social y colectiva de la memoria cultural”. En aras del objetivo irrenunciable de restaurar la vida, “El trauma del encierro es resignificado en sus secuelas, en ‘Dagas’, a través de palabras-afectos-núcleos de lo real. En ningún momento Kozameh se plantea una reflexión del ser víctima; tampoco una reflexión sobre síntomas fantasmáticos”.

La tercera parte del libro, *Variaciones poéticas*, se compone de tres artículos, dos de ellos, de Florinda Goldberg y Enrique Foffani, que analizan el poema *Mano en vuelo*; y uno, de María A. Semilla Duran, dedicado a *Sal de sangres en guerra*, la primera entrega de la serie de cinco volúmenes anunciada por Kozameh, y de la cual se han publicado hasta hoy el aquí tratado y el segundo, *Sal de sangres en declive*.

Florinda Goldberg nos ofrece, en “Witnessing the Hand in Flight: On Reading Alicia Kozameh’s *Mano en vuelo* (2009)”, un estudio medular que escoge, después de revisar otras interpretaciones ya enunciadas, poner en evidencia las maneras en las que el poema habla del acto poético y, al mismo tiempo, exorciza la violencia que amenaza permanentemente las fuentes de la vida: “I will analyse in particular the ambivalence it manifests towards both the practice of testimony and the aestheticizing of trauma, since therein lies its power and universality”. Se analizan a continuación detenidamente las figuras, funciones y formas de representación del testigo, así como los desdoblamientos a que dan lugar:

The hand-poet is therefore observed by the witness-critic who is obliged to reflect both on what the hand is celebrating or enacting by its dance, and on what its own activity as witness is celebrating. Thus the poem’s basic structure enshrines the roles of poet, of witness to that poetry, and implied reader of that witness.

También en este caso, la compleja articulación de las personas gramaticales ya experimentada en las novelas, crea efectos de distanciamiento o de identificación que progresivamente incluyen en una red de implicaciones al poeta, al testigo y al lector. Cómo testimoniar el horror, cómo escribir ese testimonio, cómo leerlo, son las preguntas que, obsesivamente, se plantea el discurso poético, en el cual los testigos se multiplican, puesto que la mano en vuelo será, a su vez, testigo del testigo.

The desired skills of multiple readings and simultaneous interpretations underscore how this poem should be read; not in a literal, allegorical, nor simply symbolic way, but rather simultaneously all three, held in tension together. And the detail of the labyrinth, whether intended as a gesture towards compatriot Borges or not, makes it clear that a single reading or way out of this story and its history is neither possible nor indeed desirable.

Paradojas, contradicciones, marchas y contramarchas van marcando el trayecto espacial y emocional del poema, a la manera de indicios que, diseminados, van trazando la escena del combate ético entre “el realismo insistente de la voz poética” y las palabras mismas; tensión ni resuelta ni resoluble con las solas armas del lenguaje. Interdicciones, exhortaciones, oscilaciones alimentan una tensión extrema y sostenida, que pone a prueba los límites de la palabra:

The poem enacts a back and forth movement between poetry’s continual resilient resurgence even in the face of horror and a repeated acknowledgement of language’s utter inadequacy and its dangerous tendency to distance through aestheticizing and returning us to a kind of poetic comfort zone within language.

Enrique Foffani aporta, en “El confín de lo humano. Algunas reflexiones sobre *Mano en vuelo* de Alicia Kozameh”, otra aproximación al inagotable poema —al que califica de portentoso—, y ello a la luz de otros textos poéticos, otras discusiones estéticas y otras lecturas críticas de la obra de Kozameh. Los debates en torno a la estetización del horror, la puesta en cuestión del testimonio, la lógica de la citación, la contextualización de la poesía, la relación entre la guerra y el arte (“la guerra de Irak que, más allá de su contenido de verdad, funciona como disparador de la escritura poética, inscribiéndose en una tradición milenaria que enfrenta la poesía a la guerra”), el destino de la infancia capturada en el conflicto, la extraterritorialidad de la autora que escribe desde los EE. UU., su país adoptivo y a la vez el que desencadena la guerra, son actualizados, profundizados y zanjados frecuentemente desde posiciones disidentes y que insisten en implícitas construcciones transversales:

una de las operaciones ideológicas de este poema reside en realizar un *per saltum* en el campo referencial mediante el cual, por una serie de connotaciones, genera un puente entre Irak y la experiencia vivida en la última Dictadura militar argentina durante la que la autora sufrió la tortura y la cárcel.

Esta analogía entre ambos desastres, no significa que lo que se busca es una equivalencia, un pasaje transitivo entre una y otra. Más bien se trata de la incisiva indagación de las relaciones entre la poesía y la Historia, entendidas como un vínculo que se adentra en los momentos extremos de la barbarie en la que se pone en juego nada menos que la condición humana.

Las mediaciones visuales, las diversas dimensiones de la temporalidad, las genealogías retóricas y los aspectos sonoros y rítmicos del poema, íntimamente ligados con procedimientos de repetición, son analizados con minucia y releídos a la luz de la

situación fundadora y fundante. Salvando con maestría el riesgo de la estetización del espanto, Kozameh aporta un poema que asume

[...] una voz corrosivamente crítica de la figura del testigo, no porque no sea posible dar testimonio, sino más bien por el hecho innegociable que implica rechazar bajo todo punto de vista la posibilidad de que los discursos testimonialistas se monumentalicen y entren al museo de las estatuas. El poema busca rescatar una voz que no sea complaciente y desafíe los negocios rentables de la memoria. Una voz que hable sobre el horror desde la dignidad de la palabra.

Cierra el volumen un estudio de María A. Semilla Durán, “Poéticas de la intensidad: *Sal de sangres en guerra*, de Alicia Kozameh”, que aborda lo más reciente de la producción de la escritora, un libro que puede ser leído como

una especie de síntesis depurada, en la que todos los elementos que constituyen su escritura se concentran y se tensan, en aras de una voluntad de brevedad y estilización que prescinde del relato propiamente dicho, para proponer en su lugar una serie de fragmentos ligados entre sí por un sistema de ecos o resonancias, pero sin articulación lógica inmediatamente aparente.

En realidad lo que los liga es una coherencia subyacente, analógica y simbólica, a menudo enigmática. La secuencia de fragmentos construye así un itinerario que indaga tensiones y oposiciones —luz/oscuridad, vida/muerte, memoria/olvido— y hurga en los pliegues de la conciencia a la búsqueda, simultáneamente, de verdades inteligibles y superlativas resonancias del cuerpo. El resultado es un camino de reconstrucción a partir del trauma original, “una suerte de peregrinación entre la percepción y la meditación”, que remite a la vez a la pesadilla, la resistencia y la persistencia de la lucha.

La escritura se presenta así como un territorio de disputa, en el cual se juega la *totalidad* del ser, y en la que el cuerpo reivindica, como siempre en la literatura de Kozameh, una materialidad agónica.

Preservar el ser herido, preservar la memoria de la historia, tomar distancia del dolor en aras de la inteligibilidad pero sin renunciar a la intensidad ni al estallido; tales son los signos del alfabeto poético cuya combinatoria traza la poesía.

El recorrido por *Sal de sangres en guerra* nos da acceso a una multiplicidad de caminos que bifurcan sin cesar, en su afán de agotar las versiones posibles de la búsqueda: filosófica, existencial, corporal, poética. De la nada innominada a la totalidad imposible, el texto va marcando las estaciones de un vía crucis que finalmente esquiva a la muerte aunque la lleva a cuestas.

El conjunto de los estudios que incluye este volumen es un testimonio indiscutible de la profundidad y la riqueza de la obra de Alicia Kozameh, de la especificidad de su lengua y de la multiplicidad y virtuosismo de los procedimientos utilizados para la puesta en escena de sus tramas de sentido. Ante una literatura que indaga en todas las dimensiones de lo real hasta las últimas consecuencias, una literatura que *da a pensar*, la reflexión de los críticos releva el desafío y responde indagando a su vez, *hasta el hueso*, los enigmas de una escritura.

LAS VOCES Y LOS ECOS EN
ENI FURTADO NO HA DEJADO DE CORRER

Norah Giraldi Dei Cas

Université de Lille, Francia

*ENI FURTADO NO HA DEJADO DE CORRER: LAS HERIDAS QUE LA LITERATURA REVELA*⁴

Alicia Kozameh representa, desde su exilio, diferentes facetas y momentos de un pasado siniestro del que fue víctima, en el periodo de la última dictadura militar en Argentina. Con un discurso elaborado poéticamente, a la vez lúcido y penetrante, examina los pasajes y movimientos que habitan en cada sujeto, su fragilidad así como la dificultad de representar la complejidad de toda realidad. Si bien se refiere constantemente a la violencia con que se practicó durante el terrorismo de estado, su obra se aleja de toda representación maniquea. En la novela *Eni Furtado no ha dejado de correr* el recorrido de dos memorias que se confrontan, la de Alcira y la de Eni, lleva a descubrir otro tipo de violencia. La escena tiene como telón de fondo la dictadura para hacer resaltar una herida personal y profunda por el abuso sexual perpetrado por el padre de Alcira a su amiguita, Eni. Para revelar las múltiples raíces y razones constituyentes del sujeto que comete este acto y las consecuencias en sus víctimas, la novela se vale de una estructura barroca que lleva como motor la idea de que la psiquis y, en particular, los recuerdos que se anidan en ella, son insondables como las profundidades del océano. Alicia Kozameh se vale de la imagen del océano para construir el discurso de su novela con la forma de una ópera cacofónica. Analizamos estas voces que se oponen como modo de dar cuenta de la dificultad que significa volver a un pasado traumático y la investigación que implica plasmarlo en literatura.

⁴ Alicia Kozameh, *Eni Furtado no ha dejado de correr*, Córdoba, Alción Editora, 2013. Una primera versión de este trabajo fue presentada en el congreso de LASA 2016 que tuvo lugar en Nueva York. Cito según esta edición y el número de la página aparece, a continuación de la cita, entre paréntesis.

Asimismo, tratamos de interpretar por qué la poética de esta novela se vale de “formas-trayectos” (N. Bourriaud) para rastrear ese pasado doloroso que quedó encriptado en las dos protagonistas. Esta operación que corresponde a lo que llamamos una estética en movimiento es también una respuesta ética que se relaciona con la traducción como operación de pasaje y comprensión de los hechos, como manera de poner en evidencia los pasos necesarios para llegar a ser y, en este caso, para llegar a ser escritura. Por eso nos detendremos especialmente en la función que cumplen los cuadernos de Eni y de Alcira. En ese espacio creado en traducción, en movimiento hacia el otro o lo otro, se encuentra el sujeto de la narración que se define, a su vez, por las negociaciones necesarias, tanto con lo que se quiere silenciar como con la dificultad de encontrar la palabra justa para poder decir. Finalmente, analizamos la pluralidad de voces y puntos de vista como solución inconclusa, ya que no termina de reconstituir el pasado. Y relacionaremos las imágenes espectrales con las que Alcira apela lo indecible como no lugares del exilio (A. Nouss), con lo cual, la novela cuestiona la función testimonial y representa el presente del exiliado incurablemente entre dos aguas, traumático.

COMO EL OCÉANO, INSONDABLE

Le decía a Alicia Kozameh, ya hace tiempo, que además de agradecerle sus novelas, tengo que reconocer que al leerlas me siento sola, sin municiones. Sola y sin municiones en la lectura quiere decir bien acompañada por lo que se va descubriendo. Alicia Kozameh nos enseña a leer de otra manera, a atisbar o percibir lo ocultado, los abismos y las heridas profundas causadas por lo reprimido en cada uno, o por la represión política, sin imponer respuestas programáticas sino, más bien, para seguir cuestionándose sobre el origen y las consecuencias de las mismas.

Las novelas de Alicia Kozameh se conciben como formas de atacar pesadillas que nos perturban y nos inquietan y con las que muchas veces cargamos sin saber cómo asumirlas y transformarlas. De los horrores de la dictadura y malos tratos en la cárcel, uno de los lugares comunes de la novelística de Kozameh, a la novela *Eni Furtado no ha dejado de correr*, centrada en el abuso sexual cometido por un hombre con respecto a una niña, su obra penetra en el lector como un filo tajante, una *daga*, que pone en escena

una agresión severa llevada a cabo no sólo por una pulsión inconsciente, sino también por voluntad de programar conscientemente comportamientos perversos. Para Alicia Kozameh, esta cuestión no se agota en un sólo gesto de escritura; tanto su experiencia como su sensibilidad sitúan su obra en la proa de la lucha que hoy se lleva a cabo, desde diferentes frentes y con diferentes modalidades, por el respeto de los derechos humanos. Quien haya tenido el privilegio de conversar con Alicia Kozameh sabe que esta lucha es una herida abierta, el motivo que la lleva a escribir; y sabe que seguir escribiendo es vital para ella. Seguirá escribiendo para investigar los nudos de estas crueldades de las que fue objeto, como otras presas políticas con quienes se unió en amistad hasta formar hoy día una tribu generosa en afectos, solidaria y fuerte que circula por el mundo para apoyarse y seguir luchando por los derechos humanos. Alicia Kozameh se aboca a la escritura con la voluntad de hacer frente al acosador y lancinante *encore*⁵ que caracteriza aquellos cuestionamientos que no acaban de resolverse y cunden en cada uno, como imágenes fantasmales que transportan viejos traumas. Las historias que relata Alicia Kozameh *revelan*, dicen algo de la oscuridad que nos habita, difícil de discernir. El verbo revelar, con su abanico de significados, nos ayuda a resumir formas y contenidos de su narrativa: dejar ver, correr (la/s cortina/s), quitar la máscara, irse de la lengua hasta vaciarse y vaciarla, esparcirse en el texto con sentidos que van de lo más elemental a lo más oculto, complejo y difícil de decir. Revelar lo que se vivió como oprobio, lo que no se termina de comprender y se busca explicar, ya sea en lo más profundo del ser, como en *Eni Furtado no ha dejado de correr*, ya sea a nivel de la Historia argentina y latinoamericana, con respecto a las barbaridades cometidas por regímenes políticos asentados en la represión y el no respeto de los derechos humanos. Con Erna Pfeiffer decimos que la obra de Alicia Kozameh “abarca todos los terrenos de una

⁵ Jacques Lacan. Séminaire XX *Encore* (1972 – 1973), nouvelle transcription. Cf. Document de Patrick Valas, 6 avril 2012, www.valas.fr/IMG/pdf/s20_encore.pdf; consultado por última vez 2 de octubre 2018

sociedad” devastada por abusos brutales tanto por parte del poder político como del patriarcado.⁶ Estas cuestiones, recurrentes en sus novelas, si bien conciernen a cuestionamientos que han sido tratados por otros escritores, se distinguen por las modalidades que la escritura adopta para narrarlas. A cargo de una o varias voces que adoptan la función de testigo, pero cuestionándolas constantemente, se expresan a diferentes niveles del discurso con una variedad de lenguajes, del español popular o corriente en Argentina a formas altamente poéticas. La composición se caracteriza por tener múltiples ramificaciones y discursos de diferente tonalidad, que se suceden sin explicitar, en la mayoría de los casos, quién es su locutor y, por lo tanto, no admitir la distracción del lector.

La novela *Eni no ha dejado de correr* tiene estas características pero, a diferencia de otras novelas de Alicia Kozameh, no se centra en la cuestión de la violencia de un estado faccioso y sus consecuencias en las personas que fueron sus víctimas, sino que trata una sórdida historia familiar que tiene como nudo la violación de una niña de 10 años por un hombre adulto. Este abuso lo cometió Julio Asami, el padre de Alcira, narradora principal de esta novela (aunque no es la única en este rol principal, como analizaremos más adelante), a su amiga de infancia, Eni Furtado. Asimilamos este abuso sexual a un incesto, por la significación que tiene este acto en la historia que origina la novela. Eni vive en la casa de los Asami porque los padres de Alcira decidieron adoptarla. Es una niña más en el seno de la familia, junto a Alcira y su hermanita menor. La inmoralidad de Julio, quien abusa en el seno de su familia de una niña que ha decidido adoptar, tiene también un valor simbólico, ya que Alcira deducirá, ya adulta, que ella hubiera podido ser la presa de su padre.

⁶ Erna Pfeiffer, *Eni furtado no ha parado de correr*. Nota de presentación de la novela en la contratapa de Alción Editora, ob. cit.

Esta historia se relata desde puntos de vista contrastados, con lo que se cuestiona abiertamente el rol de testigo. Los recuerdos de ese pasado han quedado encapsulados en la conciencia de Eni, la víctima. Y en Alcira son hilachas de lo que pudo captar de niña, acontecimientos parcialmente contados en los cuadernos que escribía en aquella época. Ya adultas, a más de 40 años de distancia de los hechos y a pedido de Alcira, se volverá a abrir ese drama, con distinta intensidad, en las conciencias de ambas. Alcira tratará de recoger por escrito lo que Eni es capaz de transmitirle y las razones que da para no revelar todo lo que sufrió. Eni expresa ese vaivén entre lo vivido, lo recordado y lo dicho en un cuadernito que le entrega a Alcira cuando se reencuentran, ya adultas.

Para colmar los espacios vacíos que deja el discurso de Eni y lo que Alcira no conoce realmente, otras voces se mezclan a los recuerdos de las dos protagonistas, en particular las de los padres de Alcira. Traducir con palabras ese magma de recuerdos e impresiones sobre un pasado lejano y traumático se vuelve una empresa muy difícil para Alcira. El resultado es la escritura de esta novela, una composición excesivamente compleja y laberíntica y enredada, espejo del drama que vivieron en la infancia las dos protagonistas y de lo que se ha podido rescatar con la palabra.

Resumir la historia no es tarea fácil, ya que se teje con muchos hilos y con diversas tonalidades, alrededor de muchos vacíos que persisten desde años atrás, algunos de ellos voluntarios (Eni no quiere evocarlos). Sin embargo, cabe explicar al empezar este análisis quién es Eni Furtado, cómo se la va descubriendo en la novela y qué relación tiene con Alcira y su familia.

Eni es la amiga de infancia de Alcira Asami, narradora principal de la novela, aunque su voz se despliega en medio de muchas otras. Se conocen cuando Alcira tiene 8 años y Eni 9 y medio. Noemí Ilda Furtado, Eni, es huérfana de padre. De familia humilde, vivía en la casa de una tía, vecina de la familia Asami, en Laboulaye. La madre acepta entregarla a Julio Asami y Ruth, los padres de Alcira, pensando que con ellos su hija iba a tener una vida mejor. Eni se muda con la familia Asami de Laboulaye a Rojas

y de Rojas a Pergamino. En el seno de esa familia será maltratada por el menosprecio de Ruth y será víctima sexual del padre, que tiene un comportamiento abusivo y tiránico con su familia, y en particular con su esposa (35-47).

Julio y Ruth tienen otra hija, la hermana menor de Alcira, que es muda y parálitica, a causa de una deformación de la columna. Los Asami son el prototipo de una clase media seducida por el mito burgués del bienestar que se define en términos de consumo. El padre, Julio Asami, es un empleado de banco que llega a ser gerente, pasa de un cargo a otro y vive programando mudanzas de toda su familia de un pueblo a otro, sin que el lector tenga, al comienzo, una explicación clara de por qué lo hace. Se lo presenta como alguien obsesionado por los objetos, los cuales posee como valores inalienables, tanto sea la radio como el auto y otros signos de confort material que él utiliza para aparentar y esconder sus intenciones más siniestras. Paralelamente, denigra a su mujer y se expresa con dobleces, en un lenguaje obsceno que va destilando sus perversos deseos sexuales y su proyecto de aprovecharse de Eni, quien desde que vive con ellos se ha convertido en la sirvienta de la casa. Julio es un hombre violento y se sirve del rol de padre para maltratar a su mujer y a su hija Alcira, y lo demuestra monstruosamente al violar a la niña de 10 años que vive bajo su techo.

La madre, Ruth, es una mujer que vive de frustraciones, sufre por el menosprecio que le tiene su marido y, al mismo tiempo, se representa en la misma línea de dobleces que él. Fría y distante con respecto a sus hijas, Alcira y la menor, no afronta la verdad y se refugia en respuestas vagas cuando su hija la interroga sobre lo que pasó con Eni; sobre el por qué, de golpe, un día desapareció de la casa. Ruth intenta nutrirse de una retórica o argumentaciones que la amparen (168-173) y le permitan vivir en la ilusión de que todo sigue adelante. Se evade con la idea de comprarse ropa que seduzca; vive aguantando al marido y, al mismo tiempo, odiándolo, hasta que descubre el abuso cometido por él. Le grita y lo acusa de depravado cuando lo ve en la cocina, el cuerpo pegado al de Eni tratando de penetrarla. Pero, como corolario, Ruth acusa a Eni de

haber pervertido a su marido, la encierra durante semanas en su cuarto, y un día, como se lo sugiere su marido para no sentirse tentado una vez más, Ruth saca a la niña de la casa y, juntos, la internan en un colegio de monjas (163-168). Ruth enmascara la monstruosidad del acto cometido por su marido, se vuelve su cómplice y oculta la verdad de lo ocurrido a su hija, Alcira, que la acosa con sus preguntas porque quiere saber por qué desapareció Eni de la casa. Esta situación, que se produce en la infancia de Alcira y Eni, contaminará la relación entre los miembros de esa familia y perseguirá psicológicamente a Alcira a lo largo de su vida.

Alcira escribe desde niña; su madre es una buena lectora pero detesta la idea de que su hija quiera ser escritora. Alcira conserva sus cuadernos de infancia y, más de cuarenta años más tarde, revisándolos en medio de su exilio en Estados Unidos, presta atención a una serie de datos que la llevan a interrogarse sobre lo que pasó en su casa. Se da cuenta de que la incertidumbre que pesa sobre ella puede tener relación no sólo con los malos tratos que sufrió de niña, sino también con lo que sufrió Eni. Se acrecienta en ella un sentimiento de culpabilidad, como ya lo había experimentado de niña, cuando Eni desapareció de su casa.

Los escritos infantiles permiten que Alcira escudriñe sus recuerdos y vaya abriendo brechas hacia la verdad de lo ocurrido, por medio de los variados cuestionamientos que se plantea. Se da cuenta de que su madre le ocultó entonces la verdadera razón de la desaparición de Eni y, por eso, quiere volver a encontrarse con su amiga para completar los huecos de una historia que ella estima les concierne a ambas. La busca desde Estados Unidos en las guías telefónicas de su país de origen, la busca también por medio de una emisión de radio (190) y, más tarde, va a Argentina hasta que consigue verla. La conversación con Eni resulta infructuosa, por eso le deja un cuaderno para que escriba lo que se acuerde de aquel pasado funesto. Eni se niega a reabrir su pasado; sin embargo escribirá inteligentemente sus confesiones en el cuadernito que le deja Alcira, que funciona como espejo de sus interioridades. Eni

escribe sirviéndose también de un testigo mudo, la hermanita de Alcira, ya muerta, a la que convoca en sus escritos. Entabla una conversación con ella, extrayéndola de la ultratumba. Confesarse frente a este testigo mudo de aquel pasado funesto y extinto, es una manera de encerrarse en su negativa. Pero finalmente, Eni se presta al trabajo de anamnesis que le pide Alcira, aunque se niegue a contarle toda la verdad. Lo que narra, con rodeos y muchas imágenes, permite que el lector capte lo que se esconde en ella y sigue circulando en su mente, descrito como un “laberinto” (128). Su reconstitución de aquel pasado es desordenada y circula oscilando entre pasado y presente. Por ejemplo, nos informa de su situación actual, su familia y su humilde condición económica. Se detiene en datos importantes, explicitando pormenores de la escena familiar de los Asami y contribuyendo a su reconstitución en la novela. Recuerda, por ejemplo, que el padre de Alcira, “jugaba de inocente”, que le confesó que, huérfano de chico, fue víctima de sus hermanos mayores y que “siempre ligaba”. Por eso, según Eni, él seguía “pegando a todo el mundo y forzando todo porque así habían sido también con él”. La conclusión de Eni es acertada: “Si el hombre era inteligente para entender por qué lo hacía, era también inteligente para saber cómo parar” (128). Eni recuerda también el placer de la madre de Alcira por la lectura, y cómo se quedaba ensimismada leyendo; cómo cambiaba bruscamente de humor, se enojaba con las niñas y les rezongaba gritando. Los recuerdos de Eni restituyen datos de una escena familiar sórdida en la que se mueven los padres de Alcira como figuras ambiguas y en la que se mezclan el dolor y el placer de hacer sufrir.

Alcira comienza la búsqueda de esa verdad a distancia, desde Los Ángeles, adonde llegó como exiliada y donde es profesora en la universidad. Quiere saber por qué, desde la infancia, ella sufre por no tener explicaciones claras de algunos momentos álgidos vividos con su familia. Es consciente de que su padre la maltrataba verbalmente, que era brutal con todas las mujeres de la casa, pero además presente que hubiera sido

capaz de abusar también de ella. Alcira piensa que Eni la reemplazó como presa del victimario.

Alicia Kozameh, de la mano de Alcira y de Eni, enfoca la figura de una madre insatisfecha y de un padre degenerado y violento, datos que se van completando a lo largo de la novela. Las voces de Julio y Ruth irrumpen, toman la palabra, hablan como si estuvieran presentes. Son voces que provienen de reminiscencias del pasado, son pensamientos del padre o de la madre de Alcira, en los que se basará cuando decida escribir la novela. Julio, por ejemplo, habla desde el pasado, exponiendo con giros propios su comportamiento machista. Se refiere a la preparación y al acto mismo de la violación de Eni, que explica como parte de una conducta que le es propia. Ya lo había hecho con Ruth cuando acababa de conocerla y antes de casarse con ella: iba en un autobús, la había visto subir y, sin poder contenerse, la había manoseado:

No hacía mucho que nos conocíamos, y era una gloria andar con ella por la calle, de aquí para allá. Todos parados en el pasillo como sardina en lata [...] Y esa mina subiéndose y avanzando por el medio. Empujando y empujando. Con su pollera color borravino. Se ve que de una tela en la que se quedaban prendidas las pelusas, las hilachas. Linda lo que se dice linda, no era. Pero del cuello para abajo, tenía lo que hay que tener [...] Imaginate, Julito, ese culo de novela, envuelto y apretado en esa pollera hasta las rodillas, ajustada y con tajo atrás, borravino, con esa hilacha adherida ahí a muerte... (159-160)

Alicia Kozameh se cuestiona, en definitiva, sobre la mujer en situación de opresión y sujeta al autoritarismo de un hombre, sea éste padre, marido o un desconocido que ejerce su poder, su machismo y sus inclinaciones perversas, sobre una presa sin distinción de edad. Pero este resumen es sólo un pálido reflejo de lo que cuenta la novela, sobre todo porque deja de lado las modalidades que Alicia Kozameh emplea

para narrarla y la perspectiva adoptada. Su novela es un monumento al cuestionamiento llevado a cabo por un impulso poético que talla un discurso complejo, con varios niveles y circunvalaciones, características de una estética barroca. El lector se pierde y se siente solo, como Alcira, al ir desatando los hilos de la trama que llevan hasta la escena familiar primitiva donde se origina el trauma: el acto de abuso sexual cometido por el padre en el contexto de violencias perpetradas a su familia (163-168). El lector participa en la reconstitución de ese pasado que no se descubre sino a través de una multitud de líneas narrativas desplegadas a través de 33 secuencias. Estas son mayoritariamente largos relatos autónomos (por ejemplo, la secuencia 26 ocupa 17 páginas). Compuestas en forma de monólogo interior, sus contenidos convergen hacia la cuestión central, el incesto. El lector se pierde a menudo tratando de interpretar, entre líneas, quién es el narrador de cada una de esas secuencias y cuál es el sentido de ese desorden aparente que el fluir de las conciencias dibuja en la diégesis. El sentido profundo de ese trauma que reside en la niñez de Alcira es inasible y conduce a esa escritura perturbadora.

La literatura de Alicia Kozameh no se contenta con denunciar a la manera de muchas otras literaturas; la novela es mucho más que un grito contra las humillaciones a las que son sometidas las mujeres. El valor poético de la novela erige este agravio en símbolo de valores inalienables de la persona, por los que hay que luchar sin concesiones. Ese símbolo recorre de manera metonímica el discurso narrativo, propagándose a través de redes de sentido, asociaciones de palabras y cromatismos muy variados de voces que se entrecruzan. Las frases tienen la fuerza de una ola que remueve la lengua y se realimenta constantemente en ella, para concretar nuevas formulaciones que hacen estallar lo que no se ha podido decir y lo que se esconde en los huecos de una memoria traumática. Al final de la novela, la voz de la escritora Alicia Kozameh se

mezcla con la de Alcira, anagrama del nombre de la escritora y su *alter ego* en la novela,⁷ para expresar el estado de ánimo en que se encuentra(n) Alcira/Alicia (una y otra, una gracias a la mediación de la otra) cuando decide(n) escribir la novela. Este estado se compara con el océano:

El océano es la verdad. O es muy similar a la verdad: quién sabe qué se moviliza en sus interiores, en sus honduras. Son tantos los animales, las algas, las rarezas que lo habitan. Por eso, creo, es que tengo este vínculo, esta ligazón casi fatal con las masas enormes de agua, sobre todo cuando no son calmas, cuando se sacuden desde esos fondos en los que la naturaleza vive sublevada, en los que las cadencias son pura subversión. (310)

Este fragmento de poesía en prosa nos lleva a releer la novela según los códigos que la imagen del océano nos aporta. Situado al final de la novela, el texto tiene la forma de una carta a Eni, es decir, un envío. Su forma indica que la novela queda abierta y que, finalmente, Alcira retoma sola la búsqueda de la verdad al asumir la escritura de la novela. Esta carta es un artificio: no se dirige sólo a Eni sino también al lector en el lugar de destinatario, zarandeado de aquí para allá por la complejidad de la composición. Esta carta lo/nos invita a releer la novela teniendo en cuenta el sentido que da la imagen del océano. El lector figura aquí como doble de Alcira que se identifica, también, con la autora Alicia Kozameh. Como en ellas, se despierta en el lector el interés por la pesquisa.

⁷ Alicia Kozameh emplea muchos juegos de palabras. El locutor de radio que busca poner en contacto a Alcira con Eni explica las funciones del anagrama y la homofonía: “No sé por qué pero muchas palabras tienen letras iguales a las letras de otras palabras; así es como uno habla. Así es como uno se acuerda de más y más palabras” (185) El anagrama Alcira/Alicia cumpliría con esa misma función, recordar al lector que el personaje y la escritora tienen la misma preocupación: recordar y bucear en un pasado incierto.

El contenido de la carta predispone al lector a que relea la novela, porque leer, como escribir, es traducir; se relee para interpretar sentidos que han quedado dispersos. Situado al final del relato, este texto poético remite al lector al origen de la novela, invitándolo a redescubrirla con las claves de la metáfora del océano. Las funciones son varias: la primera, de índole estética, condensar poéticamente el trabajo de Alcira, comparando su tarea de anamnesis con las profundidades de la masa acuática y la desazón que la invade después de las conversaciones y notas que ha intercambiado con Eni. Esas conversaciones han reactivado y sacudido en ella “rarezas” que la habitan desde la niñez y que la llevan a escribir la novela. Otra función importante de esta imagen es metadiscursiva, al explicar cómo, cuándo y por qué Alcira escribe la novela. Los motivos de la imagen remiten a la búsqueda de “la verdad” que se ha ocultado durante años, encerrada en la memoria de las niñas, y concierne al incesto cometido por el padre de Alcira en un contexto familiar de violencias que él mismo genera. Las funciones metadiscursiva y poética justifican la escritura con cadencias de “pura subversión”, provocadas por los tormentos que experimenta la narradora/escritora, comparada con “la naturaleza sublevada” por el océano. Sin duda, la construcción de esta novela, vasta y compleja, se asemeja al océano y nace de las profundidades de la psiquis para mitigar ausencias, pérdidas y la indignación por el dolor profundo que provoca un trauma originado en la infancia. El movimiento continuo de pensamientos y cuestionamientos que este dolor produce va a determinar la construcción del relato en forma de patchwork, a cargo de diferentes voces que analizaremos a continuación.

Por otra parte, la novela relaciona el cuestionamiento de Alcira sobre los abusos cometidos por su padre con su exilio, que reaviva en ella el deseo de saber toda la verdad. El exilio como momento en el cual se revela la violencia a la que fuera sometida es tema recurrente de las historias narradas por Alicia Kozameh. El exilio cuestiona la relación con el país de origen, fragilizada por la distancia. Esa distancia física, temporal y emocional dificulta la posibilidad de indagar lo que Alcira se plantea como una

necesidad. Acercándose a testigos de aquel tiempo, en particular a Eni, Alcira espera conocer la verdad buscada y superar la dificultad de narrarla. Desde esta perspectiva, *Eni no ha dejado de correr* se acerca a otras novelas de Alicia Kozameh en las que se cuestionan, desde el presente y con las huellas dolorosas que ha dejado el pasado, los estragos cometidos por la violencia de estado que asfixió a su país y que la escritora vivió en carne propia. Nos parece importante analizar, por último, el sentido del verbo *correr* que, desde el título, interpela al lector, para comprender la relación entre exilio y trauma generado en la infancia. Lo haremos apoyándonos en las nociones de *no lugares del exilio*, forjada por Alexis Nouss,⁸ y de *radicante*, definida por Nicolas Bourriaud.⁹

PATCHWORK Y ÓPERA DE VOCES

La escritura, a cargo de Alcira, recompone los hechos del pasado con formas diversas que se disponen caóticamente en 33 secuencias. El contenido de las mismas procede de notas sacadas de cuadernos, recuerdos dispares, diálogos, monólogos interiores, metadiscursos, pausas poéticas. Muchos de estos fragmentos aluden a suposiciones que se auscultan como venidas de otro mundo (las voces de los padres ausentes) y todas se construyen en función de los datos recabados por Alcira, los recuerdos que ha plasmado en los cuadernos que escribió en su infancia y lo que Eni decide transmitirle de su experiencia funesta. En cuanto a los vacíos que persisten e incluso se agudizan, trata de completarlos con la ayuda de su imaginación, que se nutre en las experiencias dolorosas de ese pasado.

⁸ Alexis Nouselovici (Nouss) “Non-lieux (une atypologie)”, en Zila Bernd & Norah Dei Cas Giraldi (ed), *Glossaire des mobilités culturelles*, Bruxelles, collection Trans-Atlántico N° 8, Peter Lang, 2014, 257 -274.

⁹ Nicolas Bourriaud, *Radicante*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009.

El discurso se concibe como investigación de un enigma que Alcira persigue y cuya búsqueda se inscribe en el espacio de la escritura con la forma de espiral sin fin. Con respecto a la historia, Eni es la primera palabra que se menciona en el título, el nombre de la amiguita de infancia de Alcira y la punta de la que arranca la investigación que ella quiere llevar a cabo. Piensa que las revelaciones que Eni le haga van a rellenar “el vacío” que la habita (179), *eso* que ella compara con “una lombriz, un gusanito asomándose por entre las humedades de la tierra, por entre sus oscuridades” (177).

La trama está a cargo de las dos protagonistas que participan en la búsqueda, Eni y Alcira, pero otras voces díscolas se expresan en las secuencias que componen la novela. Sin subtítulos, apenas separadas por tres asteriscos (marca de imprenta), las secuencias se suceden sin conexión evidente entre ellas, sin que se explicita de dónde emergen las voces que las producen, quién las convoca y quién es el locutor. Esta aparente confusión mantiene alerta al lector, que lee entre las líneas para comprender el juego que consiste en mezclar voces fiables y no fiables con respecto a lo que se quiere saber. Con esa modalidad, como un participante más de esa ópera cacofónica, el lector penetra por varios ángulos en esa verdad oculta y ocultada por los progenitores de Alcira. El lector va asimilando que se trata de una escena de usurpación de la dignidad, del acto bárbaro y arcaico de incesto cuyas consecuencias están presentes en las dos protagonistas. Esta realidad, vivida directa o indirectamente por todos los miembros de la familia, justifica que cada uno de sus actores tome la palabra.

RECOMPONER EL PASADO CON PUNTOS DE VISTA PARADÓJICOS

El empleo de la primera persona es la regla general en la novela de Alicia Kozameh, pero los narradores intradieгéticos son varios y, por lo tanto, la síntesis de lo que dicen, de lo que aportan a la historia, queda deliberadamente a cargo del lector.

El padre muerto participa con su voz y lo que esa voz expresa es lo que él ha silenciado toda su vida. Así también, se transcriben pensamientos y diálogos de la madre con el padre que sirven para aclarar contenidos de lo que Alcira supo a medias por boca de su madre. El lector admite y asume esos cambios abruptos de perspectiva en la diégesis como una manera de compensar los huecos de la memoria de Alcira y la negativa de Eni a contar todo lo que vivió. Pero resulta extraño y sorprende que la voz del padre se exprese en secuencias que toman la misma forma que las de Eni y Alcira, pensamientos expresados por medio del monólogo interior. Por ejemplo, es sospechoso, desde el punto de vista de la lógica de la ficción realista, que el padre comente, como lo vimos antes, los manoseos que infligió a Ruth en el autobús como antecedente del abuso que cometerá con Eni, y que se conozca lo que la madre estaba pensando en momentos en que iba con la familia en el coche que los lleva a Rojas, la ciudad a la que se mudan por imposición del padre, después de haber vivido en Laboulaye. Son disyunciones de las que se vale el discurso como ramificaciones de lo que vuelve a surgir en la conciencia de Eni y que sirven para paliar la duda y el estado de incertidumbre en que vive Alcira. Si, por un lado, estas formas rompen con la unidad ficcional que en la novela está dada por una instancia narrativa que varía constantemente de locutor (pero siempre a cargo de un narrador intradiegetico), por otro lado, otorgan poder a la imaginación que completa los huecos con representaciones que son posibles, basadas en la experiencia de lo vivido por Alcira o Eni con aquellos personajes funestos.

A pesar de su negativa, Eni ha retenido muchas cosas de ese mundo tortuoso de la infancia: “debo haber tenido buena memoria de chica, porque me acordaba de todo” (23). Convoca al padre de Alcira, que se revela desde el primer monólogo que lo introduce en la historia (20-23) como un hombre violento, calculador y, al mismo tiempo, incontrolable con respecto a sí mismo y a su mujer. La secuencia sugiere que es Eni quien, en gran parte, es capaz de reconstruir con sus recuerdos lo que el padre declara en su monólogo. Eso se expresa en las conversaciones fantasmáticas con “la

chiquita”, la hermana inválida de Alcira, ese espejo mudo que se inventa Eni como imagen de su anamnesis y en el que reaparece su visión de víctima. Paralelamente, esa manera de exorcizar el asco que persiste en ella no le impide persistir en su silencio ante los reclamos de Alcira. Eni no quiere que Alcira le robe lo que es suyo, ese “asco” o “mancha” que perdura en ella (277), *eso* que oscurece la línea del horizonte que ella veía de chica y que está y quedará para siempre en ella, y de lo cual se siente “dueña”. Eni piensa que Alcira se lo quiere *quitar* pero, según ella, hay cosas que no se pueden compartir (278). Eni está en lo cierto, Alcira no podrá conocer *su verdad* solamente por el testimonio de lo que vivió su amiguita.

Eni se refiere también a la actitud fría y distante de Ruth, la madre de Alcira, esa mujer que el padre abomina, maltrata y trata de loca porque lo insulta cuando lo descubre abusando de Eni. Los monólogos de Eni van destapando su drama hasta la reconstitución de la escena atroz de la violación (163ss). La voz del padre contribuye a recomponer ese paisaje de violencia al retomar los diálogos que tuvo con su mujer, a quien trata de someter con amenazas. Ese padre posee y se sirve de todo, desde los objetos que manipula (la radio, las llaves, el coche, etc.) hasta las mujeres que viven con él, en particular su esposa, que se siente “esclava” de ese marido despótico, y esclava, también, de su familia. Esta manera de poseer y servirse de todo es representada por las vueltas que da alrededor de la frutera, merodeando en torno a la mejor naranja para comérsela, como preámbulo de lo que hará, en otro plano, con Eni hasta poseerla (177). En cuanto a Ruth, es víctima y verdugo al mismo tiempo, ya que, con respecto a Eni, se comporta como un ser despiadado y engaña a su hija Alcira ocultándole lo que sabe. Sus silencios encubren los hechos y crean el malestar en que vive Alcira quien, ya adulta, decide indagar: “hay cosas que no se saben. Son un misterio” (36). La madre no le explica a Alcira por qué se fue Eni (37) y, así, se vuelve cómplice de su padre y ahonda en la hija ese “pozo” en el que vive: “todo parecía negro, y vacío, y seco, y frío, y quieto, dentro del agujero en el que todos sabemos que está el cerebro”. Estas reconstituciones

con voces distantes y puntos de vista diferentes componen el paisaje de violencia familiar en el que Eni, aunque no fue la única víctima, juega el papel principal.

Los lugares y momentos representados por personajes y voces que se expresan con tonalidades diferentes se suceden y se mezclan confusamente en el relato. Una parte importante de los contenidos procede de apuntes de Alcira, otra del cuaderno en el que Eni da cuenta de su drama (y cuyas notas dan comienzo a la novela). Otras informaciones sobre el incesto y el clima que se vivía en la casa de los Asami son el resultado de confesiones que Eni se hace a sí misma como frente a un espejo, en las conversaciones que imagina con “la chiquita”. Otros personajes funcionan como agentes que recogen partes de la historia central o intervienen lateralmente en ella, como la hermana de Eni, que la acompaña en el momento del reencuentro con Alcira, y un tal Miguel Furtado que habla en la radio local para informar a Eni que Alcira la está buscando (182-187). Las secuencias más extrañas son las que representan las voces de los padres. Esas figuras resucitadas confieren al relato una dimensión de realidad aterradora que el lector recibe como si emergieran del inconsciente, frente a un analista. Son voces encriptadas que parecen venir de otro mundo, se despliegan y vociferan, tomando cuerpo en las conciencias de Eni y de Alcira (315). La novela convoca así la función del psicoanálisis y, en este espacio simulado, lo que más interesa son esas voces *desenterradas* que pueblan la escena. Esas voces emergen subrepticamente en las memorias heridas de Eni y de Alcira, vienen de un *más allá* de la conciencia y circulan con la imaginación de cada una. El lector tiene la impresión de asistir a una instancia de verbalización (psicoanálisis) que permite elucidar lo inefable al analizar los altos niveles de degradación de un hombre que pone, por encima de todo, su deseo de dominar a la familia, con mentiras y ocultamientos, para hacer de una niña de diez años su presa sexual. Lo que pudo haber pensado el padre se expresa con dobleces y en un lenguaje mechado de groserías, con el que se levanta el velo del disimulo para decir su deseo de

abusar de la niña y confirmar su voluntad de llevarlo a cabo con una estrategia que imagina y realiza en el seno de su familia:

La pendeja ya está lavando los platos. A las demás no se las oye. Ya deben estar arriba. Ruth en la cama. Leyendo. Y las otras dormidas.

Esta pendeja me va a dejar sin platos. Si los sigue golpeando así contra la pileta.
(151)

Los comentarios de Eni que escribe en el cuadernito que le deja Alcira ponen de manifiesto su condición de mujer simple y de poca instrucción pero muy observadora e inteligente. Su vida está hecha de entrega a los demás, lo que contrasta fatalmente con los maltratos que recibió, la bajeza moral y el desprecio con que la trató la madre de Alcira y los abusos por parte del padre. El lector deduce que lo que cuenta sobre sí misma, su percepción de la realidad y sus creencias, así como su adhesión a la dictadura y el hecho de que considera que Alcira perdió el tiempo volviéndose “subversiva”, son corolarios de esa vida hecha de sumisiones. Eni vive en la denegación de su pasado y, sin cuestionarse, acepta la violencia que se le ha infligido como acepta la violencia de estado. Le ha quedado la idea de que es culpable de la herida que le infligió el padre de Alcira y considera que esa dolorosa experiencia le pertenece, que *esa* historia es *su* historia, y que no conviene reabrirla porque Dios ya la ha perdonado. Transportada por la fe y la doctrina de una de esas nefastas iglesias evangelistas que recorren América, Eni cree en la redención y en el perdón de Dios (295)

Sin embargo, Eni se presta a la idea de escribir sobre lo vivido como se lo pide Alcira y, por medio de la escritura, va a ir destapando sus propias contradicciones. Abre las compuertas de su pasado, convocando, en su cuadernito, las voces de Julio y Ruth. Esas voces exponen cruelmente y con tonalidad facciosa, las groserías y los malos tratos que cometieron con ella, revelando la perversidad de esos dos adultos y de lo que han

ocultado *sotto voce* en vida. Alcira va a desenterrarlos completamente al representar en la novela esas voces que afloran tenebrosamente en el cuadernito de Eni. De esa forma, Eni participa en la composición del relato. Narra, como Alcira, en primera persona, resucitando las voces de los Asami. Las diferencias que existen entre ellas y el diferendo que va a ahondarse se ponen de manifiesto en lo que escriben. Las “notas” e impresiones de cada una son, explícitamente, hipotextos que preceden la narración de la novela, pero también se integran en ella como figuras de mediación que intervienen en la materia del relato para representar lo que cada personaje se dijo a sí mismo, íntimamente, y lo que llega a transmitir. Cada una de las protagonistas recurre a una forma diferente de narrar los hechos. Esa elaboración disímil con que se escribe la novela empuja las fronteras de la realidad hacia el terreno de lo fantástico al dar la palabra a personajes muertos o ausentes, como el padre y la madre.

Por otro lado, Alcira informa sobre su situación; como Alicia Kozameh, vive en exilio y tuvo un pasado de militante política, estuvo presa y tuvo que salir del país. Este es uno de los hilos que minuciosamente se va enredando en la trama central de la novela. Casi tenue en la historia de *Eni Furtado no ha parado de correr*, forma parte del “hipertexto Kozameh”, es decir, de lo que el lector enlaza o relaciona con lo que cuentan otras novelas de Alicia Kozameh (el universo de la cárcel, la solidaridad entre las presas políticas y los heridas que quedan abiertas). *Presa* y víctima de un régimen político despótico, la reflexión de Alicia/Alcira la(s) lleva a indagar esa otra forma de estar presa, víctima de la depravación de un padre déspota que impone su ley de sacrificios a la familia.

Lo que Alcira busca descifrar en *Eni Furtado no ha dejado de correr*, enunciado por esta sucesión de voces, no llega a descifrarse en su totalidad. La novela se construye con la forma de un *ricercare*, con representaciones caleidoscópicas del pasado que se mezclan al presente de las dos protagonistas. Definimos como ópera cacofónica este procedimiento que asocia en la composición voces y memorias contradictorias que van

redondeando el sentido de lo que pasó y permiten reconstruir el drama familiar con sus horrores, sin agotarlo, sin poder abarcar su trascendencia. Este trabajo avanza por tanteos que van abriendo pistas, circunvalaciones y variaciones sobre la cuestión del incesto que permiten focalizar, con diferentes puntos de vista, el contexto, las condiciones en que se dio y sus consecuencias. El discurso fragmentado en hilachas que finalmente Alcira/Alicia decide ensamblar en el espacio de la escritura, reproduce el estado de ánimo en que está la narradora cuando escribe la novela. Por lo tanto, el nombre de *Eni* se puede leer también como epítome de *enigma*, ya que traduce esta búsqueda difícil, símbolo de la incógnita que se escruta con la escritura. Su nombre se lee como advertencia, abreviación/revelación del secreto que Alcira quiere penetrar.

Esta manera de contar pone de relieve puntos de vista contradictorios, asimilados en un solo discurso, como si correspondiera a la suma de dos cabezas, la de Alcira y la de Eni. Ese discurso bicéfalo tiene algo de la cuerda locura de Erasmo,¹⁰ personificada en una discusión que se transcribe a propósito de un libro de retórica que cae en manos de la madre de Alcira y que la lleva a calificar de “verdadera pavada” el interés de Alcira por la escritura (169). La condensación de datos y la variación de puntos de vista son modalidades con las que se subraya la dificultad de llegar a contar fielmente lo que, en última instancia, resulta inalcanzable. La escena central del incesto, por ejemplo, se relata tres veces a partir de la mitad de la novela, con la forma de retazos o fragmentos que evocan diferentes protagonistas. Primero interviene la voz del padre (163-168), luego la de la madre (175) y, por último, la de Eni, con los recuerdos que escribió en el cuadernito que le dio Alcira (279). Con esta modalidad se pone en tela de juicio tanto la mirada heterodiegética como la palabra de un solo testigo para restituir la verdad. Y, paralelamente, la variación de voces con puntos de vista diferentes sobre una misma

¹⁰ Erasmo de Rotterdam, *Enchomion moriae seu laus stultitiae* (*Elogio de la locura*), editada en 1500, circuló rápidamente por los círculos de humanistas europeos de la época y se hizo famosa por sus críticas a los abusos y locuras de varias clases de la sociedad, especialmente la Iglesia.

realidad relativiza el valor del testimonio. De ese modo, Alicia Kozameh cuestiona lo subjetivo que es marca sustancial del pacto de lectura que ella sella con su lector. Lo que se cuenta del pasado está perturbado por la distancia y las emociones que separan de los hechos y, sobre todo, por la necesidad de olvidar para poder seguir viviendo, como en el caso de Eni:

Toda la fuerza que le puse a tratar de olvidarme de todo esto, cuarenta años empujando tanta historia contra el fondo de mi cabeza para que nunca saltara, y vos que te me aparecés así, sin aviso. Hola, ¿puedo hablar con Eni? Como si la vida se hubiera quedado parada en Rojas, allá donde se desarmó. La cosa es que los pedazos que quedaron, rengos, arrastrándose, a los tropezones, no sé cómo, pero no dejaron de andar. Alcira, Alcirita. (15-16)

Eni se da cuenta que, a medida que vuelve a su pasado, la percepción de las cosas va cambiando y se lo dice por escrito a Alcira: “Yo te digo, ahora, te reflejo, con las palabras que tengo ahora, las sensaciones de antes”. Esta frase contiene el cuestionamiento central de la novela; ¿cómo atrapar y comprender el pasado doloroso del que se huyó durante más de 40 años? ¿Cómo concentrar en la economía del texto *ese algo* que no se termina de entender? (83-91). Alcira lo intenta en el presente, interpretando los recuerdos que le quedan y teniendo en cuenta que el tiempo ha ido modificando la percepción del pasado que tienen ella y su amiga. Eni expresa esa sensación de presencia/ausencia, ese algo que está ahí y que, de pronto, desaparece, con imágenes fuertes, basadas en su experiencia (algo “rengo”, que va “arrastrándose” y “a los tropezones”) y otras basadas en su vida cotidiana. Eni es la víctima principal, pero con su actitud entorpece el trabajo de anamnesis que quiere hacer Alcira. ¿Cómo explicarse, si no es por medio de imágenes, lo que vive esa mujer simple que nunca levantó cabeza, que sirvió siempre limpiando las casas de otros? Eni explica *eso* que

siente con imágenes muy claras: “una sandía verde por fuera pero no roja por dentro... blanda y marrón”, “un pozo”, “una empanada con gustito, pero vacía”, “una lombriz de esas que asoman la cabeza en el patio de Rojas después de haber pasado el jardinero...”.

Para paliar la negativa de Eni a entregar información sobre lo que vivió, así como los notorios huecos de la memoria de Alcira, Alicia Kozameh cuenta como quien teje un entramado complejo hecho de varios “hilos” o “hilachas”. La imagen del tejido y sus hilos aparece en varios momentos del relato. Su trabajo, meticuloso, se expresa de modo voluntariamente caótico para asemejarse al flujo del inconsciente que significa, de golpe, *algo* a la conciencia. Se trata, como dice Alcira a Eni, de “restituir” “hebras que le habían sido arrancadas al débil tejido, de lo que fuera que nos había unido en la niñez” para movilizarlas “hacia el resbaloso terreno de lo posible” (289).

La multitud de datos que traen al relato las diferentes voces y formas narrativas convergen hacia el nudo central de la intriga, la narración del acto de violencia sexual del padre con respecto a Eni. Pero *eso* que Alcira quisiera conocer mejor recuperando los recuerdos de Eni, no terminará de aclararse en ella sino a través de suposiciones que emanan de dolorosos recuerdos de la violencia vivida, por ella también, en el seno de su familia; recuerdos que la llevan a deducir e interpretar los contenidos que remontan en ella como desde un *más allá*, a los que da forma en la escritura. Como cuando era niña, se desespera al no entender por qué pasan las cosas, al no encontrar respuesta a lo que sucede y comprobar que la gente olvida “seguir buscando la respuesta” (36). Alcira recuerda que cuestionó a su madre la mañana siguiente a la violación, cuando se levantó y descubrió que Eni había desaparecido de su casa:

Así que ahora voy a necesitar saber qué pasó con Eni. Mi mamá repite y repite que se quiso ir. Pero Eni nunca me dijo que tuviera ganas de irse. Nunca. Siempre estaba contenta. Le pregunté muchas veces a mi mamá por qué Eni de repente

quiso irse. Y ella diciendo No sé, no sé, no sé. Y yo: ¿No sabés? ¿Eni no te dijo por qué? Y mi mamá me sale con eso: Hay cosas que no se saben. Son un misterio. Y con eso siempre me está cortando las preguntas... Bueno: si la gente se olvida de hacerse preguntas, es mejor creer que hay misterios, así uno no tiene que acordarse de averiguar. Pero los que piensan que sí hay respuestas y no misterios, deben vivir mal. A mí me parece que vivo mal. (36-37)

Este tejido narrativo que involucra muchas voces compone un patchwork hecho de minúsculos pasos/hilos textuales imbricados unos en otros, con la intención de llegar a la “escena primitiva”, la *Urszene*) de Freud,¹¹ donde se debería encontrar la versión “inaugural” u originaria de lo que se busca revelar en la novela. Esa escena primitiva se conjuga con la tarea de contar y lleva a Alicia Kozameh a renovar el canon del realismo al construir su historia, introduciendo en la voz del narrador una pluralidad de voces contiguas que la preceden y la enmarcan. Los secretos se van desprendiendo de esta compleja textualidad como manchas de asco, de vergüenza y de culpa que se depositan en el lector al comprender que Eni trata de ocultarlas y que Alcira siente ese horror vivido como vergüenza propia (deslizándose en ella la culpa de sus padres). Y, también, porque se da cuenta de que hubiese podido ser la otra víctima.

El lector comprueba, finalmente, que lo que se ha ido descomponiendo y des/construyendo en Eni y en Alcira pasa por la escritura. El desorden con que se expresa cada uno de esos procesos, las diferencias entre las versiones, están representadas en la novela por niveles de lengua disonantes y discordantes, que revelan la diferencia de percepción que existe entre los personajes. Esas diferencias son no sólo

¹¹ Generalmente interpretada en relación con la visión real o fantasmada que tiene el niño del acto sexual de sus padres, esta escena puede hacer referencia a otro tipo de violencia paterna, y a sus consecuencias, el sufrimiento por no poder expresarla (la represión). Cf. S. Freud, *La naissance de la psychanalyse, lettres à Wilhelm Fliess*. Paris, P.U.F., 1956 ; “L’homme aux loups?” en *Cinq analyses*, Paris, P.U.F. 1954, 325-420.

culturales sino también de orden ético y político: cada una de las protagonistas ha “digerido” a su manera ese pasado, semejante a esa “línea roja” que evoca Eni, como la del horizonte cuando se pone el sol, que se vuelve “una raya lisa, un renglón, línea recta como te decían en la escuela”, pero “si me quedo enganchada en esa pregunta de qué habrá más allá, se me empieza a enrular, la línea se me llena de vueltas, de remolinos (11-12). Alcira, por su parte, recurre al lenguaje poético en varios momentos del relato para expresar impotencia y frustración y, también, para dar cuenta de una reflexión que llega a un límite infranqueable y que se representa al final de la novela bajo forma de carta, esa espléndida pieza de poesía que le envía a Eni, en la que metaforiza su drama con la figura del océano insondable y que analizamos más arriba.

La variedad de procedimientos que Alcira/Alicia Kozameh emplea en la novela para llegar a la verdad perpetúa la ilusión de restituir lo vivido. Y llega a la conclusión de que es sólo “la imagen de las cosas” lo que puede recuperar, y que “habrá que ver, descubrir, la diferencia entre lo que vemos y lo que realmente es” (178). El pensamiento de Alcira confirma lo que Clément Rosset analiza como *lo real*, que se escapa en la ilusión de conocerlo y se figura paradójicamente en su doble.¹² La conjunción de las voces destapa la verdad estrepitosamente, con violencia verbal, en la mitad del relato (168-177). La madre, testigo de la escena de violación, revela finalmente lo que ella misma vio y que persiste, de manera incompleta, en la conciencia de su hija Alcira, la narradora. Por esa verdad que comprendió a medias de chica, ella seguirá luchando, muchos años más tarde, desde su exilio, hasta conseguir que Eni le dé su versión, aunque parcial, de lo vivido.

Alicia Kozameh nos dice en esta novela que el microcosmos familiar puede ser tan oscuro y delictivo como el que se pone en marcha para toda una nación sometida a

¹² Según Clément Rosset, la relación entre la ilusión y el doble ilustra cómo la estructura fundamental de la ilusión no difiere de la estructura paradójica del doble. Cf. Clément Rosset, 1976. *Le réel et son double*, Gallimard - Folio Essais, 19.

la violencia de estado. La historia personal como la Historia colectiva se puebla, en ocasiones funestas, de rostros desfigurados como los de los Autorretratos de Bacon.¹³

NO-LUGARES DEL EXILIO EN PENSAMIENTOS RADICANTES

Es importante situar el deseo de saber de Alcira como deseo de restitución de un pasado en el contexto del exilio. Ella salió de Argentina como víctima de la dictadura, tal como le sucedió a la escritora Alicia Kozameh. Como en el caso de otros exiliados, el discurso de Alcira se construye con esa mirada hacia atrás para interrogar un pasado traumático, porque lo que se dejó atrás determina lo que queda por vivir, lo que en la novela se identifica con la escritura misma, con la voluntad y necesidad de seguir escribiendo. Alcira justifica de ese modo la necesidad de reencontrarse con Eni y la búsqueda que inicia desde Estados Unidos (91-110). Corre de un lado para otro y emplea todos los medios a su alcance para encontrarse con su amiga y saber algo más, por su boca, del pasado. Eni también se pone a correr, pero en sentido contrario, para escaparse de Alicia, y arranca con sus pensamientos hacia otros espacios que son rodeos o desvíos sobre su vida enlazados con la cuestión del incesto. Sus relatos en el cuadernito dibujan esos rodeos, ese irse por las ramas: cuenta con realismo cómo vive, su pobreza y su trabajo, y mira con desconfianza el mundo de Alcira y los compromisos políticos que la llevaron a exiliarse.

Como ya dijimos, Alicia Kozameh se propone bucear con el personaje de Alcirita una sucesión de lugares y momentos del pasado que la lleven a comprender mejor la práctica salvaje de un padre abusivo sostenido y odiado al mismo tiempo por la madre.

¹³ Cf. Francis Bacon, *Autoportraits*. In <https://www.biographie-peintre-analyse.com/2014/02/12/francis-bacon-autoportraits-art-contemporain/>. Consultado el 8/12/2018.

Esta, tanto por su capacidad de soportar, de ocultar lo nefasto, como de acusar injustamente a Eni, simboliza otro tipo de poder abusivo. Estas informaciones flotan en la conciencia de Alcira adulta, doble o alter ego de Alicia Kozameh, y el lector las identifica como testimonio por violación de la dignidad humana. Por eso no nos es difícil vincular la herida profunda que persiste en Alcira y la gravedad de lo vivido por Eni como antecedente premonitorio, a nivel del microcosmos familiar, de un clima de delicuescencia y de normalización del abuso generalizado que se manifiesta, a nivel de la colectividad, con la instalación de la violencia de estado en la Argentina de los años 70. De esa situación novelada surge una serie de interrogaciones que llevan a Alcira/Alicia Kozameh a su niñez en Argentina y a repasar las relaciones que tuvo con sus padres y que preceden las que ella misma vivió como militante política, al ser condenada por la dictadura.

Alicia Kozameh denuncia en esta novela estos abusos de género y en particular los abusos sexuales a menores en el seno de una familia de clase media en la Argentina de los sesenta, que marcan la vida de Alcira en el exilio, ella que, además, carga con la herida abierta de haber sido perseguida por los militares (dato que restituye Eni, y no solamente Alcira, en sus monólogos con “la chiquita”). Por eso, pensamos que la situación de exiliada sustenta esta perspectiva de búsqueda en Alcira. Ella busca en su pasado, más que nada, un lugar y un momento que no se pueden definir, porque no existieron realmente como tales. Intuye, sin embargo, que la explicación que encuentre sobre ese *algo* podría ayudarla en su presente. La verdad es que, si bien no podrá saber nunca todo lo que pasó, se irá recomponiendo en ella y por la escritura una versión de esa verdad buscada. El lector la recibe como empañada por una buena dosis de dudas, a causa del mutismo que Eni quiere mantener. Lo que Eni quiere silenciar hunde cada vez más en un presente incierto a Alcira, en un entredós sin salida, ya que no llega a recomponer su parte en este drama que la perturba sino de manera desordenada, como lo explicita la técnica de escritura de la novela, cuya composición sublima la posibilidad

de recuperar algo de la realidad por medio de un tejido deforme. El análisis de los hechos que va recordando y la reflexión sobre los mismos se reconstruye poéticamente en el texto y el lugar ingrato del exilio que ocupa Alcira se reemplaza en la novela por un *no-lugar* construido con ayuda de su imaginación. Este movimiento hacia el pasado que aflora en el personaje, inquietante, como toda realidad perdida y buscada al mismo tiempo, connota la situación de otros exiliados que buscan ese otro lugar al cual volver y por el que navegan gracias al poder de la imaginación. Es el desliz de una poética que busca afianzarse en explicaciones de lo que se perdió o quedó atrás tejiendo un *entredós* (palabra que utilizamos en todos sus sentidos, como sinónimo de entendimiento entre dos personas y como tela o puntilla que sirve para reunir dos pedazos o bordes de retazos o puntas de otras telas). Tomamos en cuenta la definición de Alexis Nouss para analizar estos espacios de conciencia ambivalentes y nómadas, en movimiento, que son lo contrario a lo que busca un cierto tipo de personas conformistas, que justifican su inmovilidad frente a los cambios con el mito de una vida estable, radicada en un lugar, uniforme y homogénea.

La noción de *no lugar* del exilio que forja Nouss no se opone a la noción de lugar,¹⁴ sino que la completa. Con ella se pueden explicar desdoblamientos que atraviesan física

¹⁴ A. Nouss, “Non-lieux (une atypologie)”. Nouss analiza las diferentes cargas semánticas que tiene la noción de exilio y su intervención en la construcción de espacios que no pueden definirse con las categorías que se manejan en política. Nouss inscribe su reflexión en una genealogía de *no lugares* y comenta las inflexiones que toma en el pensamiento de varios autores, entre otros Freud, Michel de Certeau, Marc Augé, Claude Lanzmann, George Didi-Huberman, Nata Minor. Explica que la noción de *no-lugar* no significa lo contrario de la idea de lugar (“du non-lieu qui n’en fait pas un lieu où s’absenterait l’idée de lieu”). Y para explicar los repliegues contradictorios de toda experiencia exílica, subraya su dimensión inmaterial e imaginativa. Para Nouss los espacios exílicos conforman un imaginario plural y en movimiento dialéctico entre lugar y no-lugar y, por lo tanto, lo imaginario forma parte de la construcción de lo real. La noción de *no-lugares* puede tomarse como denominador común de personajes del exilio que se construyen en la literatura, de Ulises a Jean Valjean y a la niña que percibe las diferencias de cultura y de lengua en *Le bleu d’abeilles* de Laura Alcoba. Se vincula también al nudo de la reflexión que emprenden artistas e intelectuales que han vivido el exilio: de Ovidio a Celan y a Juan Gelman, de Walter Benjamin a Hanna Arendt.

y subjetivamente la persona, ubicándola en dos o más lugares al mismo tiempo, cohabitando en ellos (como Oliveira en *Rayuela*) y que transforman la percepción de la realidad primera con redes de sentidos en las que la imaginación participa activamente. Según Nouss, esa impresión de *no-lugar* es, como la inquietante extrañeza descrita por Freud, una experiencia que se vive corrientemente. Y, a su vez, define por excelencia la condición de exiliado. No se busca ser exiliado sino que esta condición emerge inesperadamente y como una urgencia que hace tambalear lo que somos y lo que hicimos. El exiliado se confronta a la necesidad de construirse de nuevo, y esta situación lleva a tomar conciencia de lo que se dejó atrás. El pasado, en ese contexto, puede ser idealizado o volverse diabólico y para siempre funesto.

ESCRIBIR ES CORRER, LA FUNCIÓN DEL CUADERNITO

La discusión sobre esa vieja herida tendría que salir del cuadernito en el que Eni escribe a pedido de Alcira, cuadernito mencionado desde las primeras líneas de la novela, lugar donde se discurre sobre la línea del horizonte que se busca y se pierde, como esfumado bajo la lluvia o las lágrimas de Eni:

Es un poco raro empezar con lo del horizonte porque, la verdad, hay cosas más importantes. Pero es lo primero que se me viene a la cabeza. Vos me plantaste frente a este cuadernito, y bueno, a lo que venga. Mejor dicho: a lo que salga, si es que sale algo. (11)

El cuaderno permite registrar lo que se ha vivido, incluyendo reflexiones sobre ese pasado. Si la técnica de escribir en el cuaderno los recuerdos de lo que pasó y se reprimió durante años se asemeja a la cura que propone el psicoanálisis, Eni se niega

radicalmente a hacerlo: no quiere “traer lo de ayer al presente” (20). Lo que estaba “bien guardadito” en ella (18), debe quedar así; la primera conversación que tuvo con Alcira por teléfono, la lleva a remover ese pasado y, sobre todo “a traer a la cabeza ese cielo espantoso, el recuerdo de tu papá” (18).

¿Qué significa ese cuadernito en relación con el verbo *correr* como sinónimo de desplazamientos metonímicos? El diminutivo que emplea Eni es significativo: más que una relación afectiva con su cuaderno y el placer que la escritura pueda procurarle, se trata de un diminutivo que denota la poca importancia que ella da al mandato de Alcira. La escritura de la novela se produce dentro del marco acotado por este gesto de rechazo de Eni, que se plasma en el cuadernito y en la carta abierta con que se cierra la novela. El cuaderno es ese espacio blanco, limpio, que se va rellenando con fragmentos que expresan la violencia vivida por Eni, así como comentarios sobre sus relaciones con los miembros de la familia en el pasado. Eni transpone el sufrimiento que había quedado enterrado en ella con imágenes que plasma en el cuadernito. Y compara *eso* que le pasó con un cielo oscuro, que *se parece a un horizonte que se pierde y se oscurece al llegar la lluvia. Ese mismo cielo puede cambiar por “una rendijita que se abre muy finita en medio de la oscuridad terrible de las nubes y aparece un rayito de luz que parece enferma... que da esa duda sobre dónde está uno parado...”* (17). Otro tipo de desplazamiento concierne el pensamiento mágico de Eni. Ella ha encontrado consuelo en la religión, está convencida de su salvación: el Señor “me limpió, me perdonó, yo perdoné” (20). La confusión entre el señor de la casa, el padre de Alcira y el Señor que está en los cielos (Dios) y la perdona es flagrante. Eni vive en el *refoulement*; es una forma de empujar el dolor refugiándose en el pensamiento mágico que le ofrece la religión.

Frente a esta situación Alcira le implora que vuelva atrás con sus recuerdos; porque sabe *algo*, pero de una cosa está segura: “eso es que no sé lo suficiente” (17). Interroga a Eni para llegar a la verdad completa, para revisar ese pasado que, con el exilio y en el exilio, se vuelve primordial e insoportable, como una herida abierta. Alcira

no tiene las mismas necesidades que Eni, y sus cuestionamientos están ligados al exilio: volver atrás para aclarar lo que pasó, sobre todo entre su padre y Eni, se vuelve esencial para su presente. Una idea de recomposición que la novela desbarata por imposible: “a las personas no nos gusta que los demás se alivien” (27). El cuaderno es el indicador, en la narración, de ese momento de encuentro y desencuentro entre ellas, de presencias/ausencias que no se pueden llegar a colmar, un *no-lugar* que recoge tanto el momento donde se compone esa vuelta atrás como el momento de la búsqueda de la verdad que Alcira piensa encontrar interrogando a Eni. Espacio compuesto de no-lugares, espacio en blanco donde se plasma la escritura y se recogen los residuos de ese pasado doloroso, el cuadernito juega un lugar protagónico, ya que se ubican en él y emergen de él los acontecimientos del pasado y los comentarios sobre ese pasado que hacen tanto Eni como Alcira. Esos *non-lieux* que recoge el cuaderno son como los bordes de intercambios y líneas fragmentadas que Alcira, en su función de narradora, dispersa en diferentes secuencias del texto para retomar alternativamente las voces de Eni, de Alcira y de los padres. El resultado es una versión inacabada, *descosida* de los hechos del pasado que se investigan, con la que se representa la violencia que reinaba en el seno de la familia.

Existe una relación entre el mandato de Alcira y la situación de vivir en exilio. El cuaderno cumple con la función de reunir y dejar plasmados pensamientos erráticos y desordenados, situación que sucede a menudo en el exilio. Eni no tiene la costumbre de escribir y, además no quiere escribir para Alcira. Lo que ella le envía se emparenta a divagaciones, no-lugares que fermentarán en la imaginación de Alcira, contribuyendo, así, a la recuperación aunque sea parcial de un mundo perdido para siempre.

Vuelvo a leer la novela y me encuentro sola, de nuevo, corriendo con Eni y Alcira, sola como Eni y Alcira, cada una corriendo por su lado. Esta manera abismal de proyectarse en la otra es, para Alcira, una manera de salvarse. Por un lado quiere solidarizarse con Eni y deshacerse de la culpa, y por otro transformar en palabras el

drama atroz que busca comprender. Alcira querría que ella y Eni volvieran a caminar juntas por ese infierno que vivieron de niñas, que esa verdad reprimida, ocultada durante más de cuarenta años, emergiera, y que juntas armasen el puzle de la realidad vivida. Pero Eni vive en el *hiatus* de esta situación: inhibida, se niega a colaborar, sobre todo porque considera que las memorias le pertenecen sólo a ella; es *su* pasado y no el de Alcira.

Para ésta, en cambio, rellenar el vacío es una obsesión. Por eso, los dos personajes corren, no dejan de correr, de deslizarse entre las palabras que ellas mismas emiten: una para atrapar la verdad que esconde la otra, y la otra para que no la atrapen y pueda seguir viviendo con la inhibición de la violencia vivida. Eni, en medio de sus confesiones a “la chiquita” produce un desliz significativo, saltando de su propia experiencia de la violencia vivida en la niñez a la violencia de los militares durante la dictadura. Habiendo manifestado su diferencias con Alcira, a quien califica de “subversiva”, calificación con la que la dictadura denigra a sus oponentes, Eni también alude a otras heridas ocultas en ella provocadas por los militares. Por ejemplo, la guerra de las Malvinas, a propósito de su hermanito desaparecido, ya que es posible que éste haya servido de carne de cañón. Y también remite a la época de la posdictadura en Argentina, a propósito de las reuniones de los militares en el club que ella iba a limpiar, lugar que sirve para las juergas de esas personas que Eni califica de ladrones depravados. Notamos que, más allá de la distancia espacial, temporal y afectiva que separa a las dos protagonistas y que va a ahondarse entre ellas, ambas están juntas frente al nudo de esta historia: saben lo que es la violencia verbal y física, la represión en todos los aspectos, tanto en lo personal como a nivel político, ya que la han experimentado en carne propia. Son como dos caras de la misma moneda, dos perfiles que se encuentran al borde del abismo. Enfrentadas a una verdad que las hirió a ambas, resucitan en ellas las figuras de los padres de Alcira que, como fantasmas, siguen interviniendo cruelmente en sus vidas. Ausentes que vuelven como en una pesadilla, con un gesto que remite a figuras que se asocian a *no-*

lugares del recuerdo, y que se repiten sin fin en ellas, como en el *encore* lacaniano. Esas voces que resuenan en la recomposición de escenas y diálogos del pasado se representan como presencias porque no han sido expulsadas para siempre de sus historias. Son voces sórdidas y duras, como una roca que sigue martillando sus conciencias: en el caso de Eni tratando de tapar su tragedia para siempre con la ilusoria ayuda de la religión; en el caso de Alcira como deseo imposible de abarcar la tragedia en todas sus dimensiones.

Eni Furtado no deja de correr representa una especie de jungla mental, un bosque laberíntico del que se quiere extraer una verdad (87-88), con juegos y entramados de memorias y pluralidad de voces que enfocan el horror de ese abuso sexual, a través de encuentros y desencuentros (choques) de diferentes miradas. El exilio de Alcira es el motor que lleva a bucear en la tragedia de la infancia. Esa exploración del pasado se enfrenta a *no-lugares*, con un abanico de significados que están en relación con el exilio, como sentirse desterrado, confinado o aprisionado al no poder ir más allá física y mentalmente, saberse expulsado de su propia conciencia y con la necesidad de cuestionarse y de ahondar en la medida de lo posible en las profundidades que encierra el inconsciente. *No-lugares del exilio*, entonces, expresión que no quiere decir renunciar a algo ni significar lo contrario a *lugar* o a *exilio*, sino que explica un estado de migración mental que, por supuesto, también se da en otras circunstancias de introspección, como lo demuestra el recorrido mental de Eni. Por lo tanto, cada una de las protagonistas despliega figuras que simbolizan el crimen perpetrado por el padre y sus consecuencias.

Borradores escritos en varios cuadernos que se adicionan pero no se concluyen: por eso la novela desemboca en un final abierto: la carta que Alcira envía a Eni como una botella arrojada al mar, evocando así la no resolución del problema. Las primeras líneas, los acápites, resuenan, por lo tanto, como variaciones sobre el mismo tema que la novela desarrolla y cuyas consecuencias disemina como un rayo de luz que busca esclarecer la oscuridad: “Por cada inventado destello en el fondo del vacío que encuentran las voces” (palabras del acápite “a Nina”). Y la otra frase del comienzo: “¿De

quién somos, chiquita de la casa?”, con que se alude, en particular, a la hermana lisiada de Alcira, la chiquita, pero que envuelve también a las dos protagonistas, estropeadas para siempre como muñecas de trapo maltratadas. Por eso esta pregunta inicial apunta hacia una indeterminación que, al identificarse el delito cometido por el padre, se vuelve indignación y protesta: ¿somos nosotros mismos o pertenecemos a alguien que nos utilizó como marionetas? ¿Existimos realmente o yacemos en esta tierra al servicio de otros? La respuesta es la novela.

CORRER, EXPERIENCIA RADICANTE

Como lo indicamos antes, el verbo “correr” aparece varias veces en el relato de Alicia Kozameh; se menciona en el título de la novela y se puede asociar tanto a su tema como a la clave de su estructura, el discurrir de los discursos que la componen. Las dos protagonistas corren o se corren de lugar en la búsqueda de una verdad que van construyendo. Correr puede leerse también como síntoma de cómo vive el padre: conduce el jeep a toda velocidad con toda la familia adentro, se muda reiteradamente para esconder su culpabilidad, se mueve taimadamente, como un animal olfateando su presa, hasta penetrar en ella. El verbo “correr” denota también caminos que se abren y se cierran en el relato, lugares por los que desfilan los recuerdos, andares de la memoria perdida, circunvalaciones al infinito en torno a un objeto que, como el océano, no permite conocer todo lo que se esconde en sus profundidades. Estas profundidades, estas honduras y “despliegues” de la palabra de Alicia Kozameh son sinónimo de desencajes, sideraciones e incandescencias dolorosas que permiten ver de otra manera la realidad. La noción de *radicante* forjada por Nicolas Bourriaud puede servir como otro parámetro de lectura de la composición de Alicia Kozameh, en forma de abanico de

diferentes itinerarios y cartografías en movimiento¹⁵ que conducen a un punto clave, el sufrimiento de Alcira por no saber sino parcialmente los orígenes del trauma que viene de su infancia.

Nicolas Bourriaud considera que el movimiento es una característica constante de todas las épocas y, en particular, de la nuestra. “Radicante” es, para Bourriaud, como los rizomas de G. Deleuze y F. Guattari en *Mille plateaux* (1980). La metáfora se basa en una noción de biología con la que quiere definir tanto la movilidad del artista como sus aproximaciones a la obra y los modos de componerla. La movilidad espacial y temporal se define también por la serie de *no-lugares radicantes* (unimos expresamente los aportes de los dos críticos, Nouss y Bourriaud) que se dan tanto a causa de exilios como de otros tipos de desplazamiento que comprenden lo mental y lo imaginado, tanto en las obras como en la experiencia del escritor que la obra traduce. Esta manera de estar en el mundo deja huellas o trazados en la obra que emergen de “suelos” y recorridos diferentes, y que expresan los imaginarios de los personajes. Definimos como radicante la modalidad de expresión de Alicia Kozameh porque conjuga frenéticamente simultaneidades y estados sucesivos para contar hechos que han ocurrido en diferentes momentos del pasado y que se vuelcan en el presente de la escritura. Si bien se busca el origen de un crimen, lo que se privilegia en la novela es una multiplicidad de puntos de vista que se desparraman como “hilachas” sueltas, como arraigos “simultáneos y/o sucesivos” (lo múltiple en uno). Radicante es también la modalidad de expresión de Alicia Kozameh en esta novela que conjuga frenéticamente en la escritura de simultaneidades y de estados sucesivos para contar cosas y hechos que han ocurrido en

¹⁵ Nicolas Bourriaud, *Radicante*, 22 y sigs. Los artistas, como las obras radicantes, dice Bourriaud, son como la fresa, la hiedra y otras hierbas radicantes que trepan o progresan alimentándose de diferentes suelos a medida que se extienden, gracias a la facultad de desarrollar nuevas raíces. La escritura contemporánea como la sociedad hiperglobalizada de hoy se amplifican y diversifican al tener en cuenta estos intercambios vastos que evocan, por otra parte, el funcionamiento de nuestro cerebro y el mundo de la robótica.

el pasado y que se vuelcan en el presente de la escritura. Si bien se busca el origen de un crimen, el cómo tuvo lugar, como manera de desterrar una culpa, lo que se privilegia en la novela es una multiplicidad de puntos de vista que se desparraman como hilachas sueltas, como arraigos “simultáneos y/o sucesivos” (lo múltiple en uno) que pertenecen a varias trayectorias vitales muy diferentes y, por lo tanto, dan lugar a procesamientos de la *cosa* buscada que obedecen a diferentes puntos de vista, sin que se llegue a agotar sus sentidos.

Siguiendo a Bourriaud, notamos que la novela nos pone en presencia de procesos de radicación extrema, es decir, lo contrario a lo que buscan los partidarios del arte como expresión de un genio “nacional”, “autóctono”, de “las raíces” de una comunidad o de una nación. En el caso de la literatura, esas posturas llevan a estudiar las obras en el marco de un canon o de una Biblioteca de *lo nacional*, como matriz o paradigma que se forjó en el siglo XIX, para establecer lo que debe ser y decir la literatura, sobre todo con respecto a la Historia nacional. Por el contrario, lo local y lo universal están profundamente ligados en la poética de Alicia Kozameh como en la de muchos escritores que contradicen con sus obras el paradigma citado. Kozameh habla para todas las lenguas y todas las latitudes donde se cometen crímenes de lesa majestad; con sus obras nos entrega, con pasión constante, una visión de los abusos y el no respeto de lo humano que deberíamos aprender a combatir definitivamente no sólo en Argentina y otros países de América, sino también en el Congo y otros países de África, en Siria y en las fronteras hoy nuevamente delimitadas por muros o alambres de púas que dan lugar a no-lugares de la real reclusión ideológica que nos domina, tanto en la vieja y empobrecida Europa como en USA, en China o en Rusia.

De ahí surge la importancia de los enigmas que va dejando caer el texto de Alcira/Alicia. El nombre del personaje, como dijimos antes, se lee como anagrama del nombre de la escritora, figura retórica que consiste en una forma de *correr* sentidos y sonidos, ya que es la transposición de las letras de una palabra para dar como resultado

otra palabra y otro sentido. Se trata de esto en las novelas de Alicia Kozameh, de trasponer, de traducir con palabras gravedades delictivas, perversidades cometidas tanto por políticas arbitrarias como por el personaje del padre de Alcira. Estos abusos se graban en las conciencias como injusticias, como ese horizonte infranqueable que describe Eni al comienzo de la novela; como una línea que, de pronto, se invalida, se borra y se pierde.

El verbo correr, con su pluralidad de sentidos, remite a la idea de “movimiento”, palabra que emplea a menudo Alcira al final de su relato y que, como el océano, indica el traer y llevar hacia profundidades la resaca. Las connotaciones de *correr* tienen que ver con todos los componentes de la novela, con la idea de migración física y mental provocada por desplazamientos y exilios por territorios y espacios, que en el caso de Alcira y de Eni se dan desde chicas (de Laboulaye a Rosas y de Rosas a Pergamino). Más adelante, como consecuencia de la dictadura, Alcira se va de Argentina a vivir a Los Ángeles. En el caso de Eni también hay desplazamientos, ya que ha vivido en muchas casas diferentes, trabajando para diferentes patrones y se ha mudado de la provincia al gran Buenos Aires. *Correr* se declina en ella con la acción de *escaparse*, simbólica y mentalmente, de Alcira, que la acosa con sus preguntas.

La palabra *correr* desde el título remite a todos estos significados, a la vez reales y figurados, con la idea de despliegue, de desborde y de derrame. El discurso se extiende hasta desbordar como el océano, imagen con que se cierra la novela, e imagen con la que se puede definir también la narrativa de Alicia Kozameh, no sólo por la variedad de contenidos que expresa en esta novela, construida por una pluralidad de discursos que penetran en cuestiones fundamentales, sino también por su poética basada en movimientos, despliegues, detalles con los que se producen variaciones sobre un mismo tema, hasta llegar a tocar lo hondo, lo profundo que alimenta la reflexión. Su literatura es lugar ardiente donde se tejen y se destejen inquietudes, revelaciones y protestas frente a tanta infamia organizada por los hombres. La poética de Alicia Kozameh se constituye

de “formas-trayectos” (N. Bourriaud) de distinta índole, que se pueden rastrear de una novela a otra, relacionándolas. Esta operación corresponde no solo a una estética en movimiento sino también a una ética particular que se relaciona con la traducción como operación de pasaje y comprensión de los hechos, como manera de poner en evidencia los pasos necesarios para llegar a ser escritura y para que esta dé cuenta de la realidad. En ese espacio creado *en traducción*, en movimiento hacia el otro o lo otro, se encuentra el sujeto de la narración que está definido como un no lugar imaginario expresado en negociaciones con la difícil materialidad de la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

- Breckenridge, Janis, 2014. *Eni Furtado no ha dejado de correr* by Alicia Kozameh (review) *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 68-1, Spring 2014, 97-99. | 10.1353/rmr.2014.0000
- Bernd, Zila & Dei Cas Giraldo, Norah (eds), 2014. *Glossaire des mobilités culturelles*, Bruxelles, éditions Peter Lang, Collection Trans-Atlántico N° 8.
- Bourriaud, Nicolas, 2009. *Radicante* (traducción al español de Michèle Guillemont), Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Cortázar, Julio, 1963. *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Ezquerro, Milagros, 2006. “Problemas de enunciación: relatos de Alicia Kozameh y de Reina Roffé”, *Escrituras de la memoria y del exilio*. Journée d’étude, Université de Poitiers, 27/10/2006.
- Kozameh, Alicia, 2013. *Eni Furtado no ha dejado de correr*. Córdoba, Ed. Alción.
- Lacan, Jacques (1972-1973) *Encore*, Séminaire X, nueva transcripción Staferla. http://www.valas.fr/IMG/pdf/s20_encore.pdf. Consultado el 15/1/2016.

- Nouselovici (Nous), Alexis, 2014. “Non-lieux (une atypologie)” Zila Bernd & Norah Dei Cas Giraldi (ed), *Glossaire des mobilités culturelles*, Bruxelles, collection Trans-Atlántico N° 8, Peter Lang, 257 -274.
- Pfeiffer, Erna (editora). 2013, *Alicia Kozameh : Ética, estética y las acrobacias de la palabra escrita*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, IILI - Universidad de Pittsburgh.
- Pierotti, Daniela, Espinaco, Miguel, 2004. “Veó la actualidad como el producto de lo que los milicos dejaron”, reportaje a Alicia Kozameh, <http://www.elmangodelhacha.com.ar/revista37/>; Consultado el 15/1/2016.
- Semilla Durán, María Angélica, 2012. “Clausura, figuras y variaciones en la obra de Alicia Kozameh”, *Femmes, écritures et enfermements en Amérique latine*. Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection Maison des Pays Ibériques, série Amériques.
- Rosier, Marie, *Résistance et mémoire dans les premières œuvres d’Alicia Kozameh*, Sara Rosenberg et Nora Strejilevich. Tesis doctoral dirigida por Marian Semilla Duran, Especialidad “Estudios ibéricos y mediterráneos”. Université de Lyon, 20 noviembre 2014, 313 pág.
- Rosset, Clément, 1976. *Le réel et son double*, Gallimard - Folio Essais.

Ana Forcinito

University of Minnesota

NARRACIÓN Y ESCUCHA:

ENI FURTADO NO HA DEJADO DE CORRER

En este ensayo me acerco tanto a la frágil dificultad de dar cuenta de uno mismo como a la superposición de la resistencia a la vulnerabilidad que la narración de sí implica. Analizo las interrupciones que, en *Eni Furtado no ha dejado de correr* de Alicia Kozameh, sirven para poner en escena que la búsqueda de la verdad y la clarificación en relación a la violación y al abuso infantil, no sólo está rodeada de no saberes o de los silencios del trauma sino además de silencios a través de los cuales el sujeto narrativo ejerce su poder para elegir exponerse a la escucha o protegerse de ella. La novela de Kozameh es en un sentido una novela sobre la violencia y en otro (y este es el que yo quiero enfatizar) una novela sobre la dificultad que atraviesa toda narración que intenta dar cuenta de la violencia, pero no por la dificultad de articularla en el lenguaje sino por la dificultad de articularla frente a otro.

ENTRE FRAGILIDADES Y SILENCIOS

“¿Por qué tengo ganas de llorar a cada rato. Será porque no lo puedo contar?” (90), se pregunta uno de los personajes de la novela *Eni Furtado no ha dejado de correr* de Alicia Kozameh (2013), texto que tiene como eje central la exploración de los pliegues

de la narración sobre la violencia y, más específicamente, sobre la violencia de género. Y si bien la pregunta inicial establece una relación entre el llanto y el silencio, la respuesta a esta pregunta nos invita a hurgar, como lectores, en una serie de capas de la memoria y del olvido y, sobre todo, de la vulnerabilidad de la narración misma. Kozameh se sitúa nuevamente (como en otros de sus trabajos) en una exploración acerca de la poética de un gesto que puede considerarse testimonial.¹⁶ Dice Kozameh en una entrevista:

La idea, la necesidad de escribir esa idea, surgió en el momento en que conocí la primera versión de la historia. Eso fue en 1990. Pero sólo tenía esa única versión, y en ese momento estaba escribiendo otros textos. Antes que nada me dediqué a encontrar a aquella niña, en ese momento ya mujer mayor, a la cual Eni relativamente representa, y eso tomó muchos años, entre mis propios temores y ansiedades y el tiempo real que llevan esas búsquedas. (Aguzzi)

Se trata entonces de un texto que examina lo testimonial, porque da cuenta de una situación de violencia y opresión (además de estar vinculado, como sugiere la misma escritora, a su propia historia), y lo poético, porque enfatiza la narración de sí como arte, dando cuenta de la estética de hacer visible y audible lo que no lo era. Y digo testimonial y poética simultáneamente porque implica un análisis de las vulnerabilidades mismas de la narración en primera persona y, por lo tanto, de la fragilidad que surge de hacerse visible en un escenario habitado por interpretaciones sexistas de la violencia, sobre todo en tanto atañen al imperativo de la denuncia y la construcción de la memoria.

¹⁶ Me refiero a lo testimonial en un sentido amplio, sobre todo pensando en una narración que denuncia una situación de opresión o represión y que la hace visible y audible, aun cuando ese proceso tenga lugar a través de la paradójica ubicación del testimonio en un umbral que solo puede atravesarse cuando se produce el encuentro con la escucha. En un trabajo anterior y a través del análisis de *Pasos bajo el Agua y 259 saltos, uno inmortal*, me refería a las novelas de Kozameh como textos que asumen la pose de la ficción pero también la del cuestionamiento de la ficcionalidad misma (Forcinito 133-54).

En este ensayo quiero explorar esta novela centrándome tanto en la frágil dificultad de dar cuenta de uno mismo como en la superposición de la resistencia a esa vulnerabilidad que la narración de sí implica. Me propongo analizar las interrupciones que, en la novela de Kozameh, sirven para poner en escena que la búsqueda de la verdad y la clarificación en relación a la violación y al abuso infantil, no sólo está rodeada de no saberes o de los silencios del trauma sino, además, de silencios a través de los cuales el sujeto narrativo ejerce su poder para elegir exponerse a la escucha o protegerse de ella. La novela de Kozameh es en un sentido una novela sobre la violencia y en otro sentido —y este es el que yo quiero enfatizar— una novela sobre la dificultad que atraviesa toda narración que intenta dar cuenta de la violencia, pero no por la dificultad de articularla en el lenguaje sino por la dificultad de articularla frente a otro. En estas páginas intento repensar, por una parte, la novela en tanto hace visible la fragilidad de la narración en primera persona (y aquí entran en juego los trabajos de Adriana Cavarero y Judith Butler) y, por otra parte, me propongo explorar la fragilidad de la escucha de esa narración, una fragilidad en la cual quien escucha expone también la vulnerabilidad de su saber y su imposibilidad misma de servir de receptáculo a la narración de quien se construye como testigo.

EL PUNTO DE PARTIDA

Toda la fuerza que le puse a tratar de olvidarme de todo esto, cuarenta años empujando y empujando tanta historia contra el fondo de mi cabeza para que nunca saltara, y vos que te me aparecés así sin aviso, Hola, ¿puedo hablar con Eni?, como si la vida se hubiera quedado parada en Rojas, allá donde todo se desarmó. La cosa es que los pedazos que quedaron, rengos, arrastrándose, a los tropezones, no sé cómo pero no dejaron de andar. (16)

Estas palabras de Eni sirven de punto de partida a la novela y ponen en escena al olvido y a los fragmentos que quedan y que irrumpen en esa voluntad de olvidar. Al mismo tiempo, dan cuenta de un olvido que nunca es tal, sino que constituye otra forma de recuerdo a través de esos pedazos rengos que no dejan de andar. El texto diseña un camino sinuoso y dialógico por la reconstrucción de la memoria, una reconstrucción que queda rodeada de olvido, de la voluntad de olvidar de uno de los personajes y que se expone como una lucha entre el imperativo de la memoria y la voluntad de su reverso. En medio de ellos, un evento traumático que afecta para siempre la vida de Eni, una niña abusada por el padre de su amiga Alcira, y que determina la expulsión de Eni de la casa que la alberga (luego de la muerte de su padre, Eni se había mudado con la familia de Alcira, y la madre la echó de la casa después de haber presenciado la escena de la violación). La búsqueda de Alcira, que entonces era una niña, como Eni, se pone en marcha muchos años después, y es tanto una búsqueda de su amiga (con quien había perdido contacto ya desde la infancia) como de esa verdad que quiere desentrañar sobre su padre.¹⁷

La búsqueda de Alcira (y la del texto) implica asimismo un retorno a la escena traumática, a través de narraciones del mismo evento desde diferentes perspectivas. Así, el retorno a la escena de violencia, central en los acercamientos narrativos al trauma, pone en evidencia la centralidad de la narración en tanto permite explorar los pliegues de ese retorno. Si lo que se narra, como sugiere Cathy Caruth (1996, 2013), es la supervivencia y no el trauma, es decir, si el evento traumático es inaccesible, es posible pensar que la narración del trauma retorna a la escena de supervivencia (correr, no dejar de correr en el caso de la novela de Kozameh), pero también expresa una derrota de la

¹⁷ Ya la novela *Pata de avestruz* traía alguna de las voces y presencias que vemos en *Eni Furtado*, la de Alcira misma y la de su hermana Mariana, así como la de Jorge, su padre. Para un acercamiento a *Patas de avestruz* véase Swarc y Pfeiffer.

narración, porque es huidiza y porque está habitada de un no saber, no entender y no ver claramente como manifestaciones de aquello que no somos capaces de recordar o de comprender, y por lo tanto recordamos y transmitimos como un no saber. Esa derrota de la narración que se revela en el relato es, paradójicamente, una derrota cognoscitiva que va acompañada por la posibilidad de revelar lo que no puede ni conocerse ni reconocerse como evento, pero que lo rodea y lo determina (el afecto, el dolor, el asco, el olvido interceptado por recuerdos o el no saber y sin embargo saberlo todo). El texto de Kozameh nos confronta con ese retorno a la escena del trauma desde diferentes narraciones: la de la madre de Alcira, la del padre, y las dos instancias narrativas de Eni (la primera anclada en la fantasía de venganza, la segunda en el recuerdo del abuso sexual). Y es justamente la diferencia entre esas narraciones: la que culpa a la víctima, como la de la madre; la que se enfoca en el placer/poder perverso del abusador en el caso del padre; la que imagina Eni en la narrativa imaginaria (entre paréntesis) en la cual mata a quien la violó; y finalmente la dolorosa escena del asalto sexual que cuenta a un testigo imaginario —la hermana muerta de Alcira— y donde se expone en fragmentos la vulnerabilidad del narrador.

NARRACIÓN Y VULNERABILIDAD

La narración, y sobre todo la narración en primera persona, ocupa un lugar central en la novela. Es la narración (o su ausencia) la que parece determinar la existencia del evento y la que tiene el poder de darlo a luz, al menos significativamente. Así, y como sugiere Adriana Cavarero (1997) en su estudio sobre la narración de sí, el relato se presenta en Kozameh como un arte (“delicado arte”, dice la filósofa italiana) con su poder de *revelación* (como opuesto al intento de definición que muchas veces ostenta, sin poder cumplir, la filosofía). Dice Cavarero:

La narración, es bien sabido, es un arte delicado, la narración “revela el significado sin cometer el error de definirlo”. A diferencia de la filosofía, que por miles de años ha persistido en capturar lo universal en la trampa de la definición, la narración revela lo finito en su frágil singularidad (*unicitá*), y le canta a su gloria. (10, traducción mía)

Cavarero plantea entonces que existe una singularidad (*unicitá*) que se expresa en la narración y cuya revelación resiste la universalización. Por una parte, los momentos de la novela en los cuales hay una primera persona que vuelve a pensar el pasado (que narra la búsqueda de Eni, que rememora algún momento de ese pasado que se intenta reconstruir pero que, a la vez, se escapa de las manos) pueden ser pensados como esos momentos de revelación, donde el yo aparece en la narración como el protagonista de la propia historia, de la búsqueda de la verdad (Alcira) o del perdón a través del sentimiento religioso y, más tarde, de la resistencia a narrarle el evento a su amiga (Eni).

El cuerpo se expone también en cada una de estas partes en las que el relato abraza la primera persona y, al hacerlo, vuelve a poner en escena su vulnerabilidad en la presencia frente al otro que escucha el relato de la violencia. Para Cavarero, es en esa fragilidad expuesta en el acto de la narración donde se manifiesta (aparece) la confirmación de la existencia del narrador y de su singularidad. Este escenario es relacional, es decir, es un espacio en el cual no sólo se narra sino que se escucha la narración del otro. En ese contacto, además, se condensa la emergencia de una verdad asociada a la violencia doméstica, a la pedofilia, al abuso de menores y al asalto sexual. En este escenario (que es y no es testimonial), Kozameh vuelve a escapar del formato

del testimonio para insistir nuevamente en que la construcción de la verdad a la cual le interesa llegar es una construcción poética.¹⁸

LA BÚSQUEDA, EL CUERPO Y LA ESCUCHA

La vida de las niñas es interrumpida por la violencia, por una violencia que se esconde, que intenta hacerse invisible, que Alcira intenta descifrar y que envuelve a Eni aunque quiera escapar de ella. Una la conoce con su propio cuerpo, con su deseo de dejarla atrás. La otra la sospecha, es decir que sabe algo acerca de esa violencia, pero no todo. La búsqueda resulta, de alguna forma, lo central en el relato desde la perspectiva de Alcira, y es, al mismo tiempo, la antesala de un reencuentro que imagina así:

El día que se produzca el encuentro, si es que estás viva, Eni, si es que estás en alguna zona alcanzable, si no sos una compañera más de la generación que desapareció entre una mano y otra de los milicos, si no te prostituiste y te moriste de sida, si tenés una familia y una vida hecha, y si no la tenés pero me aceptás y me recibís y logramos en algún momento reírnos juntas, será porque también habremos podido llorar juntas. (140)

¹⁸ La construcción de la memoria parece ubicarse en Kozameh, ya desde *Pasos bajo el agua*, en el terreno de la ficción. El énfasis que pone en la narración y la poética en relación con la memoria puede verse en esta cita de *259 saltos, uno inmortal*, donde por otra parte también se enfatizan los límites de la ficción: “¿Qué sería el pasado sin los audaces que se animan a reinventarlo? Re-inventarlo. Volver a inventar lo que ya es: una fantasía. Una mentira, una historia creada para dar alegría, diversión, a la omnipotencia de ciertos niños que nos habitan. Pero nada más. Porque, ¿qué de cualquier pasado, puede estar tan muerto que no se retome en cada gota del presente? ¿Qué puede estar tan enterrado? ¿Qué puede haberse desintegrado tanto en qué vacío? ¿Qué puede haber desaparecido hasta tal punto?” (93).

Y si el encuentro entre ambas se produce, tanto en el teléfono como en persona, el desencuentro es asimismo irremediable. El énfasis en el reencuentro y la narración con otro que escucha, pero que además tiene sus propias expectativas, puede ser un encuentro frustrado; pero es además el lugar donde re-pensar la reacción frente a la vulnerabilidad del otro que nos trae la narración. Y es justamente en el vínculo (y el diálogo y el reencuentro como desencuentro) donde se descubren Eni y Alcira (y donde tal vez se vuelve a pensar la relación con el lector). El texto crea la expectativa de que el diálogo (que está esparcido por la novela) llegue a transformarse en el encuentro que Alcira desea y que acabo de citar. Y aunque éste se produce, al menos en dos ocasiones en que Alcira regresa a Argentina desde California, la búsqueda de la verdad por parte de ésta (que en definitiva es también la búsqueda de la identidad de su padre a través de la narración de Eni), lleva a un desacuerdo que servirá de antesala al desencuentro.

Al comienzo y en la primera llamada telefónica Alcira le dice a Eni: “Porque sé todo, Eni. Sé todo. O sé mucho para no exagerar. De una cosa estoy segura, y eso es que no sé lo suficiente” (17). Ese deseo de saber que es el motor del encuentro, funciona al mismo tiempo como el punto final: el deseo de saber de Alcira choca con el silencio de Eni. Y esa fragilidad de la narración (la que se escapa, la que rehúye) da cuenta también de la fragilidad corporal, como el espacio en el cual se articula el abuso de un orden político que vuelve invisible la violencia sobre los cuerpos más vulnerables, para exponer la ficción de la invulnerabilidad masculina y patriarcal. Este evento se condensa en el asco y en el trauma del abuso infantil. Ahí reside el nudo de la historia secreta que Alcira quiere develar. Y es aquí, asimismo, donde la fragilidad de la narración misma se encuentra con la de su cuerpo. Eni dice que lo que el padre de Alcira le quitó y lo que le dejó (“esa inmundicia” que parece inundarlo todo) no se puede compartir, es solo de ella, de Eni. Ahí, en esa herida, reside la revelación del cuerpo, así como del límite de toda narrativa que intente dar cuenta de la violencia ejercida contra él.

También la vulnerabilidad de la narración misma, y su fragmentada continuidad, se expresa donde emergen los silencios y encubrimientos y donde se dejan entrever (pocas veces se exponen) las fragilidades del cuerpo y las violencias que las abusan. Y es aquí donde la narrativa de la madre de Alcira refleja tal vez los contornos “oficiales” del abuso con que el patriarcado no solo oculta la violencia, sino que además recluta a las mujeres a las que oprime (la misma madre, en una relación familiar donde impera la violencia).

Fue un caos: a ella que era una buscona (y no me vengas con que era una nena. Tendría diez años. Sí, pero para ella no era la primera vez y tu padre no había sido el primero), la llevamos de inmediato, esa misma noche a la escuela de monjas. (59)

Esta culpabilización de una niña es uno de los nudos del relato, tanto en cuanto a la narración como a la posible escucha que vuelve a injuriar a la víctima, y que narra un asalto sexual a una menor a través de una acción disciplinaria. Es la narración que justifica la expulsión de Eni de la casa y la continuidad de la figura del padre como autoridad narrativa, aunque la historia no sea narrada por su voz. Este es el nudo que intenta desandar Alcira con su búsqueda, al intentar encontrar una narración que desautorice la que legitima al patriarcado y su violencia. El cuerpo, en su precariedad, está rodeado de sucesivas capas de violencia. La promesa que parece hacernos el encuentro entre las amigas es justamente la de posibilitar la narración del evento o “darle existencia”, para decirlo en los términos que sugería Dori Laub al referirse a las narraciones del Holocausto. Y es que esa existencia es la que parece ser el motor de la búsqueda: el encuentro de ese espacio testimonial donde hay una narración y una escucha, y donde esa narración ha de denunciar la violencia por una parte y corregir la narración que, como la de la madre de Alcira, daba por tierra con esa violencia. Sin

embargo, esa promesa depende de que el sujeto narrativo acepte narrar la historia frente a un testigo. Se hace visible, en este punto, el poder de Eni para decidir quién será la escucha de una narración que expone su fragilidad. La escucha es el lugar en el cual la narrativa de sí logra finalmente el encuentro o el desencuentro con quien acepta o rechaza el lugar del testigo. El trabajo de Laub y luego el de Kelly Oilver, que lo toma como punto de partida, dan cuenta justamente de un ser testigo no necesariamente del relato que comprueba el evento que se cree conocer, sino justamente de un ser testigo de lo que no puede comprenderse; es decir, de ser testigo más allá del reconocimiento (Oliver). También en Butler y en Cavarero la escucha tiene un lugar central: para Butler el sujeto emerge justamente en esa relación con los otros, y en este sentido no estamos completamente separados unos de los otros y eso es justamente lo que la vulnerabilidad pone en escena (uno de los nudos de *Eni furtado no ha dejado de correr*). Para Cavarero, ya desde el mismo título hay una relación entre el tú y el yo en la narrativa de sí, y es justamente en esa relación donde habita la ética y donde habita también la continuidad entre la autobiografía y la biografía, como si la narración de sí mismo que se hace a otro implicara al mismo tiempo que ese otro va a volver a narrar esa historia. De ahí la importancia que Cavarero da al cuidado y el riesgo de la injuria frente a la vulnerabilidad que se expone al narrarnos a nosotros mismos frente a otros. En la novela de Kozameh, además de la narrativa, lo que se hace evidente es aquello que desborda los límites narrativos: es la afirmación de la existencia de quien narra, una afirmación que solo puede hacerse frente a otro. Y al afirmar esa existencia, como veremos en el caso de Eni y de Alicia, lo que afirma también es la supervivencia.

DIÁLOGO E INTERRUPCIÓN

La insistencia de Alcira frente a la negación de Eni nos pone frente a un escenario donde la reflexión sobre la primera persona en relación a la experiencia traumática se hace central. Alcira habla de su búsqueda y de sus dudas, que se condensan hacia el final en esa pregunta que le hace a su amiga y que es posible que sea la que marca el momento de la ruptura:

¿...a vos no se te ocurrió nunca que mi papá que tanto me pegaba, que me daba esas palizas tan feas por razones que nunca pudimos descubrir, no sería que me pegaba porque no me podía coger, y que como vos no eras la hija le resultó más fácil hacer todo eso con vos? (282)

Esta búsqueda de Eni que emprende Alcira, es al mismo tiempo una búsqueda de sí misma y sobre todo de su padre. Sin embargo, Eni no quiere relatarle su historia. El silencio de Eni demuestra que mientras Alcira tiene dudas, ella tiene certezas, certezas que habitan en su cuerpo: “Aprendí a quedarte con la duda. Bancate la duda, Alcirita” (307). Y luego la decisión del corte: “Y si cuelgo es porque no quiero hablar con vos. Y se terminó” (307).

Pero antes de llegar a esta ruptura, que pone en escena uno de los nudos de la resistencia de Eni frente a la narración ante su amiga de la infancia, la narración avanza, en el caso de Alcira, como una búsqueda de información para llegar a dar con Eni, para llegar al momento del encuentro (y los encuentros); y en ese camino va encontrando, además de esa información, las marcas del encubrimiento, como las de los registros sobre Eni con el nombre del padre cambiado, así como la fecha de nacimiento de Eni (1950 en vez de 1951) (98), y una trama de complicidades que involucra a las monjas

del convento donde dejan a Eni, para narrar cómo la va buscando y cómo la va encontrando “entre intermitencias” (101), entre los intersticios de los encubrimientos y las pérdidas que se repiten.

En la novela de Kozameh, la narración de sí no explica todo, sino que hay un énfasis clave en lo que queda encubierto, en lo que no se dice, o en lo que decide callarse. Y cuando Eni decide finalmente no contar su historia a Alcira, ese silencio, esa negativa, da cuenta del poder del sujeto narrativo, aun pese a su inherente vulnerabilidad, y a su derecho a narrar frente al testigo que elige, aun cuando este testigo se construya en la fantasmalidad (como el caso de la hermana de Alcira, ya muerta).

La narración de Alcira, y sobre todo sus preguntas, son interpretadas por Eni como una supresión de su propia historia: “Ese vómito [...] es todo mío. [...] Nada de un poco mío y un poco tuyo” (304). Hay entonces una puja entre los personajes: Alcira busca a su padre, busca entenderlo, pero sobre todo busca la verdad. Eni la sabe, pero es muy dolorosa y decide negarse a la narración frente a Alcira. Ese negarse a ser el puente entre Alcira y su padre y, sobre todo, negarse a la sugerencia de Alcira de que su padre abusó de Eni por no abusar de Alcira, dan cuenta de que el relato no trata solo de una puja entre memoria y olvido sino sobre quién decide cómo y con quién recordar, quién será testigo de las palabras que den cuenta de las denuncias, quién escuchará esa vulnerabilidad del cuerpo y de la narración.

En el centro de la pregunta acerca de la verdad y de la negación de dar cuenta del evento traumático que aún asedia a Eni, pese a sus intentos de olvidar, está la fragilidad de una narración que se produce siempre en una intersubjetividad y que revela esa singularidad del sujeto, pero que además lo expone como vulnerable frente a otros, y lo deja a la merced de la respuesta del oyente o del lector. Asimismo, el texto de Kozameh nos invita a pensar más allá, al mostrarnos que la posibilidad de herir no es solo una cuestión relacionada con elegir la respuesta ética versus la de la injuria (como propone Cavarero), sino que aun en la apuesta ética existe esa posibilidad de injuria, porque en

la intersubjetividad se anudan los deseos y los derechos de cada una de las partes. Las dos niñas han sido víctimas: Alcira del abuso de su padre como golpeador y Eni de su abuso sexual y de su violación. La narración de Eni frente a Alcira hubiera de algún modo celebrado el camino de la verdad. En cambio, Kozameh lo deja suspendido a través de una carta final que intenta responder a la negativa de Eni, carta que tal vez Eni nunca leerá. Y es aquí donde entra en juego la opacidad de dar cuenta de sí mismo como la entiende Judith Butler cuando dice: “I will need to be forgiven for what I cannot have fully known, and I will be under a similar obligation to offer forgiveness to others, who are also constituted in partial opacity to themselves” (42). Esta dificultad de ver o recordar claramente, o de recordar pero no poder narrar es para Butler lo que genera la respuesta ética frente a los otros, porque es lo que entendemos como nuestro propio límite.

Puede sugerirse que el relato queda anclado en ese asco al que se refiere Eni, un asco que la constituye, como la marca de lo que la hirió para siempre. Lo que aparece en el relato de Eni, en su resistencia, es que el evento (su evento, ese que la marcó y le cambió la vida, la escena fundacional de su herida) no puede ser creado frente a Alcira, porque esta le dará un sentido que no tiene nada que ver con el sentido que tuvo para Eni. “Yo sé que lo que ella quería era que yo fuera como un puente, o algo así entre ella y su padre. Encontrarse con su padre quería. Aunque tuviese que caminar por encima a mí y pisotearme de arriba abajo” (301).

Eni le niega a Alcira la narración que no le pertenece para entregarle en cambio el límite, el silencio, es decir, su imposibilidad de saber. Y es esa, tal vez, la singularidad de Alcira (al menos en relación al abuso sexual de su amiga). Eni le entrega, en definitiva, la vulnerabilidad misma de su narración (la de Alcira), porque ha sabido escucharla, aun en su resistencia. Y en esa lucha que se produce en el diálogo entre el encuentro y el desencuentro, Alcira, en sus intermitencias, en los intersticios de la pérdida, como en el

momento en que buscaba a su amiga, se encuentra con su propia parte en la historia familiar y con su propio no saber.

La subjetividad (y esto es central en el argumento de Judith Butler) emerge en esa relación con los otros, aunque, al mismo tiempo, esta emergencia que tiene lugar en este espacio relacional dé cuenta de la opacidad del sujeto y de la dificultad misma de “dar cuenta de sí”. Eni se *revela* justamente a través de esa dificultad de dar cuenta de sí, pero al mismo tiempo a través de su propio poder para decidir frente a quien narra su historia. Se revela la vulnerabilidad de la narración (rodeada y asediada por narraciones patriarcales y sexistas) pero también se pone en escena la limitación de la posibilidad de narrarse, de narrar y no abarcar completamente y al mismo tiempo narrar y revelar justamente la singularidad del sujeto de la narración. En este caso, la narración nos lleva justamente al límite, y es en ese límite donde la opacidad del lenguaje entra en un contrapunto con el poder o con el consentimiento que lleva al sujeto narrativo a revelar su historia frente a otros. Y si el consentimiento no otorgado fue clave a la hora de pensar el trauma inicial, la violencia y el abuso de la vulnerabilidad de Eni, este no consentir a contar su historia a Alcira, rediseña su propio poder de elección respecto de contar o no contar la historia. Si bien por momentos Eni cede a la insistencia de su amiga, finalmente decide callar. Ese silencio, que puede ser interpretado por una parte como un alejamiento de la práctica narrativa que da un paso hacia la verdad, también es al mismo tiempo una señal de su propia autonomía. Y sin embargo queda la pregunta “¿Por qué tengo ganas de llorar a cada rato? ¿Será porque sé que no lo puedo contar?”

Al comienzo planteaba que esta novela exploraba justamente la dificultad que tiene toda narración de sí de dar cuenta de un evento traumático, pero no ya por la dificultad de articularla en el lenguaje, sino por la dificultad de articularla frente a otro. Para ser testigo en una narración, es decir, transformarse en quien da testimonio de la violencia ejercida contra su persona y su cuerpo, Eni debe aceptar primero la escucha de Alcira. Sin esa escucha ni existe el evento (ni puede comprobarse), ni existe la

transformación de la escucha en testigo. La narración, la que nosotros como lectores podemos leer, tiene lugar, pero dentro de la historia se cancela, porque esa narración no llega a Alcira, porque esa narración se le niega. Y si bien es precisamente en esa negación donde Eni ejerce su poder, es ahí también donde la denuncia queda suspendida o anulada. Y es aquí donde la novela se revela como una exploración que comienza por la narración de sí para terminar explorando también el silencio, un silencio que nos habla a los lectores a través de una narración imaginada que hace visible no solo la violencia de género sino además los pliegues en los cuales sigue siendo inaudible.

BIBLIOGRAFÍA

Aguzzi, Juan. “Un grito, un alarido, una denuncia convertidos en novela”. Entrevista con Alicia Kozameh. Alción Editora blogspot.

<http://alcioneditora.blogspot.com/2013/09/sobre-eni-furtado-no-ha-dejado-de.html>

Butler, Judith. *Giving Account of Oneself*. Fordham University Press, 2005.

Cavarero, Adriana. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*. Milan: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1997.

Caruth, Cathy. *Literature in the Ashes of History*. The Johns Hopkins University Press, 2013.

---. *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, 1996.

Derrida, Jacques. *Demeure: Fiction and Testimony*. Maurice Blanchot y Jacques Derrida. *The Instant of my Death/Demeure*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

Kozameh, Alicia. *Eni Furtado No Ha Dejado De Correr*, 2013.

---. *Patas De Avestruz*. Alción Editora, 2003.

---. *259 Saltos, Uno Inmortal*. Narvaja Editor, 2001.

---. *Pasos Bajo El Agua*. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1987.

Laub, Dori. "Bearing witness, or the vicissitudes of listening". *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Eds. Shoshanna Felman y Dori Laub. New York: Routledge, 1991.

---. "An event without a witness: truth, testimony and survival" *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Eds. Shoshanna Felman y Dori Laub New York: Routledge, 1991.

Forcinito, Ana. *Los umbrales del testimonio: entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura*. Iberoamericana Vervuert, 2012.

Oliver, Kelly. *Witnessing : beyond Recognition*. University of Minnesota Press, 2001.

Pfeiffer, Erna, ed. *Alicia Kozameh: Ética, estética y las acrobacias de la palabra escrita*.

Pittsburgh: Instituto internacional de literatura Iberoamericana, 2013

---. *Patas de avestruz: en busca de una novela precursora con recepción retrasada*. *Alicia*

Kozameh: Ética, estética y las acrobacias de la palabra escrita. Ed. Erma Pfeifer. Pittsburgh: Instituto internacional de literatura Iberoamericana, 2013, 161-76.

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.

Szwarc, Susana. "Polifónica flor en el desierto. Sobre el libro Patas de avestruz." *Alicia Kozameh: Ética, estética y las acrobacias de la palabra escrita*. Ed. Erma Pfeifer. Pittsburgh: Instituto internacional de literatura Iberoamericana, 2013. 157-60.

Erna Pfeiffer

Austria

“VOS, O YO, O LAS DOS”: FORMAS DE COMUNICACIÓN Y ESTRATEGIAS INFORMATIVAS EN *ENI FURTADO NO HA DEJADO DE CORRER*

Dentro de la estructura sofisticada de *Eni Furtado no ha dejado de correr*, novela de Alicia Kozameh publicada en 2013, llaman la atención dos fenómenos especiales que en este artículo serán investigados en detalle:

1º las formas de comunicación entre los diversos personajes del texto

2º las estrategias que emplea la autora para suministrar informaciones tanto a sus personajes como a sus lectores/as.

Ad 1º. Desde la misma diagramación de *Eni Furtado*, por su composición formal, se nota a primera vista que en los distintos pasajes —33 en total, apartados por tres estrellas sin numeración de capítulo— se presentan diversos hablantes con sus propias características, tales como oralidad, poeticidad, lenguaje infantil, comportamiento verbal machista, registro bíblico-religioso, léxico vulgar, pronunciación amanerada, etc. En cuanto a las formas de comunicación empleadas en la novela, se pueden registrar distintos tipos de diálogos, monólogos, monodiálogos, soliloquios, monólogos interiores, corriente de la conciencia, escritura autobiográfica, memorias, redacción de cuadernos a manera de diarios íntimos (pero dirigidos a otra persona, más bien siguiendo pautas de la literatura epistolar), etc.

Ad 2º. Otro aspecto sumamente esclarecedor para la intención de la autora de no proporcionarles a los destinatarios, desde un principio, toda la información necesaria para que sean capaces de detectar (o adivinar) el argumento y el desenlace de la novela; es su estrategia sutil revelar indicios sueltos sin delatar demasiados detalles a la vez. Huelga decir que las señales emitidas por determinados grupos o individuos dentro del elenco de la novela pueden ser interpretadas de

diferentes maneras, ya que lejos de ser inequívocas, a veces hasta se contradicen entre sí. Paralelamente a este proceso de esclarecimiento gota a gota y el consiguiente afán de indagación provocado en los/las lectores/as, mediante el cual se les va despertando más y más curiosidad para descifrar el enigma de Eni Furtado, va la búsqueda del personaje de Alcira, con sus cualidades casi detectivescas, que al final llevarán a un resultado perturbador.

1. FORMAS DE COMUNICACIÓN

1.1. ELENCO – REPARTO DE VOCES

En *Eni Furtado no ha dejado de correr* lo que observamos —o escuchamos— es un cuarteto de personajes principales que emiten sus mensajes y se comunican entre sí, hablando, escribiendo, dialogando (y a veces también cantando y gritando): Eni, Alcira, Ruth y Julio. Quedándome dentro del marco de referencia de la música, se trataría de un reparto de dos sopranos, contralto y voz masculina. Afinando el oído, uno se percata, sin embargo, de que en realidad este cuarteto vocal se duplica para formar un coro de ocho voces con sus distintas maneras de expresarse y posicionarse frente a los demás.

1. Eni Furtado, la protagonista que le presta su nombre al título de la novela, en su primera representación, supuestamente *escribiendo* en un cuaderno destinado a Alcira, su amiga de infancia. En lo que sigue, a esta voz la llamaremos **E1**.
2. Eni en su segunda variación, comunicándose en *discurso oral*, dirigido a un personaje ya muerto, sin nombre propio, a quien todo el mundo llama “la chiquita”,¹⁹ quien fue, en vida, hermana discapacitada de Alcira. Estos apartados vienen entre

¹⁹ Este personaje, ya desde el sobrenombre, ostenta notables similitudes con “la Niña Chica” de *Los Santos Inocentes*, de Miguel Delibes (1981): en esta novela española es también la hija mayor a quien todo el mundo le dice “Niña Chica”, porque es una criatura con retraso mental que solo puede comunicarse mediante gritos inarticulados; por ende, parece “más chica” que la hija menor, Nieves (o, en el caso de *Eni Furtado*, Alcira).

paréntesis, lo cual podría insinuar que se trata de un tipo de habla interior, no expresado en voz alta. A esta hablante la titularemos **E2**.

3. Pasajes de diálogo directo entre Eni y Alcira, ya adultas, *hablando por teléfono* a larga distancia, entre Norteamérica y Argentina. Este tipo de discurso lo vamos a designar con las siglas **E-A**.
4. Alciritita, una nena de nueve años, *escribiendo* en un cuaderno; para los fines de nuestro análisis, en lo sucesivo **A1**.
5. Alcira Asami, encarnación adulta de A1 que practica una gama muy amplia de tipos de discurso, supuestamente dirigidos a E1; no se llega a saber a ciencia cierta si le está escribiendo o hablando, o si más bien se trata de una reproducción de pensamientos, o sea, un monólogo o “monodialogo” interior. También vienen intercalados relatos, emails y diálogos con otros personajes en estilo directo o indirecto. A esta voz narradora la vamos a intitular como **A2**.
6. La tercera variante de Alcira (**A3**), en su calidad de remitente de una *carta* dirigida a Eni, fechada “Los Ángeles, jueves 17 de junio de 2010”, en cursiva y a modo de epílogo.
7. Pasajes que le corresponden a Julio Asami, padre de Alcira; se trata de *soliloquios* o *monólogos interiores* que no se dirigen a ningún interlocutor, solo a sí mismo. Le llamaremos simplemente **J**.
8. Intervenciones de Ruth, esposa de Julio, madre de Alcira y la chiquita; a su vez, en las tres ocasiones que ella tiene la voz, se presenta de tres maneras diferentes: a) en *monólogo interior*, b) en *diálogo* con su hija Alcira, adulta, y c) *leyendo y comentando* a la vez la lectura de *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam. A este hablante le otorgaremos la designación **R**.

A continuación damos un cuadro de conjunto de los diferentes apartados, con su voz asignada, su distribución en la novela, su extensión y el porcentaje del texto que ocupa cada cual; para mejor orientación, y aunque los capítulos en el texto original de

la novela no vienen numerados (solo marcados con tres estrellas), les hemos dado números.

Estadística de los/las distintos/as hablantes/tipos de textos

No. cap.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Suma
hablante	E1	EA	E1	J	E1	E2	R	E2	A1	E1	E2	
páginas	11-16	16-17	17-20	20-24	24-28	28-32	32-35	35	35-47	47-51	51-56	
Número páginas	5	1	3,5	4	3,5	4	3,5	0,5	11,5	4,5	4	45

No. cap.	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	
hablante	EA	R	A2	J	E1	E2	EA	A2	E1	E2	A2	
páginas	56-58	58-62	62-66	67-73	73-83	84-91	91-97	97-110	110-127	127-137	137-151	
Número páginas	3	3,5	5	7	10	7,5	6	13	17	9,5	14	95,5

No. cap.	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	
hablante	J	R	A2	E1	E2	A2	E1	E2	A2	E2	A3	
páginas	151-168	168-177	177-196	196-230	231-238	238-251	251-273	274-288	288-295	295-308	309-315	
Número páginas	16,5	9	19	34,5	7,5	13	22,5	15	6	13	5,5	161,5
Total												302

	Número de páginas		Porcentaje del texto	
Suma E1	100,5	Suma Eni	33,28%	
Suma E2	61	161,5	20,20%	53,48%
Suma E-A	10	10	3,31%	3,31%
Suma A1	11,5		3,81%	
Suma A2	70	Suma Alcira	23,18%	
Suma A3	5,5	87	1,82%	28,81%
Suma J	27,5		9,11%	
Suma R	16	Suma E+A	5,30%	
Total	302	258,5	100,00%	85,60%

Lo que se ve con toda claridad en este gráfico es que Eni tiene asignado casi el doble de espacio del que le pertenece a Alcira, y que las dos juntas (incluyendo sus diálogos telefónicos) ocupan el 85,60% de todo el texto. El resto de los personajes con capítulos propios cubre apenas el 14,4% en conjunto, lo cual quiere decir que, en realidad, la novela constituye un gran diálogo entre las dos mujeres amigas, mientras que Julio y Ruth, la desigual pareja parental, a raíz de la duración de sus intervenciones son degradados a papeles más bien secundarios de antagonistas (con valores diametralmente opuestos a la joven generación). Si no fuera por la importancia de ellos en cuanto a antihéroe/malhechor y cómplice, casi se reducen a comparsas o telón de fondo sobre el cual se destacan y contrastan las dos protagonistas.

1.2. PERSONAS GRAMATICALES – FORMAS DE TRATAMIENTO

Desde el mismo principio de la novela se va desplegando un amplio abanico de formas de tratamiento y situaciones comunicativas entre los distintos personajes, que lleva a constelaciones poco convencionales, como por ejemplo la narración en segunda persona. Ya en el primer párrafo del libro aparece la segunda persona del singular —en su variante argentina realizada en voseo, por supuesto—, incluso un poco antes de la primera: “Todo se enfría, en la noche. Y después, *vos viste*, porque en eso *sos como yo*, sale el solcito, a la mañana” (Kozameh 2013, 11).²⁰ Aparte de las aliteraciones y el monovocalismo en -o-, en cuanto a figuras retóricas estructurantes del texto, se nota

²⁰ Énfasis mío. En lo que sigue, vamos a citar entre paréntesis las páginas de la siguiente edición: Kozameh, Alicia: *Eni Furtado no ha dejado de correr*. Córdoba: Alción Editora, 2013.

que la segunda persona se equipara casi por completo a la primera; apenas existe diferencia entre “vos” y “yo”.

En la segunda página, como continuación de esta manera implícita y explícita de identificarse una con la otra, de hacerse eco o espejo, lógicamente aparece la primera persona del plural que designa y hermana a las dos: “desde el auto *veíamos* esa línea” (12). Al instante, contraponiéndose a la tercera persona, tanto del singular como del plural: “y no me parece que tu papá tuviera el coraje de mirarla. Ni tu mamá. Tu mamá, menos. Los dos iban mirando directo para adelante” (12). Poco después viene introducida la tercera de la alianza contra los adultos, “la chiquita” (13); junto con las otras dos niñas forma algo parecido a una Santísima Trinidad femenina e infantil: “nosotras tres” (14), aunque se marca cierta diferencia entre las dos y la tercera, que en todo el transcurso de la acción nunca tendrá voz ni nombre propios; será algo así como una “eminencia gris” entre la demás gente, dibujada en colores vivos (“ese color entre rojo y amarillo” (11): “La chiquita bamboleándose entre nosotras dos” (14).

Con el tiempo, van apareciendo diversas formas gramaticales que sirven para expresar una noción de lo impersonal: impersonales reflejas con “se”, impersonales semánticas con el indefinido “uno” (también en su forma femenina “una”), e impersonales con la segunda persona del singular: “vos”, “te”, “tu”, etc. En este caso, cabe distinguir en cada caso si esta construcción se emplea para referirse: primero, a un interlocutor concreto, diferente del hablante o, segundo, a un referente indeterminado o generalizado, que también puede incluir al “yo” del emisor (equivalente a las impersonales reflejas con “se”) o, tercero, solamente al emisor, que se está dirigiendo a sí mismo en un soliloquio o “autodiálogo”. Por ejemplo:

1º: “las cosas que me hacés pensar, *vos*” (12), “cuando me llamaste la primera vez” (18), “¿*Te* acordás de cuando éramos chicas...?” (19, énfasis mío)

2º.: “quién quiere [...] tener que explicar lo que nadie *te* va a creer aunque *te* pases la vida convencida de que no estás loca y tratando de que otros *te* lo crean” (18), “La mayoría de las veces [...] *te* quieren débil pero viva” (54), “después *te* pasás los años de *tu* vida imaginándote los colores, [...] y padeciendo la sensación que *te* queda de que todo se parece a todo” (86), “La ilusión que uno tiene. La esperanza. Esa esperanza que *te* pone a vivir como en una nube”. (201, énfasis mío)

3º.: “Qué *vas* a decirles a los que *te* pregunten por qué *te* decidís por irte. Que voy a volver. Eso, les voy a decir”. (20) “Este Julio que *sos*, pobrecito” (69), “¿Cómo lo *ves*, querido? ¿Qué opinás? ¿Cuál es *tu* punto de vista académico [...]?” (157, énfasis mío)

Es interesante que esta tercera variante la usa sobre todo, casi exclusivamente, el personaje masculino, Julio, en sus soliloquios fijados en sí mismo. En su cuaderno, Eni incluso desata una reflexión sobre el uso de ese “vos” y “una”, al hablar de los “asquerosos” que “no se olvidan de que *vos* estás ahí, bueno, no *vos-vos*, ¿no? *Una*: no se olvidan de que *una* está ahí haciendo lo *suyo* o lo que a *una* le mandaron a hacer” (254, énfasis mío).

2. SITUACIONES COMUNICATIVAS – TIPOS DE DISCURSO

Como insinuábamos arriba, las situaciones comunicativas y los tipos de discurso en *Eni Furtado* no dejan que desear en cuanto a complejidad, que a veces raya en la contradicción o en lo grotesco. Desde el mismo inicio, y con toda claridad, se hace hincapié en el hecho de que en E1 se trata de una suerte de comunicación escrita dirigida a otra persona, parecida a la epistolar pero, al mismo tiempo, con ciertos rasgos de diario íntimo, testimonio o memoria. Ya en el segundo párrafo se nos advierte *expressis verbis*: “Vos me plantaste frente a este cuadernito” (11). Y sigue: “no me andés

preguntando cuánto escribí. Si me apurás un poco no te escribo nada, y chau”. (*ibid.*) Es decir, por un lado, se nos indican el medio (cuaderno) y la persona que encargó la escritura (Alcira), pero, por otro lado, la supuesta autora de lo enunciado (Eni) no deja de subrayar su independencia de la “contratante”. Lo que se supone que Eni va redactando a mano (en un cuaderno sería casi imposible escribir de otra manera) es y no es, al mismo tiempo, una obra por encargo. Además, nuestras expectativas de enfrentarnos a un texto escrito son continuamente contrarrestadas por señales de oralidad, que indicarían más bien un lenguaje hablado, con verbos como “decir”, “explicar”, “aclarar”, “escuchar”, etc.:

“Ahora que te *diga* por qué vas a entender” (49), “vos sabés, bueno, no sé si sabés, pero si no lo sabés te lo *digo* yo” (79), “a eso ya te lo *dije*. Pero quiero *decírtelo* otra vez, porque es importante. A vos no te molesta que te lo repita, ¿no es cierto?” (79), “¿Me *explico*, nena?” (125), “te lo *aclaro* porque ya te *escucho*.” (199), “Ahora, Alcirita, de puro copiona, voy a *decir* una cosa que vos, a veces, decís, la verdad. Nomás *escuchá*” (200), “Alcirita, lo que quiero *explicarte* es que levantamos la tapa y, como te lo *digo*, ahí estaba. [...] Bueno, *aclaremos*.” (206), “Ya ni sé lo que *digo*, Alcirita.” (206), “Y a lo que te voy a *decir* ahora te lo *digo* porque, bueno, no sé, la verdad, por qué te lo *digo*”. (218, el énfasis es mío en todas las citas)

En algunos de estos casos, los *verba dicendi* ciertamente constituyen muletillas, frases hechas, fórmulas retóricas, y no se deben interpretar al pie de la letra, pero en otros se nota claramente un estilo de típica comunicación directa, hablada. Estos marcadores discursivos (a los que se suman muchos otros, como por ejemplo “¿no?”, “Bueno...”, “la verdad”, “imaginate”, “viste”, “¿no creés?”, “vos sabés”, “nena”, “¿eh?”, “¿podés creer?”, “qué sé yo”, “fijate”, “te juro”, etc.), por un lado tienen la importantísima función de mantener vivo el contacto entre emisora y receptora,

subrayando el elemento dialógico entre las dos mujeres, la intencionalidad y la intensidad de su comunicación. Eni no deja de cerciorarse de que la otra le sigue, de que su mensaje llega a la destinataria y puede ser entendido cabalmente. Por otro lado, estos elementos por supuesto pecan contra las reglas del medio escrito en su variante elaborada, contradiciendo cierto principio de “eficacia” de la escritura, alargando las frases “innecesariamente”, haciendo las veces o remedando una comunicación cara a cara, oral, íntima. Se podría concluir que es solo lógico que Eni, como representante del pueblo, de las clases bajas, con sus principios de cercanía, de comunicación directa, transgreda las leyes de la burguesía de mantener ciertas distancias en su manera de relacionarse con otros.

Mucho más fácil resulta la tarea de clasificar el tipo de discurso en E-A porque se trata, evidentemente, de un diálogo directo, marcado con los guiones del diálogo y definido como conversación telefónica por la introducción convencional:

—¿Hola?

—Sí, buenas tardes. ¿Podría hablar con Eni, por favor? (16)

En su primera incidencia, también se termina de aclarar la identidad de las dos interlocutoras: “—Eni, soy Alcira. La Alcira de Laboulaye. De Pergamino. De Rojas. La Alcira de tu niñez. Alcira Asami.” (16).

Un tipo de comunicación excepcional lo constituyen los apartados **E2**, porque, visto de manera racional, en ellos se trata de un caso “imposible” o “sobrenatural”: un personaje vivo dirigiéndose a un personaje muerto, que incluso en vida no habría sido capaz de comunicarse de viva voz. Es que, por diversos indicios llegamos a saber que “la chiquita de la casa” era discapacitada mental y física y, por lo visto, nunca poseyó la facultad de expresarse verbalmente; tal vez ni de entender lo que la gente trataba de comunicarle: “La única que faltaba ahí era la chiquita de la familia, [...] pero ella, claro,

no participaba de nada. Ni tampoco nunca había gritado” (25). Precisamente por estas cualidades, ella es la interlocutora “ideal” para Eni; cuando entabla el diálogo con ella, explica por qué:

Mirá, escuchá bien, chiquita de la casa: hay muchas personas en este mundo, la verdad. Pero para hablar como si una no supiera lo que quiere decir, sin elegir cada palabra, hay que encontrar a alguien perfecto. Alguien que no escuche, que no entienda, que no pregunte, que no conteste, y que además esté muerto. Y, además, que no sea una misma. ¿Sabés por qué? Porque lo mejor es que a una no le dé vergüenza decir todo. Y muchas veces es fácil sentir vergüenza de lo que uno piensa, o hace, o hizo antes. Por eso una no se lo cuenta a una misma. Pero así es diferente. Yo no soy vos, vos no sos yo, y bueno, no sos como un espejo. Sos como una olla de metal. Pero de un metal opaco, que cuando una acerca la cara para despacharse con todo, para largar hasta lo último, no refleja nada. Y será cierto que los muertos están más vivos que los vivos, pero es más fácil pensar que no la van a joder a una con preguntas. (28)

De este modo, la chiquita se convierte en confidente, en “olla” donde meter todo lo podrido. Como Eni, desde su “conversión”, muchas veces emplea un código bíblico-religioso, se podría pensar en algo así como una confesora o santa (jinocente!) a quien rezar o confesarle sus pensamientos íntimos, que no se compartirían con otras personas, en plena capacidad de razonamiento. La autora, a su vez, emplea esta constelación como un truco para poder, al mismo tiempo, transmitir y no transmitir información a los receptores del texto. Como ya decíamos antes, el hecho de que estos apartados vengan entre paréntesis les confiere un carácter especial, de diálogo mudo, de lo no dicho, lo inenarrable; no precisamente un *soliloquio* sino un imaginario *co-loquio* confidencial con una amiga íntima que sin embargo no posee ninguna posibilidad de delatar lo que

le fuera encomendado en secreto. A pesar de todo, Eni le pide “que, de todo esto, silencio. De esto no se entera Alcirita ni absolutamente nadie” (30); “A esto que puedo decirte a vos, ella nunca lo va a saber” (31). Esta situación conlleva otras transgresiones de tabúes, como por ejemplo, el empleo de “malas palabras”, lenguaje vulgar que en estos pasajes adquiere mayor importancia porque con la chiquita no hay que guardar las apariencias ni las convenciones burguesas.²¹

Otro que no tiene pelos en la lengua es Julio, el padre de Alcira y la chiquita. En su caso es un poco distinto porque, antes que nada, según él mismo, el *pater familias* tiene que ser bien macho y las puteadas pertenecen a su repertorio “normal”. Desde el principio hace hincapié en su masculinidad: “El que va caminando, taconeando, porque es macho” (23). Es la única voz masculina dentro del “cuarteto” de la novela.²² En cuanto a la situación comunicativa, las intervenciones de Julio se podrían definir como monólogos interiores, pero hay algo raro en ellas, porque por un lado habla solamente consigo mismo; por otro lado es como si fuera tomando distancia y se desdoblara, mediante el recurso a la segunda persona, con la cual *se* insulta: “Te achicás, estúpido. Pedazo de pelotudo. Te fruncís hasta quedar como una ciruela seca. [...] Ciruela pasa, eso soy. Eso es este tipo que soy. Eso es éste que me jode, y me jode, y no termina de joderme. [...] Este idiota que soy. O que no soy. Este idiota. Se achica” (20); “éste, éste que sos, éste que sos más que el que no sos” (153). Se puede observar cómo Julio cambia abruptamente de la primera persona del singular “soy” a la segunda “sos” y a la tercera “es”, sin transición alguna, pero siempre refiriéndose a sí mismo. Si cabe alguna interpretación de este comportamiento verbal extraño, podría ser la de una personalidad

²¹ Que Eni sí trata de acatar cuando se dirige a Alcira: “no me hagas decir groserías” (208), “chuparles el ya sabés qué. Y no me lo vas a hacer decir” (257), “le cortó el ya sabés qué” (261).

²² Con excepción de Miguel Furtado, pero este no tiene capítulos “propios”, sino que viene siempre incluido en los espacios de Alcira. Es su interlocutor en los apartados contados por ella; no constituye un personaje principal sino un típico “auxiliar”, en terminología de Vladímir Propp (cf. *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971).

escindida que necesita autoafirmarse a través de cierta agresividad ostentatoria, como reacción a un complejo de inferioridad y un no tan velado temor de ser vigilado, controlado, dominado por su mujer: “¿cómo le demuestro al minerío todo lo hombre que soy en esta casa?” (153).

Pobre de vos, Julito. Este Julito que sos, pobrecito. En serio. Éste que sos está encerrado en medio de una ronda de infradotados y monstruos [...]. No es el caso del Julio que sos vos, que es un Julio que enfrenta la vida, que no se esconde de las víboras ni de las mariposas. No como otros Julios, que quién sabe a qué categoría pertenecen. (69-70)

En las tres ocasiones en que escuchamos a este personaje, también se intercalan diálogos reales o imaginados con otros integrantes del elenco; por ejemplo, reproduce, o mejor dicho, caricaturiza el habla de su pequeña hija Alcira cuando esta ve un pajarito muerto: “Ayyy, está muerto, papá. Ayyy, tan chiquito. Ayyy, papá, no quiero que esté muerto. Hacelo vivir de nuevo, papá. Ayyy” (22). En una oportunidad, se produce una transición inmediata del diálogo interior fantaseado, temido, con su esposa Ruth, a uno real, pronunciado en voz alta; no es muy fácil detectar la línea divisoria exacta entre lo pensado y lo hablado:

Te abre la puerta, te mira, tensa, [...] ya está, ya está, ya la cagaste, Ruth, ya la cagaste, te repetí mil veces que no me hagas esa pregunta estúpida, siempre la misma: Ay, ¿por qué traés esa cara?, Ay, ¿tuviste problemas en el trabajo? No. No tuve ningún puto problema, y preparate para empacar porque nos vamos.

—¿Qué?

—Que nos vamos.

—Nos vamos a dónde.

—A Laboulaye. (23)

En cuanto a los apartados que le pertenecen a Ruth Jalab de Asami, estos en su mayor parte también son monológicos. En la primera variante, las apariencias engañan porque todo empieza en primera persona del plural, pero lejos de indicar un sentimiento de solidaridad o espíritu comunitario, más bien se trata de un *pluralis majesticus* en el que la emisora del mensaje en realidad se refiere más a sí misma que a toda la familia en conjunto: “Ya veremos. Ya veremos lo que pasa” (32), “Nos habríamos ahorrado tanta porquería y tanta dificultad” (33). Además, expresamente niega justo esa conciencia colectiva que incluiría la identificación con su marido: “Lo hacen con todos los infelices como nosotros que dan cualquier cosa por ascender. Bah, ‘nosotros’ no. Yo a los ascensos me los paso por donde no me da el sol” (33). Parece estar en algo así como “huelga de silencio”, una medida de protesta por haberse peleado con su consorte la noche anterior: “Ahora sí que no espere que le dirija la palabra ni en un mes” (34). Mientras vamos siguiendo la lectura, nos damos cuenta de que el personaje va viajando en un auto, camino a su nueva residencia, observando a los otros pasajeros y al medio ambiente rural: “No pienso reaccionar. Aunque me tenga que entretener contando plantas de maíz. O de trigo. O vacas. O caballos. Que hable con su abuela, si quiere. Conmigo, nones” (35). Esta actitud de rechazo, de denegación de la palabra, es síntoma de una total incapacidad de comunicación y empatía, de una falta completa incluso de *voluntad* de meterse en el pellejo de otros. Ruth se ve reducida al estatus de una mujer absolutamente sola, rencorosa, amargada y llena de odio hacia su marido prepotente. Y no desarrolla tampoco una conciencia feminista, antipatriarcal, aunque se lamenta con una fuerte dosis de autocompasión: “Soy una esclava. Una esclava de él” (32), “de éste que dice que es mi marido. Marido. Justamente. Éste no tiene la menor idea de lo que es ser un marido como la gente. Aquí cada uno se inventa su propia versión de las cosas” (33).

En el segundo capítulo, que tiene a Ruth como protagonista y voz narradora, otra vez permanecemos en la incertidumbre acerca de la naturaleza real del tipo de comunicación usado: aunque por la forma exterior (segunda persona del singular, oraciones interrogativas, etc.) se podría tratar de un diálogo entre madre e hija adulta, esta nunca obtiene la oportunidad de contestar, defenderse o participar en la discusión para elucidar su propio punto de vista. De este modo, el “diálogo” degenera otra vez en monólogo, sobre todo cuando se trata de reproches, acusaciones, denigraciones, distanciamiento o incompreensión:

Sos una cuarentona, la verdad, y todavía haciendo las mismas preguntas. ¿Qué te pasa, me querés decir? [...] ¿Pensás que enterándote de cómo fueron las cosas vas a resolver algo? [...] Nunca hay variantes, con vos. Siempre detrás de uno buscando algo. Parecés boba. No entendés nada. (58-59)

Y en la tercera oportunidad con Ruth como portadora del punto de vista de la narración, nos enfrentamos de nuevo con la ingeniosa táctica de Alicia Kozameh de camuflar al autor (en este caso, a la autora) de los enunciados. Acostumbrados a que Eni, en su fervor religioso, cite a veces pasajes de la Biblia —en español arcaizante y con formas verbales características de la Península Ibérica, como la segunda del plural en -áis y -éis—, a primera vista podríamos concluir que estamos otra vez ante una lectura del Antiguo o Nuevo Pacto: “Llamaréis a esto locura o necedad? Llamadle con uno o con otro nombre, poco importa, con tal que admitáis que...” (168). Pero pronto nos damos cuenta de que, a la par que alguien va leyendo estos pasajes, este “alguien” paralelamente va comentando lo leído, en un castellano totalmente distinto: “Qué exagerado, éste, la verdad. Además, un momentito: ¿de dónde saca éste que locura y necedad son la misma cosa?” (*ibíd.*) Cuando por fin aparece el título del libro en cuestión, en mayúsculas y horizontalmente centrado, obtenemos la oportunidad de

investigar cuál es el texto citado (sin comillas), y veremos que pertenece a *Elogio de la locura* (1515) de Erasmo de Rotterdam.²³ Poco después se conoce que se trata de una lectora porque dice “no estoy tan equivocada” (169), y pronto uno se da cuenta de que debe de ser la madre de Alcira, cuando opina: “escribir es una verdadera pavada, y es lo que anda siempre haciendo Alcira. Qué destino, qué futuro me espera, con ésta, por favor” (169).

Tanto en los capítulos dedicados a Julio como en los pertenecientes a Ruth, nos confrontaremos con una versión de la escena central de la novela, pero a esto volveremos más tarde. Para esta sección nos quedan todavía por analizar los tres tipos de estrategias comunicativas en cuyo centro está el personaje de Alcira. Cuando sale a escena por primera vez (**A1**), se trata de una niña de nueve años, quien está comentando, por escrito, algunos sucesos de su no *tan* lejano pasado en un cuaderno, paralelismo, tal vez, con el “cuadernito” que usará Eni mucho más tarde para su versión de la historia. Alcira está escribiendo en primera persona y se dirige, más que nada, a sí misma, a modo de un diario íntimo, tratando de explicarse el porqué de la “desaparición” repentina de su amiga de infancia y relatando el enigmático proceso desde la perspectiva de una nena de siete años, edad que tenía en aquel entonces. Estamos, por ende, ante una típica narradora “deficiente”, que no tiene toda la información acerca de lo sucedido, como sí la tienen todos los adultos a su alrededor, más Eni, la niña afectada.²⁴ Además, ella

²³ A un lector versado de la literatura argentina del “boom”, este capítulo seguramente lo recordará en seguida el capítulo 34 de *Rayuela*, donde Horacio Oliveira va leyendo pasajes de *Lo prohibido* de Galdós —típica lectura de la Maga como “lectora hembra”, concentrada en el argumento y las emociones—, mientras él mismo, como intelectual de la vanguardia cosmopolita, entre líneas se burla cínicamente de este tipo convencional de escritura decimonónica.

²⁴ En este sentido, se puede observar cierto parecido con diversas “novelas de infancia” donde el personaje principal no tiene, no *puede* tener el mismo nivel de información que los adultos involucrados en los dramáticos acontecimientos, incomprensibles para quien, por razones de edad, no alcanza a entender los intrincados mecanismos del poder, los desastres de una guerra, el absurdo de la violencia, los pérfidos mecanismos del abuso sexual, etc. Me refiero, por ejemplo, a obras como *Balún Canán*, de Rosario Castellanos, o *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello (Pfeiffer, Erna: “Construcciones

reproduce con frecuencia, citándolos literalmente, enunciaciones en estilo directo de personajes de su ámbito inmediato, como madre, padre y maestra. Para una persona de tan corta edad, se expresa en un estilo bastante elaborado: aunque por lo general emplea un lenguaje o estilo típico infantil (frases cortas, léxico reducido), hay también excepciones, como en la página 38, donde de repente recurre a frases largas, de sintaxis compleja, con oraciones subordinadas, figuras retóricas y símiles originales. En su segunda fase (A2), el personaje Alcira vuelve a contar la misma historia de entonces, pero con el nivel de conocimiento de “ahora”, como adulta: “nunca me permitieron saber que me estabas oyendo desde dentro” (62). Desde la primera palabra, el discurso va dirigido a una interlocutora concreta: “Eni, ¿qué es esto [...]?” (62), pero en el fondo no llegamos a saber a ciencia cierta si este diálogo se realiza de forma hablada, escrita o puramente imaginada —podría muy bien ser un monólogo interior con Eni como destinataria implícita, que está en la mira de la transmisora, pero no presente cara a cara.²⁵ Otro fenómeno interesante es que, cuando se trata de referirse a lo tabuizado, al abuso sexual, se pase a la tercera persona del singular, hablando *sobre* y no *con* Eni:

Por supuesto que los dedos y las exaltadas virilidades de mi padre iban a recorrer todas las direcciones que los llevarían a Eni. Iban, también, a recorrer a Eni, su cuerpo celular y linfático, óseo, muscular y sanguíneo. (63)

de identidad en novelas mexicanas de infancia”, en *Iberoamericana, América Latina – España – Portugal*, Nueva Época, 2.8 [2002], 133-150).

²⁵ Esta hipótesis se hace todavía más probable cuando en algunos pasajes Alcira habla en futuro, desde un momento en el que todavía no ha encontrado a Eni: “El día que se produzca el encuentro, si es que estás viva, Eni, si estás en alguna zona alcanzable, si no sos una compañera más de generación que desapareció entre una mano y otra de los milicos, si no te prostituiste y te moriste de sida [...]” (140).

Si hiciéramos la prueba, de hecho resultaría difícil expresar lo susodicho en segunda persona; algo en nosotros instintivamente se resistiría contra ello. También se observa que, en el momento de “contestar”, Alcira ya debe haber leído lo que escribió Eni en su cuaderno porque cita un pensamiento que su amiga expresaba al principio: “Como vos decís, Eni: Qué línea, ésa, la del horizonte” (64). Y, por último, quisiera llamar la atención sobre una situación de diálogo paradójica y poco convencional que se da cuando se relatan en segunda persona acontecimientos en los que la destinataria misma estuvo presente: “Te pregunté en Buenos Aires qué pensabas de esto. Estabas de acuerdo” (64). Supongo que constituye otro artificio de la autora para poder seguir narrando en forma dialógica, porque en la vida diaria uno haría algo parecido solamente si la otra persona no se acordara de lo referido.

Por último, en **A3** se nos presenta un breve apéndice en forma de carta, en cursiva, fechado “*Los Ángeles, jueves 17 de junio de 2010*” y dirigido a “*Mi querida Eni:*” (309); sin embargo, algunos elementos que no son propios del género epistolar nos hacen pensar que este capítulo más bien sirve de epílogo, porque pasa revista a todo lo que ha ocurrido en el transcurso de la acción y, al mismo tiempo, abre un espacio para el futuro. En una carta de destino inmediato no se diría, por ejemplo: “*Además es posible que, a lo largo de los años, me tome la libertad de modificar algunas partes, a medida que las vaya pensando*” (310). También es incierto que la carta sea leída alguna vez, porque su destinataria ha anunciado que nunca más abriría ningún envío de Alcira: “muy probablemente, como me dijiste por teléfono que harías, vas a tirar sin abrir el sobre que contenga esta carta cuando lo recibas” (309). Por otro lado, el texto también es una suerte de “soliloquio epistolar”, ya que su autora confiesa que “no sólo lo estoy escribiendo para vos. Esta especie de carta es también para mí” (310), añadiendo que “la falta de certeza sobre a quién va dirigido algo, modifica los tonos, las luces y las sombras” (310). Me parece que en este aspecto tiene mucho en común con la recepción de un texto literario, porque tampoco se sabe de antemano quién lo leerá al final. A esta

impresión contribuye el hecho de que en este apartado se use un tono muy poético, filosófico, elaborado, que no tiene mucho en común con el estilo en el que se escribiría una carta “normal”, sobre todo porque la supuesta destinataria, Eni, no es una persona muy culta. El discurso está caracterizado por frases largas con subordinadas complejas, por una gran cantidad de símiles, metáforas y reflexiones generales que no tienen que ver, en estricto sentido, con la relación interpersonal entre las dos amigas de infancia.

3. ESTRATEGIAS INFORMATIVAS

Como el tema central de la novela representa un tabú sobre el cual a muchas personas todavía les resulta difícil hablar, aun en sociedades supuestamente liberales o liberadas, me han interesado las estrategias que emplea la autora para poder entrar en la delicada materia sin que los lectores caigan en una de las varias trampas que amenazan con abrirse cuando se trata del abuso sexual de menores: por un lado, cierto rechazo de profundizar en algo doloroso, que a uno le podría recordar vivencias desagradables, propias o de personas cercanas. Por otro lado, una actitud morbosa o sensacionalista, de prensa amarilla, que se deleitaría en el sufrimiento de otros, al modo que lo harían voyeristas o consumidores de material pornográfico. Alicia Kozameh encuentra varios artificios sutiles para saltar o sortear estos escollos:

1. Insinuaciones “decentes” para ir preparando el terreno, dosificación de informaciones;
2. Multiperspectivismo, contando el mismo acontecimiento desde puntos de vista diametralmente opuestos, tanto de la víctima como del perpetrador y de testigos/cómplices;

3. Construcción de *suspense*, creación de simpatías/antipatías en la mente de los lectores.

3.1. DOSIFICACIÓN DE INFORMACIONES

Desde el principio de la novela, se va insinuando que el tema puede ser algo doloroso, terrible, pero sin concretizar demasiado, con alusiones, indirectas y símiles:

Porque me parece a mí que lo que más me tienta es *lo que más me duele*, ¿sabés? Qué pena que una sea así. Con todo lo bien que una podría pasarla *olvidándose de lo que sigue haciendo daño*. (13, énfasis mío)

Pero andábamos ansiosas. Y cuando uno tiene ansiedad pueden pasar muchas *cosas terribles*. Te la pasás esperando que te den lo que te están *quitando*. Y muchas veces pasa que terminan prometiéndote que te van a dar lo que te muestran de lejos, pero solamente si vos das algo. Algo o mucho. O todo. [...] Y cada vez que alguien te quita algo, querida, *te queda una marca*. Un *agujero*. Y, la verdad, el que te quita es más *poderoso*. (53, énfasis mío)

La metáfora (o no tanto) del agujero es algo que se expande como *leitmotiv* por toda la novela, al igual que el tema del poder y de la marca, las huellas que quedan: “Y el recuerdo deja una *marca*” (147); “Una marca, dejan, una *huella*, algo que los delata, o algo que no los delata, pero que se va a quedar ahí para siempre, *incrustado*” (287, énfasis mío). Con sus obvias connotaciones sexuales de desfloración, de penetración, de violación, combinadas con numerosas referencias a las diferencias sociales y brechas de género, estas imágenes van dirigiendo la atención de los lectores (y sobre todo, de las lectoras) hacia lo que deberá ser revelado y contado, inevitablemente, en algún momento

de la narración: el abuso sexual de una niña de diez años, de clase baja, huérfana de padre, por el padre de su amiguita menor, un personaje patriarcal, machista, gerente de banco y al mismo tiempo algo así como su patrón, ya que la nena no es realmente otro miembro de la familia, una hija acogida o adoptiva, sino más bien una sirvienta que tiene que ganarse el derecho de existir limpiando, lavando los platos, etc.

Algo parecido pasa con los nombres de los personajes, que se van introduciendo de a poco. Como lectores tardamos algunos capítulos o al menos páginas hasta poder identificar con seguridad a cada uno. Además, todos los nombres —con excepción de ciertos personajes secundarios— aparecen en diversas variantes (en diminutivo, solo nombre, nombre y apellido, etc.); a continuación, indico la página de la primera mención entre paréntesis:

- Alcira (14), con las variantes Alcirita (14) y Alcira Asami (16)
- Eni (15), Noemí Ilda Furtado (41), Eni Furtado (96), Noemí Ilda (146), Enita chiquita (212)
- Ruth (20), Ruthita (22), ruterita (22), Ruthita Jalab (168), Ruthita Jalab de Asami (168), la señora Ruth (212)
- Julito (21), Julito Asami (21), Julio Jorge (22), Julio (43), Ciruelita Seca Asami (70), don Julio Asami (133), Asamito (153)

También los nombres de los escenarios —pueblos, ciudades y países— se van introduciendo en pequeñas dosis (menciono solo los que aparecen más de cinco veces):

- Rojas (16), en total: 15 veces
- Laboulaye (16), en total: 65 veces
- Pergamino (16), en total: 10 veces
- Rosario (21), en total: 8 veces

- Buenos Aires (63), en total: 26 veces
- Los Ángeles (64), en total: 9 veces
- Norteamérica (95), en total: 8 veces
- Nueva York (95), en total: 6 veces
- Argentina (95), en total: 16 veces

En cuanto al tiempo de los distintos niveles de acción —separados y unidos por un juego permanente de *flash-backs* y *flash-forwards*—, tendríamos que convertirnos en matemáticos competentes y conocedores tanto de la historia argentina como universal para poder calcular y desentrañar el rompecabezas. Se prestaría a un análisis aparte, para el cual no tenemos suficiente espacio en el marco de este artículo. Solo quisiera insinuar que cada fecha, día, año o mes es correcto en el sentido de que, cuando se dice “jueves 17 de junio de 2010” (309), aquel día realmente fue un jueves.

3.2. MULTIPERSPECTIVISMO

Contar un elemento central de la trama desde diversas perspectivas, sin “darle la razón” o privilegiar a ninguna de las voces narradoras, ya se ha hecho una técnica literaria consagrada por el uso de autores como Henry James, William Faulkner, Virginia Woolf, Juan Rulfo (*Pedro Páramo*), Carlos Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz*), Mario Vargas Llosa (*La casa verde*), Maria Alice Barroso (*Um Nome para Matar*), Augusto Roa Bastos (*Yo el Supremo*), o Gabriel García Márquez (*Crónica de una muerte anunciada*), por no nombrar sino unos cuantos.

En *Eni Furtado no ha dejado de correr* también llegamos a obtener información contradictoria de parte de diferentes actantes o hablantes, lo cual es lógico cuando por

un lado se trata de la víctima del abuso de menores, por otro lado del victimario, de la cómplice y de una testigo-observadora “deficiente”, por haber sido demasiado joven para entender todo lo que pasó en el momento mismo de los acontecimientos. Esta táctica de Alicia Kozameh, de otorgarle a los lectores la tarea de detective o juez, corre paralela a la actividad de Alcira, quien a su vez emplea mucha energía en esclarecer el “caso” Eni Furtado, cosa que le llevará “la pavadita de medio siglo” (293). De este modo, los lectores estamos casi forzados a identificarnos no tanto con la víctima, ni por supuesto con el perpetrador del crimen o los que tratan de encubrirlo, sino más bien con aquel personaje que, motivado por una curiosidad obsesiva, por una insaciable ansia de saber, va en busca de información acerca de un enigma que ya la intrigó en su infancia. La energía con que Alcira prosigue sus fines nos recuerda nada menos que las búsquedas desesperadas de familiares por sus “desaparecidos” durante y después de la dictadura militar argentina, y de hecho la palabra o noción de “desaparecido” surge varias veces en el transcurso del texto: “he oído de gente que busca hijos perdidos, nietos, y es un calvario” (148).

Cómo *desaparecía* el horizonte, Alcira, con la lluvia torrencial. Yo lo buscaba, lo buscaba, adelante, por las ventanillas de los costados del auto (14, énfasis mío) [...] Los investigadores de esas plantas han *desaparecido*, nunca volvieron de los bosques, o de las junglas. Quién sabe ahora, porque han pasado tantos años, como cuarenta, o más, no sé, si las cosas siguen siendo de esta manera, o si el hombre, con los nuevos estudios, dominó la situación. (86, énfasis mío)

En total, se nos presentan cinco versiones diferentes de la escena central,²⁶ el momento en que Julio trata de violar a la niña de diez años y medio, cuando ella está lavando platos en la cocina. Una primera versión de la historia la obtenemos, curiosamente, de parte de una cómplice o encubridora, Ruth, quien se la cuenta a Alcira ya adulta, mucho después, cuando el padre, autor del abuso, ya había muerto (59-62). La madre le atribuye más culpa a la víctima que al agresor:

Y cuando entro a la cocina, ¿qué veo? A Eni lavando los platos, o haciendo que lavaba los platos, y a tu padre parado detrás de ella cogiéndosela. Fue un caos. A ella, que era una buscona (y no me vengas con que era una nena: tendría diez años, sí, pero para ella no era la primera vez y tu padre no había sido el primero), la llevamos de inmediato, esa misma noche, a la escuela de monjas. (60)

Después, Eni misma hace *como si* le contara “la verdad” a la chiquita, otra testigo de entonces que no pudo enterarse de nada porque, por un lado, estaba durmiendo y, por otro lado, era retrasada mental y no se enteraba de nada (134-137). En un primer momento, el lector podría creer que esta (segunda) versión (de la víctima) es la “verdadera”. Pero en realidad, es lo que *hubiera querido* hacer Eni en su fantasía (matar a su torturador), pero de esto el lector no se dará cuenta hasta mucho más tarde:

¡Me quiso poner las manos encima! ¿Podés creer? Te lo juro, chiquita de la casa. Te lo juro. Y ya sé, ya sé que a vos esto te va a caer como la mierda. Porque no

²⁶ Más una versión “preliminar”, desde la perspectiva de Alcira niña, pero ella no puede contar nada de la escena misma porque estaba durmiendo cuando todo pasó. Solo presenta brevemente su versión de los hechos (Eni “se fue” de un día al otro sin que hubiera explicación satisfactoria), y el gran interrogante que le quedó porque nunca supo explicarse el porqué de la repentina “desaparición” de Eni; tampoco sus padres le dieron respuestas convincentes: “Así que ahora voy a necesitar saber qué pasó con Eni. Mi mamá repite y repite que se quiso ir. Pero Eni nunca me dijo que tuviera ganas de irse. [...] Y mi mamá me sale con eso: Hay cosas que no se saben. Son un misterio.” (36)

estamos hablando de cualquiera. Estamos hablando nada menos que de tu papá. De tu papito. [...] Hice un pacto de *decirte la verdad*, como para poder sentirme yo misma. [...] Me da pena por vos, porque te voy a obligar a escuchar algo terrible. [...] Y me acuerdo bien, porque él, por supuesto, era mucho más alto que yo, con diez años qué alta podía ser, imagínate. Yo levanté los dos brazos bien, bien estirados, y le clavé el tenedor en la cara, y con la otra mano le clavé el cuchillo en el pecho. [...] le pinchoteé los ojos hasta que le quedaron vacíos. [...] también le clavé el tenedor en la boca, y le salió mucha sangre de los labios y de la garganta y de la lengua. Y con el cuchillo le agujereé el pecho [...] (135 énfasis mío).

La tercera versión la obtenemos directa y simultáneamente, en el mismo momento de perpetrar el abuso, desde la perspectiva del autor del delito (156-168), quien incluye a la vez la reproducción de un diálogo con la víctima en estilo directo. El efecto en el lector/la lectora está lejos de crear empatía o algún tipo de comprensión de los motivos del delincuente, porque las “causas” de que se comporte como se comporta no son excusas reales para su actuación:

Salgo de poner las tramperas, y lo primero que veo es el culito de la pendeja. Ahí nomás. Pum. De frente. O sea: de espaldas, la piba, pero bien frente a mi cara. ¿No te digo? ¿Cómo carajo hace uno para torcer el destino? Y con esa pollerita tableada que me le tapa los muslitos, pero le deja afuera esas rodillitas redondas, con esa piel lisita, que tiene. Y con esos soquetitos blancos. Bué, blancos bastante grisáceos. Y los zapatitos negros. Con tirita y botoncito al costado. Ay, ay, ay. (159)

Parece que estamos ante el lobo a quien se le está haciendo agua la boca a la vista de Caperucita Roja... Pero se le despierta la “abuelita” en persona de su consorte Ruth, justo en el momento de querer “comérsela” a la piba:

A ver, nenita. A ver, abrí más las piernitas. Shhh, pará, pará, shhh. Callate, callate, dejá de llorar. ¿Qué fue eso? Huy no, ¡qué cagada!, qué cagada. Qué recagada. Ruth, esperá, Ruth, esperá, esperá. [...] Qué quilombo del carajo. Vos seguí con los platos. Ruth, Ruth. Ahora sí que te jodiste, Julito. Ahora sí que estás frito en serio. (166)

La cuarta versión la vivimos también directa y simultáneamente desde la perspectiva de Ruth; su reacción es casi averbal, lo único que puede dar de sí son interjecciones, balbuciendo, vociferando y lamentándose: “Ah, ah, ay, ay, qué es esto, no, no, no” (175). Pero en seguida empieza a echarle la culpa a la víctima:²⁷

Qué es esto que estoy viendo, no, no, no, ay, atorranta, desgraciada, atorranta de porquería, [...] cómo te atreviste, desgraciada, mocosa de porquería, cómo te atreviste a provocar a mi marido. ¿Cómo que no tenés la culpa, desgraciada? ¿Cómo que no tenés la culpa? Asquerosa, prostituta barata, asquerosa, atorranta. (175)

²⁷ En este sentido, Ruth comete lo que en sociología se ha venido llamando “tildar de prostituta” (*slut-shaming*) o “culpar a la víctima” (cf. Ryan, William: *Blaming the Victim*. New York: Pantheon, 1971), típico de personalidades fascistas, racistas y sexistas. También las víctimas del Terrorismo de Estado durante los tiempos de la Dictadura Militar fueron sometidos muchas veces al mismo mecanismo del “algo habrán hecho”... (cf. p.ej. Gerardo Salinas: “Hijos”, <http://www.desaparecidos.org/arg/voces/ensayos/salinas.html>).

Encima, también le da parte de la culpa a su propia hija Alcira, de siete años, quien se sentía muy sola al perder a su amiguita y había propuesto llevarse a Eni al lugar adonde se mudaba la familia: “Y la otra, la otra mocosa de porquería, que al final fue la de la idea [...], la que pidió que le compráramos a esta atorranta fue Alcira” (175).

Por último, la quinta versión la obtenemos otra vez a través de Eni, pero en su cuaderno, donde de repente da un salto hacia atrás en su memoria y cuenta la escena de aquel entonces *como si* la viviera ahora, en un monólogo interior (264-273). El lector, con ella, baja al nivel incluso físico de una chica de diez años, a su estatura y a su modo de sentir de entonces:

Todos estos platos. Por qué tantos. Todos igualitos. Blanquitos. Las guardas alrededor. [...] Mucho jabón, hay que poner, para sacar la grasa de los bifés. [...] Ruidos. Ruidos en la pieza del lavarropas. Los ratones. Ah, no, debe ser el señor, que está ahí. Había dicho que iba a poner las trampas. (265)

Lo interesante es que Eni reproduzca el mismo diálogo que ya conocimos en la tercera versión, de boca de Julio (163), pero con sus propios comentarios interiores, que expresan mejor sus verdaderos sentimientos:

No, señor. Me faltan los cubiertos. Y secar.

Y otra vez me pregunta lo mismo. Siempre, siempre, me pregunta lo mismo. Siempre. Por qué siempre quiere saber las mismas cosas. Otra vez.

¿Quién tiene tantos rulos en tu familia, Eni?

Mi papá, señor. Mi papá tenía rulos.

Y ahora va a empezar con mi mamá.

Ajá, ajá. Mirá vos. ¿Y tu mamá no? (267, énfasis mío)

Mirando de cerca estos comentarios, las diferencias entre una versión y la otra, nos damos finalmente cuenta de cómo se siente la víctima durante el acoso: “Miedo. Miedo. Ganas de llorar. Siento esa pelota en la garganta. Pero no para. El señor no para.” (267) Lo más llamativo de todo es la cantidad de veces que dice o piensa “No”: “No. No. No. No. Quiero decir no. No puedo.” (268) Si no he contado mal, son 67 veces, solo en este apartado, que Eni expresa lo que *no* quiere que le pase. Y es esta palabrita la que dice más que todo un manual sobre abuso sexual infantil.

3.3. CONSTRUCCIÓN DE *SUSPENSE*

En *Eni Furtado* hay dos hilos argumentales o enigmas que resolver: primero, la cuestión del abuso sexual que Julio cometió en la pequeña Eni; segundo, la historia de la búsqueda por Alcira de su amiga de infancia. En ambos casos, el lector no quiere saber tanto *qué* pasó o *quién* cometió *qué* tipo de delito —en el sentido del famoso *whodunnit* en las novelas policiales de la escuela inglesa— porque todo esto ya se revela a grandes rasgos desde el mismo principio. Así, ya sabemos a partir de la página 16 que Alcira debe haber encontrado a Eni porque las dos son presentadas hablando por teléfono una con la otra. Y ya en la página 60 obtenemos al menos *una* versión de la escena crucial, la del intento de violación de una menor. Por ende, lo que más les interesará a los lectores es, por un lado, saber más detalles, como por ejemplo ¿se llegó a consumir el acto sexual o se quedó en el intento?, ¿fue violento o no?, ¿qué pasó después con Eni?, ¿qué consecuencias tuvo el trauma infantil para su futura vida? Por otro lado, cuestiones como estas: ¿cuáles han sido los pasos, estrategias, logros y fallos de la búsqueda de Alcira?, ¿cómo logró finalmente encontrar a su antigua amiga?, ¿qué historia hay entre ellas dos?, ¿siguieron siendo amigas a pesar de todo?, etc. Descifrar estos rompecabezas será uno de los impulsos principales de seguir leyendo, de modo

que el proceso de lectura o la actitud expectante de los lectores, ansiosos por enterarse de pormenores, corren paralelos a la operación de búsqueda de Alcira, para quien al principio todo constituye un misterio, “el misterio más significativo de mi vida” (56), que ella quiere desentrañar por todos los medios.

Por lo tanto, uno va observando con interés los innumerables pasos de la pesquisa, como la investigación en el archivo de la escuela de monjas de Rojas donde averigua Ariela (97), la consulta electrónica en el banco de datos de “Infomundo Argentina” (104-110) al que se dirige Alcira misma desde Los Ángeles, la búsqueda en los archivos de dos escuelas de Laboulaye donde investiga Miguel Furtado (190), en el Registro Civil (194-196), el archivo de bautismos (241-242) y el geriátrico con las dos ancianas de apellido Furtado (243-246); todo esto también obra de don Miguel, quien llega a convertirse en principal ayudante local de Alcira, quien vive lejos, en Norteamérica.

Lo que complica la indagación es el problema con los datos inexistentes, tergiversados e incluso falsificados adrede: tiene como consecuencia el que la búsqueda se haga mucho más difícil porque uno no puede fiarse de nada, ni de las fuentes oficiales:

[...] ¿por qué tu fecha de nacimiento tan alterada, cuando la real era el 17 de agosto de 1951? Alguien te quería un poco mayor. Al menos un poquito mayor. Aunque fuera un año. Alguien esperaba que no fueras identificada. Ese mismo alguien deseaba no ser identificado. (98)

Todos estos obstáculos (“lo apócrifo”, 98) producen cierto retraso y refuerzan la táctica dilatoria de la autora para potenciar el efecto de suspense en los lectores. Aparte de esto, cada vez que llegamos a un momento crucial en el que pasa algo sensacional o creemos que por fin se resolverá un misterio, la autora intercala parábolas, símiles, pensamientos, canciones, etc., para mantener en vilo a los lectores. De modo que uno

hasta podría ponerse nervioso, impaciente, sentirse tentado de saltarse unas páginas, pero temiendo, al mismo tiempo, perderse un detalle decisivo. Es un fenómeno parecido a la vieja táctica del *cliffhanger* que ya empleaban los autores del siglo XIX, sobre todo cuando publicaban sus novelas por entregas en revistas o diarios e intentaban interrumpir la lectura en un punto interesante para que los clientes compraran el próximo número a fin de enterarse de “cómo seguía la historia”. Psicológicamente, el personaje de Alcira nos va transmitiendo su propia tensión de aquellos tiempos, cuando tenía que revestirse de tanta paciencia porque toda la pesquisa duró nada menos que cincuenta largos años; parece que es también por esto que la autora alarga las escenas y les da pleno poder a sus personajes de explayarse a sus anchas, en diálogos o monólogos que a veces rayan en la verbosidad, para traspasarnos esta sensación de desasosiego a los lectores.

Desde la perspectiva de Eni, en cambio, es también comprensible que trate de evitar, por el mayor tiempo posible, el relato de la escena decisiva, practicando lo que se suele llamar “comportamiento de evitación”; por esto tantos prolegómenos, rodeos, evasivas, maniobras de desorientación y digresiones de su parte.

En cuanto a los reproches que Eni le hace a Alcira en aquel capítulo (n° 29) donde ella por última vez le comunica algo en su cuadernito, antes de negarle cualquier futuro contacto, cortándole incluso el teléfono (307), estos tienen doble fondo porque lo que le echa en cara tampoco lo puede compartir un lector (¡y menos una lectora!) medianamente progresista:

Vos no te portás como una persona que piensa en los demás. Vos te creés, Alcirita, que sos la dueña de todo. Vos siempre estás ahí al borde de poner furioso al Señor, porque andás molestando a los que quieren ser como Él pide: mansos. ¿Me entendés? Él enseña la mansedumbre. ¿Vos qué te creés? ¿Qué no sos, como todos, una sierva del Señor? (252)

Llama la atención el que Eni emplee la misma expresión para su violador (“el señor”) y para Dios (“el Señor”), y poco importa que lo escriba con minúscula o mayúscula. La misma instancia sobrenatural que supuestamente la salvó del suicidio y le dio nuevo sentido a su vida, muestra rasgos autoritarios y le pide obediencia y sumisión, la tan remanida “resignación cristiana”. Nos damos cuenta de que Eni ha internalizado muchos mandatos de la Iglesia y de la sociedad patriarcal, que ella, como víctima que ha sido, reproduce a su vez. De este modo, por un lado simpatizamos con ella, pero por otro lado sabemos que es una persona “seducida” que, aunque sea de manera inconsciente, se identifica con el agresor y adopta sus valores. Por supuesto, esta especie de “síndrome de Estocolmo” representa un mecanismo de defensa muy poderoso que, dicho sea de paso, también tiene que ver con el desequilibrio de poder entre abusador y dañada (fenómeno que en numerosas ocasiones se recalca en la novela). En el caso de Eni, se sumaban antecedentes pretraumáticos, ya que ella acababa de perder a su padre biológico cuando cayó en manos del padre de su amiga, que sin su perversidad bien podría haberse convertido en un padre sustituto, protector. Este desarrollo de un lazo traumático que la une con el agresor a través de conductas de docilidad, en su vida posterior la llevará a refugiarse en el seno de la religión, por un lado, a modo de regresión infantil, delegación de responsabilidad y consuelo sobrenatural por un Padre Celestial todopoderoso. Por otro lado, sus ataques de glotonería o voracidad constituyen un trastorno alimentario que le deparará, en sentido literal, una capa protectora de grasa que la hará menos “vulnerable”.

Consecuencias parecidas a veces se observan en otros afectados de trastornos por estrés postraumático, como por ejemplo en sobrevivientes de tortura y de campos de concentración. Con ellos, Eni comparte los repetidos intentos de evasión o adormecimiento de recuerdos que, al final de la novela, la hacen rehuir todo contacto

con Alcira, quien le ha removido viejas heridas mal cicatrizadas; en este contexto, también vuelve a hacerse presente el título del libro:

Por qué, por qué tengo que caminar para atrás como los cangrejos. Por qué me arrastrás a lo que me hace mal, a todo esto que me da ganas de golpearme la cabeza contra la pared. Ganas de salir *corriendo* como loca rompiendo todo lo que me encuentro en el camino. Si no fuera por el Señor, que todo el tiempo se acuerda de mí y no me deja desobedecerlo, no sé qué me pasaría. Por qué tenías que aparecerte vos, que sos como el diablo [...]. Porque sí, saliste de esa oscuridad en la que estabas como enterrada [...] para venir a cambiar todo lo que estaba bien, para sacar a la luz, donde molestan porque uno tiene que verlos, esos cadáveres inmundos, que huelen mal, que ahora uno tiene que ver y oler, y llenarse de todo ese asco otra vez. (251-252, énfasis mío) [...] andás sacando a la gente de donde está, y de tranquila que andaba, viviendo día a día, disfrutando de hijos y nietos, ahora quiere salir *corriendo* a lo loco sin saber a dónde va a ir a parar. Dios quería que yo no removiera esas viejas historias que hacen daño. (253, énfasis mío)

Para terminar, quisiera subrayar un último enigma —uno de tantos otros que habría que seguir discutiendo para hacerle justicia a esta compleja novela—, y es que al fin de cuentas no nos enteramos nunca si Eni realmente llegó a contarle a Alcira la escena del abuso sexual en todos sus detalles, sea en su cuaderno, sea en sus conversaciones cara a cara durante sus reencuentros en Buenos Aires. Esto pertenece a otra estrategia “pérfida” de la autora de encubrir o disimular información, de disipar las fronteras entre distintos niveles de ficcionalidad y dejarnos pendientes de sacar nuestras propias conclusiones acerca de lo que podría ser real o imaginado en la mente de los personajes. Eni le pregunta a la muertita, en una de sus últimas intervenciones:

¿Qué le pasa a la chiflada de tu hermana? [...] Lo que pasa es que cree que lo va a encontrar [al padre] en lo que espera que yo le cuente (*que no le voy a contar*), en lo que piensa que pasó (*que no le voy a decir*), y en la cara que le pongo cuando estamos conversando del asunto, aunque mi cara mucho no le dice, ya sé, porque yo estoy todo el tiempo *tratando de que no se note lo que siento*. (276-277, énfasis mío)

De este modo, a pesar del intenso deseo de Eni de ponerle un punto final a toda la historia,²⁸ Alicia Kozameh en las últimas páginas de la novela nos deja en una suerte de incertidumbre, de *suspense* prolongado, de curiosidad no satisfecha. Incluso, en algún momento, llegamos a suponer que Alcira murió: “Alcirita [...] se acaba de morir” (308), información que es desmentida al instante: “Bueno, claro: a eso no te lo creas. Es una manera de decir.” (*ibid.*) Tal vez, esta sea otra manera de insinuar o reflejar un fenómeno que suele darse en muchos procesos jurídicos con víctimas de abuso sexual o violación, a saber, la puesta en duda de las declaraciones de las afectadas, a quienes se les priva de credibilidad; trampa en que cayó incluso el mismo Freud, porque no podía creer que tantas de sus pacientes hubieran sufrido abuso sexual en su infancia. Por otro lado, se sabe que, según la psicología de aprendizaje, son precisamente los procesos no concluidos los que más efecto dejan en la memoria humana porque el individuo sigue pensando en ellos, tratando de resolverlos.²⁹

²⁸ “Esto se terminó, chiquita de la casa. Aquí no hay nada más que hablar” (295). La frase proverbial del “punto final”, junto con la ley homónima de 1986, otra vez nos remite a tiempos de la dictadura militar argentina, a la posterior impunidad y falta de elaboración de traumas colectivos e individuales. Es notorio que también la madre, Ruth, remite a ella cuando dice: “Eso ya pasó. Quedó atrás. Punto. Se terminó.” (58). No cabe duda que hay una diferencia esencial entre el deseo de las víctimas de “enterrar el asunto” para “quedar entera” (308) y el de los victimarios o cómplices para sustraerse de su responsabilidad. En general, el tema “memoria” vs. “olvido” desempeña un papel importantísimo en toda la novela.

²⁹ Fenómeno conocido como “Efecto Zeigarnik”, según la psicóloga soviética Bliuma Vúlfovna Zeigárnik quien lo observó por primera vez en 1927.

Transformando la historia en un enigma, dándonos pistas falsas o inseguras, fragmentando la información y multiplicando los puntos de vista, sembrando ciertas dudas que no siempre terminan por resolverse, la autora nos anima a intentar por nuestros propios medios atar los cabos sueltos, reconstruyendo la historia de los personajes y estableciendo nuestras propias hipótesis. Negando la tendencia a olvidar, a ponerle “punto final” a lo problemático, a lo traumático, a lo abyecto; con sus complejas estrategias literarias estimula nuestra fantasía y casi nos obliga a constituirnos en confidentes, en cómplices en el mejor sentido de la palabra.

Laura Scarabelli

Università di Milano

LA PALABRA VERTICAL. RESTOS AUTOBIOGRÁFICOS
E INSUFICIENCIAS ESCÓPICAS EN
ENI FURTADO NO HA DEJADO DE CORRER
DE ALICIA KOZAMEH

En *Patas de avestruz* y *Eni Furtado no ha dejado de correr*, Alicia Kozameh reconfigura su pasado familiar creando un escenario narrativo poblado de imágenes densas y exactas, y lo hace implosionar en su conciencia para restituirnos un hondo fresco de relaciones marcadas por la violencia y el abuso, cuya complejidad se diluye no solo en los recuerdos de la autora/narradores, sino también en la ambigua memoria de la reciente historia argentina. Las dos novelas desvelan las múltiples facetas de un yo que vibra entre presente y pasado, un yo que escudriña las profundidades de lo vivido exhibiendo heridas y grietas. Bajo el prisma de dichos textos, la presente ponencia se propone analizar la peculiar construcción del universo narrativo de Alicia Kozameh, basado en la fragmentariedad de intrincadas formas de auto y desfiguración. La palabra vertical de la autora “devora” las experiencias, las explota, las introyecta, intentando detectar el límite de su ininteligibilidad. Su yo, un yo corporal y celular, reflejo cóncavo de lo real, se diluye en la consistencia de sus diferentes figuras/personajes. A partir de estas consideraciones, me propongo demostrar que en la obra de Kozameh el proceso de escritura no representa una forma de redención, salvación o rescate, sino una honda necesidad escópica, única modalidad de “respiración” posible, que se concreta en un lenguaje figurado capaz de movilizar la experiencia del mundo creando una cadena de repeticiones paradójicamente clavadas en su profundidad vertical.

ALICIA KOZAMEH: ADVERTENCIAS PARA LA LECTURA

La literatura es mi refugio
para elaborar todos los pasados,
todos los presentes,
todos los pasados tan presentes,
y las últimas versiones del futuro³⁰

Mucho se ha dicho sobre la consistencia de la obra de Alicia Kozameh, su capacidad de evocar una palabra exacta, densa, apegada a los hechos y al mismo tiempo capaz de trascenderlos; numerosas lecturas críticas han subrayado que a lo largo de su obra el proceso escritural se convierte en un acto de transferencia constante, modulación, restauración. Un movimiento analógico que transpone y transforma las cosas, los objetos, las personas: un constante cambio de plano, deslizamiento a lo imaginario, una fuga hacia los dominios de la creación, concebida como espacio de comprensión profunda de lo real y, al mismo tiempo, zona de resistencia contra los dispositivos represivos del estado.³¹ Como bien afirma Semilla Durán:

Obras como *Pasos bajo el agua*, *259 saltos uno inmortal* u *Ofrendas de propia piel* vuelcan en la escritura no solo el relato de una experiencia sino los avatares de una voluntad resistente y de un cuerpo atravesado por el dolor, la perplejidad y el abandono; perturbado hasta en sus más íntimos repliegues y sin embargo armado

³⁰ Andradi 2013: 53-354.

³¹ Véase entre otros: Tompkins 2005; G. Lucero Hammer 2005; Semilla Durán 2013 y 2017.

—en todos los sentidos del término— contra cualquier tentativa de disciplinamiento arbitrario. (2013: 214)

La práctica de la escritura coincide con una incesante búsqueda de sentido que no se realiza tan solo en una acción de denuncia radical y afirmación de verdades incómodas, sino se propone ir más allá, en el constante rastreo de percepciones, emociones y sentimientos que acompañan ciertas experiencias límites: una vibración abismal que presentifica el horror, lo hace existir, lo nombra y, al mismo tiempo, lo desafía gracias al poder proactivo de la imaginación.

Indicio de este dinamismo incesante de la escritura son los mismos títulos de sus novelas: *Pasos bajo el agua*; *259 saltos, uno inmortal*; *Basse danse*; *Natatio aeterna*; *Eni Furtado no ha dejado de correr*; *Bruno regresa descalzo*. Al convertirlos en figuras del imaginario, nos encontramos frente a un movimiento de oscilación permanente, de subida y bajada (los pasos, los pies, para caminar, correr, bailar y hasta regresar; los brazos, para danzar y nadar): un movimiento de ascensión y descenso, incursión en la materia densa de los hechos y penetración en los recovecos más íntimos de la experiencia, introyección y restitución.³² Un itinerario que no se mueve en un plano horizontal, no explora la

³² Estos movimientos de la escritura de Alicia Kozameh reflejan ciertas analogías con las proyecciones del “Sueño despierto”, técnica psicoanalítica creada por Robert Desoille, donde las realizaciones narrativas de la imaginación desempeñan un rol central. Tal como en la práctica de la dinamización imaginativa, la escritora pone en palabra una serie de movimientos del inconsciente, movimientos de subida y bajada en el espacio imaginario. La acción imaginaria “hace existir las cosas”, les da un nombre, las presentifica y actualiza. Sin embargo, mientras el “Sueño dirigido” es una forma de reestructuración de la experiencia a través del acontecer imaginativo dramático y es el terapeuta quien establece los confines del campo de acción para evitar situaciones de crisis y reparar las heridas de la experiencia, en la escritura de Kozameh los límites no existen, la activación de la palabra coincide con un salto en el abismo, cuidadoso y trabajado enfrentamiento al vacío y a la nada, que no ahorra sufrimiento ni dolor.

superficie de lo real, sino que se propone penetrarla a través de una operación de excavación y ahondamiento.³³

La transparencia de la percepción no le interesa a Alicia Kozameh, su escritura rechaza todo relato simplista, no quiere contarnos una historia, sino abrirnos una ventana sobre el mundo, su mundo interior, un mundo en figuras, cadenas de figuras, un mundo cóncavo, asimilación profunda y dolida de los acontecimientos:

Lo que me pasa a mí es que comprendo los hechos, los entiendo, los elaboro a través de las formas creativas. Entonces si yo, por ejemplo, no convierto el hecho mismo en una fantasía, no logro entenderlo más que en su aspecto racional. Es una obsesión la que tengo de entenderlo todo. Después de que el hecho sucedió, lo instalo en mi mente como ficción; lo desnaturalizo en sí mismo y lo convierto en algo muy diferente, como para poder destrozarlo, como para poder masticarlo, como para que se haga accesible a mi sistema digestivo, para que mi sistema digestivo se lo aguante, digamos, y salga como un producto diferente y nuevo. (Kozameh, 1995: 95)

Dicho en otras palabras, la escritura de Alicia Kozameh refleja una tensión deseante de apropiación del mundo, de la realidad y de la experiencia, una tensión que afecta el cuerpo, un cuerpo indócil e insumiso, atravesado por fisuras, baches, agujeros; un cuerpo que sufre las dudas, las faltas, las ausencias. Un cuerpo que tiene la responsabilidad de atacar la realidad, incorporarla a su sistema imaginativo para

³³ En realidad estos movimientos, por admisión de la misma autora, no corresponden a acciones concretas, representan más bien dinamismos simbólicos, reflejo de una profunda introspección: “Los títulos de mis trabajos podrían ser interpretados, más que como “dignos de una mujer de acción”, como dignos de una persona obsesiva y compulsiva a la que le resulta difícil, imposible, digamos, cambiar la dirección en la que corren por dentro ciertas vivencias” (Díaz 2013: 412)

comprenderla, hacerla existir en sus entrañas para poseerla: “...la existencia consiste en buscar, en encontrar palabras más y más originales, exultantes de significado, que nos den la chance de sobrevivir al tedio” (Kozameh, 2002: 51). Esta incorporación de la experiencia no tiene pretensiones catárticas, no corresponde a un ajuste de cuentas con el pasado, es una vía de acceso a una dimensión oscura, inalcanzable por su alto grado de indecibilidad, una dimensión que la autora pretende rescatar del olvido.³⁴

LA PORTADA UTÓPICA DE LA ESCRITURA

Aunque en el universo literario de Alicia Kozameh el ejercicio narrativo no constituya una forma de escape ni de liberación de la experiencia, la palabra permite restituir, en las mallas del imaginario, un pensamiento de la comunidad, una comunidad libre y justa. En una especie de paradoja, la condición de encierro recrea las condiciones para el nacimiento de una resistencia comunitaria, la reactivación de nuevos vínculos solidarios y salvíficos, capaces de hacer frente a las circunstancias adversas y transformarlas. La privación de la libertad confiere un nuevo sentido a palabras y gestos, habilita una búsqueda incesante para realizarlos. Esta contradictoria dimensión y el nacimiento de nuevas tramas empáticas y comunicativas en los confines de la heterotopía carcelaria, permite la experimentación de nuevas formas de liberación,

³⁴ El debate contemporáneo está poniendo en tela de juicio la estética negativa que ha edificado las teorías sobre la indecibilidad de la violencia extrema, a partir de su evento matricial, el Holocausto. Cabe recordar la sospecha de Didi-Huberman (2004, sobre todo introducción) frente al campo semántico de la imposibilidad de imaginar. Para el historiador del arte expresiones como: “inexpresable”; “innombrable”; “inimaginable”, aunque sugerentes desde una perspectiva filosófica, son inútiles porque paralizan la actividad del pensamiento. Semprún (1995), en cambio, da un vuelco a la argumentación afirmando que el trauma no es irrepresentable, es más bien insoportable e invivible. Finalmente, Dominick La Capra, en su acotado diálogo con el pensamiento de Agamben, profundiza la relación entre experiencia e identidad en situaciones extremas, rescatando las potencialidades de las respuestas empáticas frente a acontecimientos traumáticos.

donde la palabra “libertad” no coincide con la ausencia de vínculos, condición de por sí imposible, sino con la capacidad de autodeterminarse entrando en relación con el otro o, mejor dicho, con las otras, en una inédita agregación fuera del tiempo y del espacio, una comunidad de los afectos.³⁵ La construcción imaginaria de este espacio se realiza a través de una cadena de cuadros sumamente alusivos que evocan una posibilidad de escape de un mundo dominado por los dispositivos represivos dictatoriales y neoliberales,³⁶ una vía de salida del abismo, un punto de fuga. La suya es una irreductible operación de reconstrucción y evasión amorosa de la opresión y del abuso y, al mismo tiempo, un cuestionamiento constante de las lógicas del poder, de su lenguaje saturado, de sus verdades dogmáticas y siniestras. Tan solo a través de este prisma interpretativo podemos entender las palabras que cierran *Pasos bajo el agua*, en la puesta en escena de su liberación:

³⁵ La construcción de una comunidad solidaria como espacio de recuperación de los abusos del poder y de la violencia del estado es bien visible en la novela *Pasos bajo el agua* (2002) y en los *Cuadernos de la cárcel* (2013). Es sumamente interesante observar que las sensaciones de angustia y coerción no se refieren tan solo a las descripciones de la vida en contextos de encierro, sino que ocupan la entera narración. La dicotomía reclusión/libertad acompaña la palabra de la autora más allá de la prisión, convirtiéndose en un elemento estructural de su experiencia. Por el contrario, la vida en la cárcel presenta una serie de episodios donde las protagonistas logran evadirse de dicha condición de clausura a través de los poderes de la relación y de la imaginación. La elaboración colectiva de una serie de acciones que recomponen los vínculos afectivos les permite salvarse y resistir. El recuerdo de estos momentos eufóricos, la voluntad de afirmar una comunidad justa y solidaria que lucha en la búsqueda de la verdad y la justicia, se convierte en un espacio utópico de salvación, espacio que coincide con la práctica de la escritura.

³⁶ Las imágenes de resistencia en la cárcel que se proponen reconfigurar la permanente violación de los derechos humanos, el abuso sobre el cuerpo de las mujeres, la tortura y la persecución, se dinamizan durante su experiencia como mujer “libre”. Las narraciones posteriores a la estación del encierro inauguran una reflexión de segundo grado sobre lo vivido, generando especie de réplicas de la condición de coerción mediante la “dispersión textual” de los sentimientos de desarraigo, pérdida y fragmentación. En este ejercicio de ahondamiento, la palabra se configura como refugio que posibilita la exploración de distintas formas y modelos de representación de lo real y se reafirma en su función de dispositivo apto a ocupar el discurso oficial y deconstruirlo, penetrando en sus fisuras y ambigüedades.

Algo se invirtió en mi interior. Un rincón de mi cerebro giró y se reubicó. Y todo lo que venía sucediendo me pareció mentira. Cómo iban a ser verdad todos esos árboles vivos, esas extensiones de maíz, esas sobras. Había una única verdad y era la prisión, el estado de encierro. (Kozameh, 2002: 151)

La dialéctica encierro/libertad se desprende de la realidad de los hechos y se convierte en un espacio simbólico que condiciona permanentemente la existencia. Sin embargo, la violencia de los mecanismos de control y sumisión no termina con el cierre de su periplo correccional, son heridas permanentemente activas y detectables en la experiencia cotidiana, a través de sus modalidades, oblicuas y subliminales, de instalarse en el imaginario individual y colectivo, condicionándolo y reorientándolo. Conocer estas heridas, vislumbrarlas, afirmarlas, es la razón que moviliza la escritura, única razón de vida: “Usted puede ahora ver el mundo. Puede meterse en él, puede ser una verdadera metida hinchapelotas que es lo que más le conmueve ser, lo que más la emociona” (Kozameh 2002: 154).

LAS INSUFICIENCIAS ESCÓPICAS DE LA ESCRITURA

Si es cierto que la necesidad de escribir, de refugiarse en la página blanca, espacio de rescate del yo y lugar de recomposición, se reanuda para desprenderse con una nueva intensidad a partir de los años de detención en la cárcel y, a partir de aquel entonces, convertir los contextos represivos en los escenarios dominantes de su escritura, muchas emergencias textuales nos indican que la urgencia de “expresarlo todo, pese a todo”, rozando el grado cero de decibilidad y llevando el lenguaje hasta su punto de quiebre y la necesidad de “atacar” con la palabra las modalidades de construcción discursiva del

poder no se vincula directamente a estos hechos y acompaña a nuestra autora desde lejos.

Las numerosas interferencias autobiográficas que pueblan las novelas de Alicia Kozameh, nos muestran muy a menudo a una niñita de cuatro o cinco años obsesionada por el dominio de la expresión escrita, que todavía no posee. Los indóciles signos sobre el papel intacto de los primeros cuadernitos fatalmente guardados bajo la cama, en una caja, como para hacerlos reposar, “dejarlos quietos”, porque en el fondo ya los percibe como propagación de su mismo cuerpo, de su misma carne, coincide con el reconocimiento del juego, del arte combinatorio de las palabras como posibilidad de comprensión de la existencia y asedio a los discursos dominantes:

Escribo a mano las primeras versiones. Así que lo que más me importa es tener cuadernos muy hermosos. Diría que colecciono cuadernos bellos, con dorados y colores, y también tengo lápices y lapiceras de colores variados. Necesito el contacto táctil con el papel y con el lápiz. (Andradi, 2013: 358)

La necesidad de “ejercitar la belleza” justifica el deseo de lápices de mil matices, concebidos como única posibilidad para dejar una huella, una traza de su consistencia humana. Dichas marcas son imborrables pero se pueden tachar, corregir, intervenir: “No reescribo nunca. Corrijo, sí, pero nunca reescribo. El proceso de corrección es apasionante, lo disfruto mucho, corrijo y corrijo sin agotarme” (Andradi, 2013: 363)

También este proceso refleja un movimiento ondulatorio, de ida y vuelta, de acercamiento y distancia, una danza entre pasado y presente, donde el yo de la escritura (o en la escritura) escudriña las profundidades de lo vivido exhibiendo grietas y fisuras: “La escritura se plantea, existe en mí, como cualquier otra función de mi organismo. Me resulta fisiológica, física” (Roffé, 2013: 341).

Siguiendo este hilo argumental, resulta sumamente productivo transferir las principales categorías interpretativas puestas a servicio de la obra de Alicia Kozameh de un plano político a un plano más bien existencial, reflejo de una estructura ideológica profunda, que determina una peculiar forma de “estar en el mundo”. Más allá de la denuncia del autoritarismo político y la violencia de estado, la escritura es un acto de resistencia y de afirmación de un yo-testigo que reflexiona sobre la injusticia y la discriminación, el ejercicio arbitrario del poder. La palabra de este “yo” pone en tela de juicio las estructuras básicas del ordenamiento social y cultural. La autora no desea tan solo expresar todo lo que le ocurrió en los duros años de detención, sino exhibir la totalidad de su experiencia vital, encontrar un sentido a dicha experiencia y transferir al lector el paulatino proceso de búsqueda, de anhelo de significación que justifica la escritura.

La palabra de Alicia Kozameh (es decir Alicia Kozameh), no quiere revelar y explicar todo lo que pasó en la dictadura, quizás esto sea imposible. Acepta las insuficiencias, las carencias de una visión clara y transparente de los acontecimientos, asume su “insuficiencia escópica”, hace lo único que puede hacer, exhibe lo que le queda: un cuerpo, su cuerpo atravesado por diferentes tensiones y torsiones. ¿Qué significa experimentar la represión? ¿Pensarla? ¿Nombrarla e intentar darle un sentido? ¿Cómo se puede sobrevivir al peso de la arbitrariedad y del poder sin límites? ¿Se pueden encontrar palabras para decirlo? ¿Hasta el umbral de la inteligibilidad?

La transliteración de la experiencia al plano imaginativo, que con las armas del juego literario puede reconstruir y recomponer lo vivido es la única forma de restitución de dichas circunstancias humanas:

El relato directo que intenta reproducir, en forma apretada y minuciosa, lo —al fin y al cabo— irreproducible, corre el peligro de tornarse mera imitación de un episodio, mero remedio de un acontecimiento. Puede tornarse vulnerable y

cuestionable. Y no permite el juego, el surgimiento de lo espontáneo, de lo genuino. El juego, para superar el dolor, que impide el proceso de expresión, es indispensable. (entrevista con Esther Andradi, octubre de 2011)

El proceso imaginativo reconfigura, digiere, interpreta, restituye una realidad paralela, y no menos “verdadera”, poblada de voces, animales, objetos, lugares, colores, todos puestos al servicio de nuevas significaciones, de nuevas germinaciones, que la pericia literaria crea y moldea.

La escritura me ha dado la posibilidad de vivir, de crecer, de multiplicarme y reproducirme por dentro. Cada personaje es un ser nuevo que se me agrega, que me explora y a quien exploro desde que nace y para siempre, que late dentro de mí misma, con quien discuto, peleo, a quien abrazo y entiendo, o con quien me desentiendo y por el cual me desgarmo. (Roffé 2013: 344)

En esta práctica de recreación y digestión de la experiencia, el rol del lector resulta fundamental. Junto con el escritor tiene la responsabilidad de interpretar los restos, las grietas, las fisuras, que la experiencia imaginativa y la “traducción” a lo literario abre y afirma en los infinitos matices y las múltiples contradicciones del lenguaje. El lector tiene necesariamente que entrar en el juego, en el infinito proceso de “escribibilidad” del texto (e interpretación de lo real).

La literalidad, la fiel recreación de un episodio ocurrido en un determinado espacio no existe. Lo que hay es una interpretación llevada a cabo por la vulnerabilidad de un cuerpo. De manera que, alternativas, no hay: “confiar” en (abrirse a) la versión de este escritor, o del otro, es todo lo que queda. De la “verdad” no es dueño el escritor sino el lector, el que va a reinterpretar esa

interpretación hecha por el que escribió la historia (entrevista con Esther Andradi en octubre de 2011)

A partir de estas premisas, puedo afirmar que la recepción de la obra de Alicia Kozameh requiere un compromiso profundo con la palabra. El lector tiene necesariamente que ahondar en las profundidades verticales de la escritura: tras haber individuado el foco de articulación del discurso (la obsesión que anima el proceso escritural), tiene que dejarse arrastrar por dicho núcleo, por la cadena de imágenes y símbolos que lo pueblan, debe abandonarse al movimiento oscilatorio del imaginario, incursionando en las estructuras arquetípicas profundas que lo determinan gracias al poder del verbo.

ENI FURTADO NO HA DEJADO DE CORRER: UNA PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN

La novela *Eni Furtado no ha dejado de correr*, publicada en 2013, se compone de 32 cuadros, separados únicamente por asteriscos, que presentan diferentes voces narrativas en primera persona capaces de reproducir el caleidoscópico recuerdo de un mismo fragmento del pasado: el abuso sexual por un padre de familia de una niña de diez años, amiga de su propia hija que paradójicamente él mismo había contribuido a rescatar de la indigencia, incorporándola a su núcleo familiar. Pese a las tentativas malogradas de recomponer lo ocurrido ocultando su portada trágica, el episodio es la brecha de la disgregación familiar y el origen de un trauma indeleble en las dos protagonistas, Eni, la niña acosada, y Alcira, la hija del acosador. A distancia de treinta años, Alcira decide retomar el contacto con su amiga, para reconstruir los lazos interrumpidos, echando luz sobre el doloroso acontecimiento que les tocó compartir. Tras las huellas de *Patás de*

avestruz, Alicia Kozameh vuelve a reconfigurar una serie de fragmentos de su existencia para restituirnos un complejo fresco de relaciones marcadas por la violencia y la discriminación cuya complejidad se diluye no solo en los recuerdos de la autora y de los narradores, sino también en la ambigua memoria de la reciente historia argentina.

Aunque sería sumamente productivo seguir esta pista interpretativa y detectar en las distintas figuraciones de los protagonistas (y de las voces narrativas) y en la articulada red de poderes, transparentes y subliminales que se crea en todo proceso de comunicación y relación intrafamiliar y social (el simbolismo del padre y de la madre, la dialéctica movimiento-inmovilidad de las hijas, la imagen del cuerpo de la mujer como botín,³⁷ la adhesión acrítica a los modelos patriarcales), encuentro que el núcleo central de la novela coincide con una intensa reflexión sobre las formas del recuerdo.

La autora se interroga sobre la consistencia misma de la memoria como espacio en permanente tensión, marcado por discontinuidades, rupturas, silencios y ambigüedades. La memoria se convierte aquí en un escenario de elaboración que convoca al otro (en este caso la amiga Eni, convocada para meditar sobre sus vivencias) y lo implica en el proceso de re-activación del pasado. Sin una mutua y compartida evocación de lo ocurrido, sin la reconstrucción y recomposición de sus fragmentos en el escenario de la narración no es posible re-activar aquellas contra-interpretaciones que pueden quebrar todo discurso institucional e institucionalizado. Sin embargo, en una especie de cadena de significaciones ininterrumpidas con *Patas de avestruz*, en esta novela Kozameh se propone analizar los mecanismos de rememoración a través de un enfoque alternativo. Puesto que el proceso del recuerdo como emergencia de una verdad silenciada y las operaciones simbólicas y narrativas que lo acompañan reclaman una pluralidad de cuerpos que inscriben sus subjetividades en el recuento del pasado, en esta novela Alicia Kozameh quiere iluminar el problema del límite gracias a la exhibición del

³⁷ Una sugerente lectura de la representación de esta jerarquización de género se encuentra en Semilla Durán 2017.

ejercicio mnésico de Alcira y Eni. ¿Cuáles son los límites del recuerdo? ¿Cómo “tratar” con el pasado y relacionarse con su materialidad incómoda? ¿Hasta qué punto es legítimo pretender revitalizar memorias invivibles? ¿Existe un derecho al silencio? O sea, en esta ocasión no estamos frente a la puesta en escena del inevitable y doloroso abandono del recuerdo, al poder de la recreación del pasado en el escenario imaginativo: la posibilidad de reestructuración de la experiencia o de simple recomposición de la misma en “el doloroso drenaje que es la escritura”. En *Eni Furtado no ha dejado de correr*, Alicia quiere ir más allá e interrogarse sobre el problema ético de la oportunidad de la “visión”, de la comprensión total, reivindicando el derecho a la insuficiencia escópica. La escritora problematiza el anhelo a superar el límite de ininteligibilidad que determinados hechos conllevan. Cuestiona la práctica del pensamiento, del entendimiento, llevándola hasta su punto de quiebre, de fractura.

El indicio principal de esta problematización reside en dos elementos clave. Primero, el entramado textual que se articula a través de una compleja polifonía de monólogos interiores y diálogos inacabados de los cinco protagonistas: tres de Julio, el padre; tres de Ruth, la madre; ocho de Eni, ocho de Eni con un interlocutor mudo que es la chiquita de la casa, ya presente en *Patas de avestruz*, (los diálogos intransitivos entre Eni y Mariana son sumamente interesantes), ocho de Alcira, tres diálogos escuetos entre Eni y Alcira y, a modo de cierre, una carta final, de parte de Alcira a su amiga Eni. Son el reflejo de la imposibilidad de lograr un punto de contacto, de creación de una memoria realmente compartida. El deseo irrefrenable de echar luz sobre la verdad, de gritarla, nombrarla, darle visibilidad, nunca se convierte en diálogo, confrontación, sino colapsa en la conciencia de los mismos protagonistas, en sus vértigos existenciales al revivir lo ocurrido, en las pesadillas que los fragmentos del pasado conllevan; implosiona en los recovecos de la conciencia individual sin encontrar un punto de fusión, de enlace, de acogida en las mallas de un relato compartido. A partir de estas

especulaciones, las palabras de Alcira/Alicia en la carta a su amiga, cobran una nueva consistencia:

La falta de certezas, sin embargo, la falta de certezas sobre a quién va dirigido algo, modifica los tonos, las luces y las sombras, y cambia el ritmo de todas sus turbulencias. Agita los acentos de manera casi infinita y otorga nuevos cantos. (Kozameh, 2013: 310)

Eni, protagonista de la narración junto con Alcira, es la destinataria de todas estas fluctuaciones: en la tensión de su cuerpo se registra el derecho al silencio³⁸ como única afirmación de un yo autónomo, un yo que encierra en la densidad de lo no dicho sus penas y sufrimientos, un yo que reivindica la posibilidad de crear a su alrededor un espacio seguro, impenetrable y exclusivo.

En segundo lugar, el otro elemento es el símbolo de la escritura como horizonte-mirada-visión posible, que abre y cierra la novela, trazando un significativo lazo intertextual con *Patatas de avestruz*. La novela se abre con un monólogo de Eni que, frente a la página blanca, intenta evocar el recuerdo del pasado, siguiendo los consejos de su amiga Alcira:

Es un poco raro empezar con lo del horizonte porque, la verdad, hay cosas más importantes. Pero es lo primero que se me viene a la cabeza. Vos me plantaste

³⁸ El derecho al silencio no coincide con el derecho al olvido. El silencio denso y opaco de Eni coincide con una afirmación rotunda del dolor y el sufrimiento pasado. La decisión de no compartir con la amiga el trauma que ha vivido representa un acto de afirmación de su subjetividad, de su individualidad frente a las continuas apropiaciones e interferencias en su vida. Por primera vez Eni decide por sí misma, se rebela a su subalternidad, no quiere compartir su dolor porque es totalmente y radicalmente suyo: "...lo que es mío, es mío. Mí-o. Y no se lo doy a nadie. Lamento mucho si a ella le faltan pedazos, en la vida. A todos, seguramente, nos faltan. [...] Pero yo no pienso arrancarme mis pedazos para que ella se los enchufe en sus agujeros. Y encima, andá a saber si le caben" (Kozameh, 2013: 303)

frente a ese cuadernito, y bueno, a lo que venga. Mejor dicho, a lo que salga, si es que sale algo. (Kozameh, 2013: 11)

La figura que emerge de este primer acceso forzoso al imaginario es el horizonte, “una línea larga, que abajo tiene un color más oscuro”. Una recta, una mirada que evoca el miedo, la locura, el recuerdo: la figuración lineal de la memoria se convierte en círculo, espiral del tiempo que reanuda los fragmentos de la existencia:

Si me quedo ahí con los ojos metidos en ese renglón, que además parece tan lejano, y al mismo tiempo me quedo enganchada en esa pregunta de qué habrá más allá, se me empieza a enrular, la línea se me llena de vueltas, de remolinos, de nudos que se mueven de un lado a otro, de una punta a la otra. Cómo te lo explico. Como si el horizonte se me encocorara. Como si se me volviera loco. Y como si eso se me hubiera puesto más crudo ahora que cuando era chica. (Kozameh 2013: 11-12)

El recuerdo es un bosque oscuro, es angustia, pena, tristeza, confusión. Esta primera apertura, esta brecha, esta visión en la aparente tranquilidad del olvido, desencadena una serie de reacciones en el cuerpo de Eni, reacciones de disgregación, de ahondamiento, de pérdida de la identidad arduamente recompuesta, un movimiento de caída que coincide con la fragmentación de la integridad del yo:

Cuando cortamos me senté, me desplomé, mejor dicho [...] Me miraba las manos y pensaba: ¿Qué hago ahora con estas manos? Y con estas piernas. ¿Qué hago? ¿Para qué me sirve este cuerpo? ¿De quién es, me pregunto, este cuerpo que tengo? ¿Por qué algo puede llegar de cualquier lado y desparramarle a uno la

sangre por aquí y por allá, como si ese algo fuese el dueño de mi cabeza y de mis piernas y de mi cerebro? ¿Uno no es de uno mismo, yo pensaba? ¿De quién es uno? (Kozameh 2013: 12)

Si en el capítulo veintinueve de *Patas de avestruz*, Alcira, gracias a la escritura, logra encontrar nuevas aperturas semánticas aptas a definir la fisicidad barroca de Mariana, nuevas modulaciones, nuevas excedencias eufóricas, capaces de exaltar un cuerpo exuberante y aglutinador; un cuerpo que relaciona en la imposibilidad, un cuerpo puente, enlace, vínculo, nueva lengua entre las dos hermanas,³⁹ aquí el recuerdo-escritura-cuerpo lleva a la enajenación, a la concreción más plena del límite, de la incapacidad, de la indefinición.

No es casual que la carta de Alcira a su amiga Eni, puesta como *explicit* de la novela, recobre este concepto del horizonte-mirada, esta vez relacionado a otro elemento simbólico clave en la obra de Kozameh, el agua:

Hoy, después de dar una clase, caminé hasta lo que aquí se llama pier, que no es ni nada ni menos que el muelle [...] Llegué hasta el final del muelle, y me senté en unos escalones a mirar el océano que, desde aquí, da prácticamente toda una vuelta a mi alrededor. O sea que en este momento casi alcanzo a ver la inmensidad del agua hacia donde sea que dirija mi cara. Mi mirada. Casi. Porque no hay agua a mis espaldas. O no me es posible verla. (Kozameh 2013: 309)

Después de tantos esfuerzos para recordarlo todo, para reconfigurar la memoria, iluminar la complejidad de los fragmentos del pasado, en la inmensas fisuras de la

³⁹ “Qué tengo que hacer, qué quiero. Hablar de ella. Tenía ese cuerpo. Lapicera. La carpeta de literatura. No. Papel borrador. Tenía ese cuerpo. Lapicera. La carpeta de literatura. No. Papel borrador. Tenía ese cuerpo. Esa cara. Tenía esos ojos. Raro. *Tenía los ojos tan raros extrañamente grandes.* [...] Y reflejaban lo indefinido...” (Kozameh 2003: 172).

existencia, Alcira, gracias al cuerpo de Eni, comprende que el secreto del recordar está en su límite, en su línea de demarcación, en su mismo horizonte. Mirar este límite, contemplarlo, saber que está allí, que existe, es la única forma para hacerse cargo de su pasado y convertirlo en memoria, sin pretensiones definitivas, ni visiones totalizadoras, en la simple aceptación del ejercicio de búsqueda, último espacio de libertad y vida: el límite como exhibición de la imposibilidad, de la insuficiencia escópica.

Quando me cortaste el teléfono, la última vez, sentí que todas las puertas que acababan de cerrarse ante mí con tu decisión me dejaban tan a oscuras que, en respuesta, se encendía la luz que, desde los recovecos de mis vísceras, me permitía hacerme cargo de mi propia historia (Kozameh 2013: 311)

La aceptación de la falta y, al mismo tiempo, el reconocimiento del poder de la mirada, una mirada imperfecta, insuficiente, pero densa y exacta, coincide con la afirmación de una nueva forma de leer e interpretar nuestro existir: una modalidad que privilegia el proceso de búsqueda, la praxis, la indagación, la apertura infinita rechazando la castración del producto, de la visión fija y total, del conocimiento radical. Una búsqueda rizomática, horizontal, abarcadora, danza magmática de la palabra, tensión permanente entre pasado y presente, voces y silencios.

BIBLIOGRAFÍA

Lucero-Hammer G., 2005, "Reconstrucción de la subjetividad en *Patas de avestruz* y 259 saltos, uno inmortal", en E. Dimo (ed.), *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Córdoba, Alción: 31-39.

- Semilla Durán M. A., 2013, “Cuerpo individual y cuerpo colectivo: la materia de la resistencia en *Bosquejo de alturas* de Alicia Kozameh”, en E. Pfeiffer (ed.), *Alicia Kozameh: Ética, estética, y las acrobacias de la palabra escrita*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 217-230.
- Tompkins C.M., 2005, “Pasos bajo el agua y *Bosquejo de alturas* de Alicia Kozameh: tortura, resistencia y secuelas”, en E. Dimo (ed.), *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Córdoba, Alción: 13-29.
- Kozameh A., 2002, *Pasos bajo el agua*, Córdoba, Alción.
- , 2003, *Patatas de avestruz*, Córdoba, Alción.
- , 2013, *Eni Furtado no ha dejado de correr*, Córdoba, Alción.
- , 2003, *Bosquejo de alturas*, Córdoba, Alción.
- , 1995. “Escribir es un drenaje doloroso”, en E. Pfeiffer, *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana: 90-108.
- Desoille R., 1975, *Lecciones sobre Ensueño Dirigido en Psicoterapia*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Rocca R. E., 1992, “La mitologie, l’histoire et l’expérience, trois coupes de la cure analytique par le Rêve Éveillé”. *Cahiers de l’institut du rêve éveillé en psychanalyse*, n° 26, Paris.
- Didi-Huberman G., 2004, *Imágenes pese a todo: la memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós.
- Semprún J., 1997, *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets.
- La Capra D., 2006, *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Retamoso, R., 2013, “Inscripciones de una vida”, en E. Pfeiffer (ed.), *Alicia Kozameh: Ética, estética y las acrobacias de la palabra escrita*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 325-331.

- Roffé R., 2013, “Conversación entre amigas”, en E. Pfeiffer (ed.), *Alicia Kozameh: Ética, estética , y las acrobacias de la palabra escrita*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 333-345.
- Andradi E., 2013, “La escritura en danza: conversación con Alicia Kozameh”, en E. Pfeiffer (ed.), *Alicia Kozameh: Ética, estética , y las acrobacias de la palabra escrita*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 347-363.
- Díaz G., 2013, “La insoportable levedad del escribir: entrevista a Alicia Kozameh”, en E. Pfeiffer (ed.), *Alicia Kozameh: Ética, estética , y las acrobacias de la palabra escrita*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 387-411.
- Mercado T., “Las raras”, en E. Pfeiffer (ed.), *Alicia Kozameh: Ética, estética , y las acrobacias de la palabra escrita*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 89-95.
- Richard N., 2010, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.
- Lorenzano S., 2007, “No aportar silencio al silencio. A modo de introducción”, en S. Lorenzano y R. Buchenhorst (eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones entre la palabra y la imagen*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana.

CONTINUIDADES

Silvana Mandolessi

KU Leuven

LA “CORRIENTE DE CONCIENCIA” COMO ALTERNATIVA AL PARADIGMA DEL TRAUMA: *BRUNO REGRESA DESCALZO, DE ALICIA KOZAMEH*⁴⁰

Este artículo analiza la novela *Bruno regresa descalzo* (2016) de Alicia Kozameh. Primero, argumento que el paradigma del trauma no resulta apropiado para analizar esta obra, a pesar de que las estrategias literarias utilizadas, que incluyen la fragmentación, la dislocación temporal y la disociación de la subjetividad, son rasgos formales que definen las ficciones del trauma. En su lugar, propongo el concepto de “corriente de conciencia”. Mi hipótesis es que *Bruno regresa descalzo* puede leerse como una narración que despliega, a través de una magistral “corriente de conciencia”, las experiencias sensoriales, interiores, y mentales del personaje Martín Pietelli en el claustrofóbico espacio de esta “novela de encierro”. Por último, considero la corriente de conciencia en relación a la memoria de la experiencia represiva que constituye el centro de la novela.

La obra de Alicia Kozameh está marcada por la intersección de dos registros: por una parte, un registro autobiográfico que ancla el texto en un referente concreto, en la

⁴⁰ Este artículo se produjo en el marco del proyecto “Digital Memories” (Grant Agreement N° 677955), financiado por el Consejo Europeo de Investigación en el Programa Marco de Investigación e Innovación de la Unión Europea Horizonte 2020.

verdad que confiere el haber sido testigo de aquello que se narra; por la otra, un registro ficcional que concibe la escritura como un acto de libertad, en la que la experimentación con el lenguaje desrealiza el referente, disociando “las palabras y las cosas”. El componente autobiográfico es, además, uno particular. Alicia Kozameh fue prisionera política entre septiembre de 1975 y diciembre de 1978, en “El Sótano” de la Alcaldía de Mujeres de la Jefatura de Policía de Rosario y posteriormente en la Cárcel de Mujeres de Villa Devoto, en Buenos Aires (Semilla Durán 2016: 167). Una vez liberada, se exilió, con intermitencias que se volverían definitivas al instalarse en Los Ángeles, donde reside actualmente. La experiencia de la prisión y el exilio se encuentran en el centro de su escritura. Constituyen el núcleo al que Kozameh regresa, obsesivamente, una y otra vez. Aunque autobiográfica, es decir, que pertenece a la trayectoria vital de un individuo singular, la experiencia política que Kozameh retrata trasciende las particularidades de una vida y se vuelve símbolo de una experiencia colectiva: la represión ejercida por la Dictadura militar que tuvo lugar en Argentina entre 1976 y 1983, aunque, de hecho, Kozameh retrata la represión que se ejerció no solo a partir del Golpe de estado sino en los años previos. Es aquí donde la “autobiografía” se vuelve “testimonio”, un género con el que su obra ha sido repetidamente asociada. Victoria García (2016) por ejemplo, considera a *Pasos bajo el agua* junto a *La escuelita* de Alicia Partnoy, *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso y *Una sola muerte numerosa* de Nora Strejilevich como parte de una primera línea en el relato testimonial postdictatorial argentino, caracterizada por “los relatos sobre la dictadura militar en que el protagonista del testimonio se presenta como sobreviviente y/o testigo del terrorismo estatal” (García 2016: 79). García califica estos relatos de “*literatura testimonial*”: si por un lado estas obras narrativas “despliegan relatos de hechos reales —esto es, se inscriben en el ámbito del discurso factual— por otro lado combinan su aspecto testimonial-documental con características del discurso ficcional y/o discurso poético: no se trata simplemente de discursos de denuncia sino de testimonios *literarios*, escritos con pretensiones estéticas e insertos dentro de

proyectos de escritor particulares” (2016: 80). En la misma línea, Cynthia Tompkins (1998) destaca a *Pasos bajo el agua* (1987) y el cuento “Bosquejo de alturas” (1992) como “un hito en el género testimonial latinoamericano ya que en lugar de presentarse como una exposición ‘objetiva’ de los hechos al estilo de Rigoberta Menchú, Kozameh opta por la ficción” (1998: 59).

La pregunta que quiero plantear frente a su obra es ¿cómo conviven o se articulan estos dos registros? Esto supone afirmar que hay algo de contradictorio en el reenvío que sus textos hacen a la realidad, y podríamos decir, incluso, a la realidad más incuestionable que es la de la violencia política, por una parte; y por otra, el gesto opuesto de distanciarse de esa realidad, de volverla irreconocible subjetivizándola en un grado extremo, en el que no son los hechos los que ocupan el centro del relato, sino la materialidad del lenguaje. Quisiera leer esta articulación en una de las obras recientes de Alicia Kozameh, *Bruno regresa descalzo*, publicada por la editorial Alción en 2016. Como afirma María Semilla Durán, *Bruno regresa descalzo* puede ser pensada en la serie de “novelas del encierro”, como “una especie de contrapartida, de respuesta diferida o de diálogo postergado con *Pasos bajo el agua* (1987), la primera novela, en la que Alicia Kozameh transpone a la ficción su propia experiencia carcelaria y la de sus compañeras de celda” (Semilla Durán 2016: 168). Si *Pasos bajo el agua* narraba la experiencia de prisión política en clave femenina, *Bruno...* en cambio, retoma esa experiencia —o al menos ese núcleo de experiencia— con una gran distancia temporal y al mismo tiempo con una mutación de la perspectiva de género. Si en *Pasos bajo el agua* la narración se abocaba a describir un universo concentracionario colectivo y exclusivamente femenino, esta obra, en cambio, imagina las secuelas del encierro político a través de un personaje masculino, Martín Pietelli, o “Bruno”, su nombre de guerra, un exprisionero político de la Dictadura argentina que se ha exiliado luego de su liberación. La anécdota de la novela se reduce al mínimo, casi no hay trama, no hay hechos que marquen una progresión temporal. La novela se concentra en narrar los reducidos movimientos del personaje

principal que está encerrado en una de las habitaciones de su casa, y con reducidos me refiero a la descripción minuciosa a través de decenas de páginas de cómo el hueso de una clavícula se apoya en el piso, cómo la mirada se posa y ausculta una mancha en la pared, cómo el cuerpo se incorpora lentamente para pasar de una posición horizontal a ponerse de pie. En ese encierro “voluntario” el protagonista rememora su encarcelamiento y su exilio. Los personajes de Consuelo, su mujer, Gustavo y Pelu, su mejor amigo y la mujer de éste, con la que el protagonista ha tenido una relación amorosa, son figuras relevantes que aparecen en la rememoración. La memoria entrelaza aquel encierro —el político, ocurrido años atrás— y éste —el que acontece físicamente en la habitación pero que no se reduce a lo físico— superponiéndolos y buscando las claves de uno en otro. Si la trama de hechos resulta mínima, es porque en realidad ésta se encuentra desplazada, podríamos decir, a la progresión entre diversos *estados*, más que hechos. Y por sobre todo, porque a lo que asistimos es a los diversos *estados de una conciencia* que se manifiesta en la intersección de la materialidad del *exterior* —la habitación y los objetos que hay en ella, los muebles, una mancha en una pared— y la materialidad de un *interior* que se manifiesta en la forma de pensamientos, recuerdos, emociones, deseos, temores, frustración. En otras palabras, la novela puede leerse como una fenomenología, en el doble sentido, en el que fenomenología refiere a aquello que *aparece, que se manifiesta, que se ofrece a la percepción* de una conciencia, y, al mismo tiempo, a la estructura de esa conciencia que experimenta lo percibido. El límite —y la articulación— entre ese “exterior” y ese “interior” es lo que la escritura pone en juego.

BRUNO REGRESA DESCALZO: ¿LITERATURA DEL TRAUMA?

Una respuesta posible para explorar la articulación entre referente, violencia política y escritura ficcional, sería situar a esta novela —y *Bruno regresa descalzo* sería en

este caso parte de la serie que reúne su obra bajo un mismo signo— como *literatura del trauma*. De hecho, el término “trauma” como cifra de su escritura aparece frecuentemente reproducido en la crítica. En el libro *Displaced memories: the Poetics of Trauma in Argentine women writers* (2009), Edurne Portela utiliza la noción de trauma para analizar una serie de obras testimoniales en torno a las memorias de tortura, prisión política, supervivencia y exilio, en la que incluye la obra de Kozameh. Resulta sintomático que el concepto de trauma, que está en el centro del análisis, sea al mismo tiempo deconstruido en tanto categoría analítica. Edurne critica el paradigma post-estructuralista en el que el trauma es definido como “unclaimed experience” (Caruth 1996), una experiencia que es inaccesible a la conciencia y desafía la representación, para proponer en cambio al trauma como “claimed experience”, un evento susceptible de ser representado, narrativizado. Dada la centralidad de este paradigma para leer la obra de Kozameh, en lo que sigue expongo por qué el paradigma del trauma no resulta apropiado para analizar su obra, antes de proponer otra clave de lectura que busca captar la articulación entre registro factual y registro ficcional en su obra.

En la apertura de *The trauma question* (2008), Roger Luckhurst, siguiendo la definición de Post-Traumatic Stress Disorder, incluye bajo la afección de trauma a “those confronted with the experience involving actual or threatened death or serious injury, or a physical threat to the physical integrity of the self”. De acuerdo al diagnóstico de la American Psychiatric Association, “individuals who experience wars, disasters, accidents or other extreme ‘stressor’ events seem to produce certain identifiable somatic and psycho-somatic disturbances” (1). Según este diagnóstico, el trauma se manifiesta en tres grupos de síntomas. El primer grupo de síntomas se relaciona con los modos en que el evento traumático es persistentemente re-experimentado —a través de flashbacks intrusivos, sueños recurrentes, o situaciones posteriores que repiten o se hacen eco del original. Extrañamente, la segunda clase de síntomas sugiere algo completamente opuesto: “la evasión persistente de pensamientos

o sentimientos relacionados con el evento”, que pueden ir desde eludir esos pensamientos o esos sentimientos, pasando por un sentimiento general de entumecimiento emocional, hasta la total ausencia del recuerdo de lo sucedido. La tercera clase de síntomas señala “aumento de la excitación”, que puede traducirse en hiper vigilancia, pérdida de control o “exaggerated startle response” (1). Los síntomas pueden persistir crónicamente o aparecer demoradamente, meses o años después de que el evento haya tenido lugar.

Esta definición confluye, junto a otras fuentes —las reflexiones de Theodor Adorno respecto a la ruptura cultural encarnada por el Holocausto, el postestructuralismo, representado por Jacques Derrida y el psicoanálisis, por Sigmund Freud (Luckhurst 2008: 4-15)—, en la conceptualización de Cathy Caruth, la crítica más influyente en la creación y propagación del paradigma del trauma en los estudios literarios. En su estudio pionero *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (1996), Cathy Caruth propuso una definición de trauma que se volvería canónica. De acuerdo a esa definición,

the traumatic event consists solely in the structure of its experience or reception: the event is not assimilated or experienced fully at that time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experience it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event. Phrased differently, traumatic experience is the non-experience, a crisis of experience itself (de Graef, Liska and Vloeberghs 2003: 248).

Siguiendo la definición de trauma como “no-experiencia”, la teoría posestructuralista clásica sostuvo que el trauma es, por consiguiente, “unspeakable”, indecible. No hay palabras para el trauma, una idea que puede rastrearse a principios del siglo XX cuando Walter Benjamin advirtió que las experiencias deshumanizantes de

la primera guerra mundial no solo dejaron a la gente sin la posibilidad de contar lo que había sucedido en la forma heroica de la épica o incluso en la forma redentora de la novela, sino con experiencias que eran en última instancia incomunicables. De hecho, muchos ven en la Primera Guerra Mundial el inicio del discurso contemporáneo sobre el trauma, en el que cualquier relación lineal con la experiencia, y en consecuencia con la narratividad, es suspendida (Olick et al 2011). Este énfasis en la ausencia de palabras para comunicar la experiencia se volvería tan central en el paradigma del trauma al punto de definir el evento mismo. El trauma es precisamente aquello que no puede ser comunicado y, por consiguiente, representado. El trauma es el vacío, el exceso, el evento sin referencia. Mientras que, para Freud, las huellas o puestas en acto constituyen símbolos que pueden suscitar la emergencia de significado y memoria en un diálogo terapéutico, la referencialidad de Caruth permanece en cambio modelada por, y por lo tanto fijada a, la estructura de lo ulterior traumático, de ese retraso. En este sentido, la tesis de la *indecibilidad* ha sido ligada a lo sublime. Tanto el trauma como lo sublime implican inconmensurabilidad, disrupción, terror; marcan el límite de la razón y resisten la representación, llevando al pensamiento crítico a una crisis (Nadal y Calvo 2014: 2). Ankersmit afirma enfáticamente: “Trauma can be seen as the psychological counterpart of the sublime, and the sublime can be seen as the philosophical counterpart of trauma” (Frank Ankersmit 2005: 338). En la misma línea, esta concepción evoca la definición lacaniana del trauma como un encuentro fallido con lo Real.

Sin embargo, como es posible observar, la extensa literatura sobre el trauma no ha dejado de “traducir” ficcionalmente ese evento. El énfasis en lo *indecible*, o el rasgo *anti-narrativo* del trauma es paradójico si consideramos que el trauma, en cuanto fenómeno, ha producido una increíble cantidad de ficciones. En lugar de haber sido una obstrucción, el trauma parece haber funcionado como un poderoso estímulo para la narración. Roger Luckhurst se ha referido a esta paradoja como “the narrative-anti-narrative tension” (2008: 80). Afirma Luckhurst: “In its shock impact trauma is anti-

narrative but it also generates the manic production of retrospective narratives that seek to explicate trauma” (Luckhurst 79).

Basado en este concepto se ha consagrado una estética particular y ciertos textos han sido canonizados como obras ejemplares de la literatura del trauma, textos que van desde *Beloved*, de Tony Morrison a *Austerlitz*, de Sebald. Como premisa general, la literatura del trauma imita en sus rasgos formales el funcionamiento de la psique herida. Si el trauma disloca la temporalidad, el texto literario también muestra un desorden temporal, fusionando pasado y presente de manera anómala. Además de una temporalidad dislocada, las narrativas del trauma están marcadas por

interruptions, refusal or easy readerly identification, disarming play with narrative framing, disjunct movements in style, focalization of discourse, and a resistance to closure that is demonstrated in compulsive telling and retelling (Eaglestone 2004: 42-65, citado en Luckhurst 2008: 88).

Luckhurst señala acertadamente la paradoja que consiste en afirmar que los textos literarios que narrativizan el trauma son altamente experimentales y al mismo tiempo la existencia de un corpus canonizado que prescribe de qué manera los textos deben narrar el trauma. Estos textos coinciden con una estética consagrada por las premisas del post-estructuralismo —la indecibilidad, la inherente imposibilidad de fijar el sentido—, al tiempo que se inscriben en una estética particular, la de la experimentación formal asociada al *modernism*.

Esta conceptualización del trauma supone dos problemas, o dos puntos ciegos: la primera es la tesis misma de la *indecibilidad*: definir el trauma como un evento *inaccesible a la conciencia*, como un evento que desafía la posibilidad de ser narrado es algo que desmiente no solo la proliferación de narraciones abocadas a narrar el trauma, sino, desde otra vertiente, la práctica clínica que insiste en el papel terapéutico —

indispensable— de la narración, que, al articular la disrupción en la matriz de sentido de un nuevo relato permite pasar del “acting-out” al “working-through” (La Capra). El segundo punto ciego refiere a la tensión “narrative/anti-narrative” señalada por Luckhurst. Si se admite entonces que el trauma puede ser narrativizado, una narración engendrada o impulsada por la dificultad misma planteada por ese núcleo opaco, la articulación concreta entre opacidad del evento y registro ficcional sigue sin resolverse. La ficción se ve limitada a registrar el trauma “imitándolo”, traduciendo sus síntomas a estrategias narrativas. Así, la fragmentación de la narración o la súbita alternancia de puntos de vista “reflejan” la disrupción o disociación de la psiquis afectada, la temporalidad dislocada, en la que el pasado irrumpe de manera anómala en el presente, refleja la temporalidad ulterior característica del trauma; la repetición del evento que retorna incontroladamente refleja la imposibilidad del individuo de integrar el suceso traumático en un marco de sentido. Si el papel de la ficción es reducido a ser la refracción o el reflejo de aquello que, porque es inaccesible a la conciencia, no puede ser comprendido o interpretado, ¿cómo explicar ese punto en que la ficción puede ser un medio para ir más allá del trauma y negociar una salida específica de ese encierro en el que el individuo se encuentra virtualmente atrapado? De acuerdo a esta explicación, esto sería por definición imposible, o al menos, no encuentra una explicación acabada en el paradigma del trauma, salvo que optemos por negar aquello que precisamente lo define: su indecibilidad.

LA “CORRIENTE DE CONCIENCIA” COMO ALTERNATIVA AL PARADIGMA DEL TRAUMA

Si el trauma parece el paradigma indicado para leer una obra como *Bruno regresa* *descalzo* es no solo porque podemos asignar a la categoría de “traumáticas” las memorias

de la prisión política y el exilio, sino también y especialmente, porque las estrategias literarias con las que Kozameh construye la narración son las que reconocemos como propias de la ficción del trauma. Me refiero a las estrategias citadas más arriba, que incluyen la fragmentación, la dislocación temporal, la profusión de distintos puntos de vista y el paso de uno a otro sin solución de continuidad; la repetición circular de un evento que retorna, e incluso la disociación de la subjetividad en distintas personalidades, algo que se manifiesta concretamente en la aparición de distintas versiones de Bruno en un momento de la narración, que el protagonista juzga alternativamente como alucinación o como realidad.

La literatura sobre el trauma (Luckhurst, Whitehead, Leys) ha ligado estos dispositivos literarios a las estrategias propias del *modernism*. Pero es precisamente en el *modernism* donde estas estrategias fueron caracterizadas como “stream of consciousness”, para referir a la manera en que una narración pone en escena los movimientos de una conciencia, tratando de captar la lógica que subyace en el aparente caos con el que la conciencia registra un exterior al tiempo que despliega lo que convencionalmente se entiende como “interioridad” del sujeto. Mi hipótesis es que *Bruno regresa descalzo* puede leerse como una narración que despliega, a través de un magistral “stream of consciousness” la estructura de conciencia del personaje de Martín Pietelli, en una dialéctica que gira en torno a la oposición movimiento/inmovilidad como metáforas de encierro/libertad y, en última instancia, vida/muerte.

En su libro *Stream of Consciousness* (2000), Barry Dainton argumenta que “a stream of consciousness is not a mosaic of discrete fragments or experience, but rather an interconnected flowing whole” (2). Las experiencias no ocurren típicamente aisladas unas de otras. Al contrario, “a stream of consciousness is an ensemble of experiences that is unified both at and over time, both synchronically and diachronically (2). De acuerdo a Dainton, el término “experiencia” abarca diferentes tipos de “contenidos”, que comúnmente son agrupados como “inner” y “outer” experiences (experiencias

interiores y exteriores). Por experiencias interiores, él entiende experiencias sensoriales, “the experiences of the surrounding world our sense organs give us, the deliverances of sight, hearing, touch, taste and smell”. Por otra parte, el ámbito de la experiencia interior incluye todas las formas de conciencia que parecen estar localizadas totalmente dentro de nuestros cuerpos. Estas experiencias interiores pueden ser divididas en dos categorías. Por un lado, el rango de experiencias corporales que son frecuentemente ignoradas, tales como calor, dolor, hambre, náusea o el sentido del equilibrio. Por otro lado, hay una gama de experiencias que parecen ocurrir dentro de nuestra mente, las que son inherentemente mentales en oposición a las corporales: memorias, imágenes mentales, emociones como miedo o remordimiento y la reflexión consciente (10-11). De manera interesante, Dainton incluye en esta última categoría una experiencia frecuentemente no tomada en cuenta, que es “the experience of *understanding*”.

Todas estas formas de experiencia constituyen la corriente de conciencia que Kozameh retrata. *Bruno regresa descalzo* nos confronta a un flujo de conciencia en la que tratamos —como una unidad— con estas formas diferentes. Primero, las experiencias sensoriales en las que el protagonista escucha, toca, ve lo que lo rodea; segundo, “experiencias interiores” del orden de lo corporal, que incluyen hambre, dolor, y por sobre todo el equilibrio del cuerpo, que alterna diferentes posiciones desde yacer en el piso a estar sentado o de pie y finalmente caminar. Tercero, la gama de experiencias íntimamente vinculadas con su mente, “mental as opposed to bodily”: imágenes mentales, emociones, y especialmente, recuerdos. Por último, todas estas formas de conciencia son acompañadas por el deseo —más que por la experiencia en sí— de la comprensión. Bruno expresa repetidamente la necesidad de entender sus estados mentales, de darle un sentido a la experiencia, de comprender los efectos en el presente, y encontrar, finalmente, un modo de salir de ese flujo de la conciencia.

Con estos niveles en mente, analizaré estas tres formas de experiencia que constituyen la corriente de conciencia representada, y por último consideraré las

implicaciones de esta exposición en el retrato de la memoria que constituye el centro de la novela. El libro comienza con la imagen de un río visto desde el cauce:

El río —o sea: la superficie del agua— se veía como si hubiera estado siendo mirado desde el fondo. Desde el cauce. Y si alguien me hubiera preguntado cómo podría percibirlo así, cómo sabía yo algo sobre el aspecto, los tonos, la opacidad o el brillo del agua vista desde adentro, me habría agarrado en falta (Kozameh 2016: 19).

Las imágenes tienen desde el principio una extraña conexión con la muerte. Mientras que el río habitualmente connota movimiento, y por analogía vida (Heráclito y la metáfora del río como temporalidad vital), aquí sirve para enfatizar lo contrario: la ausencia de movimiento, la inmovilidad, la fijación: “el cauce. Ése sobre el que llegó a plantar los pies con tanta firmeza. Apretando. Apretando contra el pedregullo. Contra la arena. (...) El cauce de tu río, Martín Pietelli” (27). La imagen se vuelve evocación de la muerte al conjurar el lugar del río como tumba en el marco de la Dictadura argentina, en la que los cuerpos de individuos aún vivos eran lanzados al agua en los conocidos “vuelos de la muerte”. Sin embargo, el espacio “real” al que Martín Pietelli está confinado no es el lecho de un río sino una habitación de su casa. El protagonista yace en el piso tratando de alcanzar una inmovilidad perfecta, con el objetivo de incrementar la sensibilidad de su cuerpo: “Uno, que necesita sentirse. Sentirse. Y Martín atascado en este ejercicio de quietud, sustituyendo oxígeno por imágenes” (24). Este comienzo establece el escenario en que se desarrolla el libro. Un hombre que está acostado en el piso (y luego cambia de posición, aunque siempre de manera muy limitada) piensa, siente, procesa las impresiones que vienen de un exterior minimalista y las memorias y reflexiones que provienen de su interior.

Cuando el movimiento físico es reducido a casi nada, la percepción de lo que lo rodea se incrementa al máximo. Cada detalle de la habitación se transforma. Lo que era insignificante ahora se vuelve no solo visible sino un objeto de atención obsesiva. Esto sucede, por ejemplo, con una mancha en una cortina que será el objeto de atención de Martín a lo largo de todo el libro. La “mancha” se volverá una pantalla del examen que el protagonista emprende para descubrir los recovecos más íntimos de su propia conciencia. “Y uno, que necesita sentirse, que necesita llegar a tanto recoveco, al preciso núcleo de cada una de las propias células” (24). En consecuencia, la inmovilidad física —o el movimiento reducido casi al mínimo— aparece como la contrapartida de la exacerbada movilidad de los pensamientos y las emociones, un movimiento que es traducido por la particular textura de la escritura. Característico del estilo de Kozameh es una estrategia de adición/acumulación, cuyo efecto principal es de movimiento. En lugar de elegir la mejor alternativa para describir un objeto o una situación —un estilo de síntesis—, la escritura ensaya diferentes posibilidades, que se suceden produciendo esa sensación de fluidez. La trayectoria de una imagen a la siguiente combina objetos muy distintos, forzando al lector a establecer conexiones no solo entre campos semánticos diversos sino sometiénolo también a “dislocaciones” entre lo que se predica de un objeto y lo que convencionalmente se le adjudica como atributo:

Qué sé yo si una rebanada de sandía puede sustituir a un gajo de naranja. O si una bandera puede generar la misma emoción en un gato que en su gato gemelo. O si un par de botas marrones pueda tener la capacidad de crear la misma sensación de comodidad que un par de botas azules del mismo modelo, marca y tamaño en un par de pies perfectos, sin callos ni deformidades en los huesos. No hay colores inocentes, Martincito. Puede notarse la negligencia con que proceden. Son enfermos. Viciosos. Y tienen total conciencia de su rol. Se dejan

absorber malignamente a través de los ojos que los ven, que se detienen un segundo en ellos, y se filtran hasta los más hondos interiores (67).

La forma en que Kozameh organiza la escritura mina la representación. Produce el efecto opuesto al reconocimiento del vínculo convencional entre las palabras y las cosas: más que representar un referente —sea ese referente un objeto, un estado o un pensamiento— la escritura crea permanentemente conexiones imprevistas, y obliga al lector a un ejercicio de desciframiento. Retomando las palabras que Foucault utiliza para describir el efecto que le produce la “Enciclopedia China” de Borges, la escritura de Kozameh produce un asombro, “trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro” (Foucault, *Las palabras y las cosas*). Según Dainton,

if projectivism is true, the boundary between inner and outer has to be revised: the realm of the inner (construed as that which belongs to my consciousness) expands to incorporate the entirety of the (seemingly) outer world as I experience it. (16).

Siguiendo estos rasgos, en *Bruno regresa descalzo* el límite entre mundo exterior y mundo interior se torna borroso, se difumina, se transgrede permanentemente. Y esta constituye una de las claves de construcción del libro. El objetivo último de Martín Pietelli es llegar a una comprensión de lo que experimenta, y aquello que experimenta en el aquí y ahora de su confinamiento, incluye el pasado de prisión política y exilio como clave. Sin embargo, la idea de comprender a través de la inteligencia, o del escrutinio racional no funciona: “Qué vulgar traidora es esta cosa que llamamos

consciencia. Qué inútiles son, al final, esos pedazos de flan de clara de huevo que con tanta firmeza llamamos cerebro” (89).

Antes que un evento inaccesible a la conciencia, como sostiene la literatura del trauma, lo que tenemos aquí es una serie de micro-eventos que el protagonista trata de controlar, de dominar, de someter a un orden. Esta necesidad de control y dominio se revela plenamente en el control auto-impuesto del propio cuerpo.

EXPERIENCIAS SENSORIALES

La primera forma de conciencia refiere a las “experiencias sensoriales” en las que el protagonista oye, toca y ve lo que lo rodea. Esto pertenece al nivel más externo, al mundo que está “allí”, afuera, independiente del cuerpo. El ejemplo más recurrente de este tipo es el foco en la mancha sobre la cortina de la habitación:

La mancha en la cortina es un núcleo de opacidad (38) (...) La mancha quedó unos milímetros más a la vista, y una mancha es un charco oscuro y espeso (...) Pego la mirada con fervor, hasta con saña, diría, en la cortina de la ventana, y ahí está, ahí está, ahí está la maldita mancha (89) (...) Y ahí sigue estando. La cortina no se mueve ni se abre porque nada ni nadie la estimula, los pliegues que no parecen —o no saben— tomar su propia iniciativa se mantienen inactivos (92) (...) Mancha, no manchita. ¿Me explico? (...) Tiene su función, que no es menor. (...) La mancha necesita que yo le clave la mirada sin interrupciones (302).

Como muestran estos ejemplos, la característica más sobresaliente de la mancha es su persistencia, su “estar ahí”, su “seguir estando”. Además de experiencias sensoriales relacionadas a la visión, hay abundantes experiencias auditivas:

Pero el silencio. El silencio me aturde. Me pone rígido. Ni un ruidito carajo. El silencio, al final, es lo más ruidoso que nos plantea la vida” (76) (...) Adonde se fue, esta chica. No oigo ni una mosca (219).

Un rasgo que funciona unificando estas experiencias sensoriales es que todas ellas aparecen como *opacas*, incapaces de transmitir ningún conocimiento significativo sobre el mundo. El mundo que rodea a Martín es siempre, de diferentes maneras, *opaco*, *silencioso* y *claustrofóbico*, y los objetos actúan ofreciendo resistencia, como si poseyeran una voluntad propia que se opone a la del narrador. Aunque el lugar en el que Martín Pietelli se encuentra es su casa, no hay ningún signo que comunique algún tipo de protección, o alguna cualidad acogedora de las impresiones sensoriales que provienen del exterior.

EXPERIENCIAS CORPORALES

Un segundo contenido de la conciencia que aparece como prominente en el libro refiere a las experiencias interiores del orden de lo corporal. Esta no es la información que los sentidos transmiten al cuerpo sino cómo el cuerpo se percibe a sí mismo como un objeto —un objeto más entre los objetos del mundo—, y, al mismo tiempo, como el sujeto que experimenta esos estados. Como dije antes, la descripción de cómo Martín experimenta los diversos estados que su cuerpo atraviesa ocupa gran parte de la narración, y estos oscilan entre los polos de absoluta inmovilidad y el movimiento acotado. El movimiento del cuerpo, que habitualmente aparece como fluido, se vuelve en el libro deconstruido en una miríada de “estados” diferentes. El mínimo paso de un

estado a otro parece requerir un esfuerzo infinito de parte del narrador, como muestra el siguiente ejemplo:

Aquí estamos, abocados a la tarea de ser un ángulo llano, de estar adheridos a la superficie terrestre a todo el largo que nos han otorgado los genes. 180 grados (...) Pero si la cosa es moverme, se trataría de hacerlo hacia afuera. De pasar de un ángulo llano a uno de 165 grados. Como siempre subrayamos, con calma. Lentamente. Y a uno de 150. Y a uno de 135. Y de 120. Y de 105. Y de 90. No necesitamos mucha astucia para comprender que ya estamos sentados (...) Entonces hagamos un nuevo avance. Para impulsarnos hacia la posición de pie vamos a ir convirtiendo este ángulo recto en uno agudo, y un poco más agudo, mientras con las manos firmes contra el piso doblamos las rodillas y empujamos hacia arriba. Eso. Exacto. (...) Y ya estamos, vamos estando, estamos parados frente a la realidad de la vida. Parados. De pie. En condiciones de caminar. De desplazarnos (173-174).

Las experiencias corporales y las experiencias sensoriales convergen en la tercera forma de conciencia que es, de hecho, la central: las reflexiones, los sentimientos y las memorias respecto a la represión política experimentada durante los 70 convergen a través de un alineamiento del sentido. Las experiencias sensoriales se desenvuelven en torno a estados obsesivos de conciencia, de las cuales la mancha actúa como ejemplo privilegiado. En este sentido, la obsesión connota la imposibilidad de liberarse de algo, o, en otras palabras, la sensación de no poder salir de un pensamiento, de estar atrapado en él. La obsesión asemeja o traduce el estado de la prisión. Al mismo tiempo, las experiencias corporales descritas en *Bruno regresa descalzo* pueden ser consideradas como “reenactment”, recreaciones de un estado previo que, a pesar de la distancia temporal, ocurre en el presente.

EXPERIENCIAS MENTALES

La tercera gama de experiencias representadas en la corriente de conciencia son aquellas asociadas con la mente, tanto en el orden de lo intelectual como de lo emocional: imágenes mentales, miedo, ira, remordimiento, culpa y, especialmente en este caso, recuerdos. Los sentimientos de miedo, ira, remordimiento y culpa no surgen a través de la situación presente —aunque se manifiestan en ella— sino de las memorias del pasado.

Pasado y presente no están, sin embargo, presentados como entidades separadas sino como coexistiendo en el mismo marco espacial. En la corriente de conciencia pasado y presente coinciden, dado que la memoria es integrada como una experiencia “presente”, que tiene lugar en el aquí y el ahora, sin que exista una diferencia significativa entre los sentimientos cuyo origen es un estímulo actual o los recuerdos de un evento ocurrido en el pasado. Para la conciencia —en tanto estructura de percepción en la que se imprimen cualidades y estímulos—, el hecho que pueda asignar un contenido a un punto fijo en una línea temporal —antes o después, pasado o presente— no es determinante para las propiedades fenomenológicas que experimenta. En otras palabras, es la capacidad de un estímulo de causar un efecto, provenga éste de un recuerdo o de un acontecimiento actual, lo que lo califica. Como Martín afirma, la idea de que el tiempo transcurre, pasa, se mueve, es errónea:

En todo lo que pasa y no pasa, va y vuelve, avanza o se detiene, no hay ni un solo signo que pueda convencer a nadie, si uno lo piensa apenas un poco, de que exista eso que esta cultura, que nos tragamos bien doblada varias veces, llama

tiempo. Ni de que tal tiempo ejerza ningún tipo de actividad, de desplazamiento. Ni que transcurra en ninguna dirección (169).

Hay muchas emociones que el pasado despierta, pero entre ellas hay dos que se destacan: dolor y culpa. Todas las muertes del pasado, toda la oscuridad de la represión y la violencia aparecen asociadas a la necesidad de revivir para entender el dolor:

Se está a la caza del dolor. Es necesario penetrarlo y penetrarlo y atravesarlo, mirarlo a fondo, en detalle, y descubrir esos trazos en que se articulan las partes de las que está compuesto, y por ahí hundir el cuchillo y deslizar el borde cortante milímetro por milímetro hasta diseccionar el dolor, y jugar con cada órgano, con cada miembro, con cada conjunto de células, de moléculas, ponerlas aquí y allá, producir una variedad de combinaciones y resultados para entender de qué se trata. De que se trató. Haberlo vivido en el propio cuerpo, músculo, hueso, nervio, no es suficiente. Para aprender sobre la naturaleza del dolor hay que revivirlo, revivirlo cuando no invade, cuando ya no deja sin aire; cuando ya no obstruye tan masivamente la imaginación (72).

La historia que nos es contada es la historia de un dolor insoportable que debe ser reconocido y re-experimentado para poder conjurarlo. Este dolor ha sido inscripto en *otros cuerpos*, los cuerpos de aquellos que ya no habitan el presente. Aquellos que fueron encarcelados, torturados, asesinados, desaparecidos. Es como si Martín Pietelli, o Bruno, o las múltiples personalidades que lo habitan, estuviera tratando de experimentar en su propio cuerpo no el propio dolor efectivamente padecido sino el que esos otros cuerpos sintieron.

La segunda emoción predominante es la de *culpa*. Como sobreviviente, Martín Pietelli siente la culpa de estar vivo, frente a todos aquellos compañeros que no fueron capaces de sobrevivir.

Entre la culpa y el dolor de sentirla, entre la falta y la razón ética de no olvidarla, se ahueca ese espacio desde el que se abren y se cierran los ojos enormes del compañero asesinado. Entre la ausencia de ese compañero y la propia sobrevivencia esos ojos estallan en brillos, producen señales, se reproducen y abarcan todas las memorias posibles, y despiertan el clásico por qué vos y no yo. Vos eras más útil, vos eras mejor, vos tenías más capacidades humanas y más virtudes como militante. Los dos tendríamos que seguir vivos, pero si uno tenía que morir ése debiera haber sido yo. Lo clásico. Lo clásico, que no por trillado se olvida de mantenerme informe (75).

Existe una extensa literatura en la postdictadura argentina sobre la difícil posición que los sobrevivientes deben enfrentar. El hecho que algunos prisioneros fueran liberados por el régimen militar fue parte de la tecnología de represión, un modo de diseminar el terror (Lampasona 2013). Dado que la decisión acerca de quienes debían sobrevivir y quienes eran asesinados era arbitraria, los sobrevivientes debían lidiar no solo con el dolor infligido por la experiencia de represión en los campos de concentración sino también con la pregunta irresoluble de por qué ellos seguían vivos mientras otros no. Segundo, una especie de jerarquía fue establecida de acuerdo al “grado” de sufrimiento: el punto más alto lo ocupan los “desaparecidos”, quienes llevaron el mandato militante hasta las últimas consecuencias; luego, aquellos que habían estado presos y habían sido liberados; por último, quienes fueron al exilio sin haber experimentado la prisión política o la tortura. Esta jerarquía se manifiesta en el

libro entre los integrantes del grupo: Gustavo y Consuelo no estuvieron detenidos mientras que Martín y la Pelu sí. Esto crea una diferencia entre ellos:

La pobrecita (Consuelo) se lleva la peor parte. En la cadena de culpas que arrastramos ella va agobiada con las que pesan más: no la mataron, no la torturaron, no estuvo presa. Yo acarreo un porcentaje más bajo: sólo la fracción que corresponde a no haber muerto (53).

La culpa puede ser pensada como el origen de la disociación entre múltiples personalidades. No solo Martín es, desde el inicio, dos personas, es decir “Martín Pietelli”, su nombre real y “Bruno”, su nombre de guerra, sino que la disociación recorre todo el libro en la estrategia de cambiar de la primera a la segunda y a la tercera persona gramatical, un dispositivo que desestabiliza el punto de vista. La focalización de la narración se mantiene estable, pero la voz, en cambio, pierde el centro y se dispersa. También es frecuente la sensación expresada por el narrador de no ser uno mismo, de no ser el/él mismo: “Por qué esta sensación de que no soy yo el que está recorriendo estos espacios. Quien está instalado dentro de mí. Quién habla por mí” (56). “Cómo saber quién es este que soy ahora. Porque uno, al final, termina siendo tantos” (82).

La disociación llega a un punto culminante en el pasaje en el que Martín observa muchas versiones de sí mismo en la casa. ¿Se trata de alucinaciones o son presencias reales? Desde la perspectiva de Bainton, esta pregunta está mal formulada, dado que la experiencia no depende de la realidad del estímulo sino de la realidad con que es percibida por el sujeto:

If we put veridical perceptual experience in a different category from hallucinations, we might go on to say that veridical perceptions and hallucinations are ontologically distinct kinds of experience. This too is

compatible with projectivism, provided it is recognized that hallucinations and veridical perceptions have something important in common: they both involve the production of internally generated phenomenal images, strange though this seems from the standpoint of common sense (Dainton 17)

En diálogo con sus otros, dice Martín:

Ahí están: el que me mira desde el comedor, el que se ubicó en el jardín, el que me rompe las pelotas desde el baño, que se sentó en el inodoro, y el que decidió subirse, cararrotá, al techo del ropero. Lo que me falta saber es si estos son originales o reflejos (227)

Y más adelante: “Al fin y al cabo un reflejo tiene tanta presencia como lo que lo genera (...) El asunto es que existe” (226).

La salida de esa cárcel opresiva en la que Martín se encuentra se produce cuando Gustavo, su amigo de toda la vida, viene a buscarlo. Mantienen una larga charla y finalmente salen para ir al departamento de Gustavo, para reunirse con un grupo de jóvenes que están interesados en saber sobre su experiencia, caminar por la ciudad, recorrer el afuera. La última parte del libro cambia sustancialmente los contenidos de la conciencia que se han manifestado a lo largo de toda la historia como culpa, encierro, oscuridad. El monólogo final encuentra a Martín Pietelli apoyado en la ventana de su habitación, mirando hacia el exterior. Sin que se haya producido ninguna hierofanía, el diálogo inaugurado por Gustavo ha sido el espacio de apertura a un *exterior*, la “bisagra” que permite a Martín encontrar un lugar desde el que reconciliarse consigo mismo. De hecho, el libro termina con un interrogante: alguien toca el timbre y Martín se pregunta quién es. ¿Será Gustavo, la Pelu, los chicos de Arquitectura que iban a pasar? ¿Serán los

compañeros, será César, será la Consu? ¿Serán las espesas nubes de tormenta, será un rayo de sol, será aquella lluvia torrencial o será algo completamente diferente?

¿O yo? ¿No seré yo mismo que vengo al encuentro del que soy, del que pude ser y soy, del que no alcancé a ser, del que hemos sido, del que fuimos y seguiré siendo? ¿No será Bruno, digo, que vuelve con hambre, con más hambre, con sed y con más sed, con cientos de preguntas, con unas pocas respuestas primigenias que explican lo que explican, descalzo, necesitado de algún aire respirable, deseoso de algunas miradas y no de otras, ávido de manchas en las viejas cortinas de este mundo, de las fosforescencias y de los vapores que surgen de la acción del sol sobre la llovizna más reciente?

¿No seré yo? (399).

La escena final puede ser leída como opuesta a la desintegración de la personalidad que ha sido representada a lo largo del todo el libro. Aunque permanece como una pregunta abierta, se trata de una pregunta de otro tipo, que no circula alrededor de un centro opaco, sino que se abre al “otro” del pasado.

Alicia Kozameh retrata en *Bruno regresa descalzo* las trayectorias de una conciencia que busca un lugar, un tiempo y una forma para todos aquellos que no están, y siguen, al mismo tiempo, con nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins UP, 1996.

- Dainton, Barry. *Stream of Consciousness. Unity and continuity in conscious experience*. London & New York: Routledge, 2000.
- De Graef, Ortwin, Vivian Liska and Katrien Vloeberghs. "The Instance of Trauma". *European Journal of English Studies* 7.3 (2003): 247 – 255.
- García, Victoria. "Testimonio y ficción en la Argentina de la postdictadura. Los relatos del sobreviviente-testigo". *Revista Chilena de Literatura* 93 (2016): 73 – 100.
- Kozameh, Alicia. *Bruno regresa descalzo*. Córdoba: Alción, 2016.
- Lampasona, Julieta. "Desaparición forzada en Argentina: entre la desaparición y la sobrevivida. O sobre la "regla" y la "excepción" en el despliegue de la tecnología de poder genocida" *Aletheia*, volumen 3, número 6, julio 2013.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. London and New York: Routledge, 2008.
- Nadal, Marita and Mónica Calvo. "Trauma and Literary Representation: An Introduction". *Trauma in Contemporary Literature. Narrative and Representation*. New York: Routledge, 2014.
- Olick, Jeffrey, Vered Vinitzky-Seroussi and Daniel Levy (eds.). *The Collective Memory Reader*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Portela, Edurne M. *Displaced Memories: The Poetics of Trauma in Argentine Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011.
- Semilla Durán, María A. "Cuerpo, Memoria y Conciencia en Bruno regresa descalzo, de Alicia Kozameh". *Gamma*, Año XXVII, 57 (2016): 167 – 175.
- Tompkins, Cynthia Margarita. Pasos bajo el agua y "Bosquejo de alturas" de Alicia Kozameh: Tortura, Resistencia y Secuelas". *Chasqui* 27.1 (1998): 59-69.

Marie Rosier, LCE

Universidad Lumière Lyon 2-Francia

DE PASOS BAJO EL AGUA (1987) A BRUNO REGRESA DESCALZO (2016): ALICIA KOZAMEH, UNA ESCRITURA DE LA MEMORIA EN CONSTANTE MOVIMIENTO

Alicia Kozameh es una escritora móvil que se desplaza entre Nortes (vive en Estados Unidos desde hace treinta años), Sures (viaja con frecuencia a América Latina) y Estes (viaja a Europa por congresos, presentaciones y conferencias). Su escritura ondula también entre pasado y presente y construye escenarios que toman raíces en su propia experiencia del encierro y la violencia (fue militante durante los años setenta en Argentina y pasó más de tres años en prisión). Su escritura es corporal y la veo como una ondulación, sí, como un cuerpo que ondula y emite fuerza vital, porque aunque Alicia Kozameh trate temas “sofocantes”, lo que reciben los lectores es la pulsión de vida, ya que, precisamente, para ella la escritura es vital.

Mi propuesta es poner en relación Pasos bajo el agua (1987), la primera novela editada de Alicia Kozameh con su última novela publicada en 2016, Bruno regresa descalzo, analizando los movimientos estéticos en su escritura desde hace 30 años. En estas dos obras, interrogaré la inscripción poética de la memoria de la violencia, que se suele manifestar a través de su dilución en una escritura fragmentaria, bifurcaciones temporales y espaciales y multiplicación de voces. Construiré mi análisis a partir de una serie de abordajes que tienen en cuenta la circularidad de la escritura de Alicia Kozameh (movimientos y complementariedad) y algunos temas propios de estas dos novelas (memoria e identidad).

MOVIMIENTOS Y COMPLEMENTARIEDAD

Me parece que ambas novelas dibujan un círculo en el interior de la riquísima trayectoria literaria de Alicia Kozameh y diría también que cada uno de sus textos se refleja en los otros. *Pasos bajo el agua* y *Bruno regresa descalzo* se reflejan con variaciones, desviaciones, bifurcaciones, pero en el fondo, la última novela dialoga con la primera porque, como dice la autora, “todo es un círculo”.⁴¹

Pero aunque se reflejen las dos novelas, ya que ambas tratan del encierro y de la violencia sufrida por los militantes, el punto de vista de la narración es diferente. En *Pasos bajo el agua*, Sara, la narradora, cuenta su experiencia de la cárcel, en particular sus primeros meses en el sótano de la Alcaldía de mujeres de la Jefatura de Policía de Rosario y su puesta en libertad. Sara fue arrestada al mismo tiempo que su novio porque era militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores.

En cambio, en *Bruno regresa descalzo*, el narrador es masculino. Bruno es un ex preso político, exiliado en Italia y de retorno en Argentina desde hace veinte años. Bruno es el nombre de guerra de Martín Pietelli, quien se interroga obsesivamente sobre las consecuencias de la violencia que padeció su generación: la culpabilidad, la noción de fracaso, el heroísmo, el uso de la palabra “desaparecidos”, que Bruno se niega a emplear; o la auto denominación de “sobreviviente” de parte de unos militantes que, en una novela anterior, *Natatio aeterna*,⁴² ya se dedicaban a cuestionar⁴³. Lleva por lo menos

⁴¹ Marie Rosier, “Résistance et mémoire dans les premières œuvres d’Alicia Kozameh, Sara Rosenberg et Nora Strejilevich”, 302. Tesis de doctorado defendida en noviembre 2014, Universidad Lumière Lyon 2. http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2014/rosier_mp/pdf/Amont/rosier_mp_these.pdf.

⁴² Kozameh, Alicia, *Natatio aeterna*, Córdoba: Alción, 2011.

⁴³ “No nos autodesignemos sobrevivientes. No les demos a los asesinos todo servido. No asumamos la posición de ellos. No nos adaptemos a sus concesiones. Sobrevivientes de qué, somos. De qué. Si seguimos considerándonos ‘los que

un mes encerrado en su habitación, casi sin levantarse del suelo que considera como sus “infiernos” (Kozameh, 2016: 294) y solo lo hace por necesidades fisiológicas imperiosas o para ir a buscar comida y vino. Vive tumbado por decisión propia, con muchas dificultades para moverse; y se podría ver en este caso a Bruno como al Gregorio de *La metamorfosis* de Kafka, transformado en insecto, que vive en el suelo y al moverse queda patas arriba. La solución de Bruno frente a la emoción es el encierro; así, revive físicamente el encierro carcelario, al sentir el suelo, y no “puede-quiere” levantarse sino a costa de esfuerzos sobrehumanos, como lo hacía el protagonista de la novela de Kafka, moviéndose como un insecto. Necesita reflexionar y le ayuda concentrarse en una mancha en la cortina que observa fijamente durante mucho tiempo y que podría considerarse como una extensión de “la forma” del cuento epónimo de Alicia Kozameh, que se encuentra en *Ofrenda de propia piel*.⁴⁴ En este cuento, la narradora percibe una forma misteriosa, acercándose y alejándose, que trae recuerdos de una historia dramática pero que al mismo tiempo puede ser un refugio amistoso. Esta forma es oximorónica, y hay que decir que estas evocaciones, “mancha”, “forma”, funcionan como una interpenetración de imágenes que se remiten las unas a las otras constantemente. Aquí, tumbado en el suelo de su habitación y concentrándose en la mancha, Bruno trata de enfrentarse a la culpa que le carcome desde hace cuarenta años (a pesar de que no habló bajo la tortura); esa culpa que no puede digerir (y ni siquiera el vino que bebe en exceso le ayuda a ello), y que podrá por fin *escupir* gracias a su amigo de toda la vida, Gustavo.

La primera persona alterna con la tercera. Las ocurrencias de la segunda persona del singular se multiplican cuando Bruno se dirige a sí mismo, a su doble o a sus

quedamos vivos por pura coincidencia’ vamos a empezar a sentir que somos el blanco de los asesinatos de la próxima dictadura.” in Kozameh, Alicia, *Natatio aeterna*, op. cit. 83.

⁴⁴ Kozameh, Alicia, *Ofrenda de propia piel*, Córdoba: Alción, 2004

numerosos reflejos, y cuando se dirige *in absentia* a Consuelo, su mujer, o a Pelusa, su amante; o bien dialoga con Gustavo. Ahora bien, en *Bruno regresa descalzo*, Alicia Kozameh firma un pacto novelesco implícito y no un pacto autobiográfico o histórico. Se trata de una novela, y no es un relato histórico objetivo sino una novela construida a partir de la mirada del protagonista: el pasado es visto a partir del ojo del testigo narrador Bruno, que no es un testigo integral porque no puede contar la muerte de los compañeros.⁴⁵ Así es también en *Pasos bajo el agua*, donde la voz narradora ondula entre la primera persona del singular y la tercera; pero se suele calificar a este texto de “novela testimonial”, porque es verdad que los puntos de contacto con la experiencia personal de la escritora son numerosos y, al mismo tiempo, se trata de una reelaboración ficcional.

Por otra parte, noto un movimiento, una bifurcación entre el prólogo de *Pasos bajo el agua* y el enfoque de *Bruno regresa descalzo*, porque en este último la reflexión acerca de la memoria y de la lucha por el equilibrio entre precisión del discurso, emoción y distancia es hondamente construida. En efecto, en estas dos novelas, la escritura de Alicia Kozameh se concentra en la construcción literaria en relación con la memoria; y desde *Pasos bajo el agua* hasta *Bruno regresa descalzo*, la autora va elaborando su escritura, puliéndola cada vez más “[...] afinar y afinar sobre cada uno de los tantos detalles” (Kozameh, 2016: 7). Estas dos novelas construyen, pues, miradas complementarias: la de las compañeras y la de los compañeros. Lo que les faltaba a las novelas que tratan de la militancia era justamente poder ampliar los puntos de vista en el interior mismo de un recorrido literario.

⁴⁵ Levi, Primo, *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris: Gallimard, 1989.

MEMORIA, IMBRICACIÓN E IDENTIDAD

En mi tesis doctoral (Rosier 2014), en la que analicé *Pasos bajo el agua*, demostré que al tratar el tema del pasado las tres escritoras de mi corpus van construyendo una escritura memorial cuyos rasgos esenciales serían la fragmentación, la acumulación, la multiplicación de las voces y la superposición de dimensiones temporales y espaciales. Se trataría entonces de una escritura capaz de imitar el funcionamiento mismo de la memoria.

Por eso, y siguiendo los análisis de Nelly Richard, estos dos textos no proponen “el relato liso de una memoria suturada” sino “el recuerdo insumiso que subraya intencionalmente los trastrocamientos de registro para expresar así el shock de la violencia en el sobresalto y la dislocación de los signos” (Richard, 2010: 23).

En *Bruno regresa descalzo*, la memoria de la militancia y la reflexión acerca de ella ocupa un espacio más importante que en *Pasos bajo el agua*. En cambio, en *Pasos bajo el agua*, el espacio de la cárcel ocupa casi toda la narración. En *Bruno regresa descalzo*, la experiencia de la cárcel surge a partir de las imbricaciones de imágenes y el espacio carcelario aparece muy a menudo en relación con el espacio de la habitación de Bruno. En particular, en el cuarto capítulo, el dispositivo de superposición espacial y temporal entre el recuerdo de la cárcel y el presente del cuarto en el que está encerrado Bruno se construye a partir de la memoria sensitiva: “Click. Se abría la mirilla. Click. Se cerraba. Sigue abriéndose y cerrándose. Casi creo que quedó abierta para siempre y hasta el final de los finales” (Kozameh, 2016: 80); y en efecto, a Bruno se le ocurre que la puerta de su habitación “debe disimular una minúscula mirilla” (Kozameh, 2016: 82). La autora desarrolla una reflexión desde hace muchos años en sus textos acerca de la libertad, de la libertad que no existe, y pienso que en esta última novela, esta reflexión llega a su

punto culminante.⁴⁶ En *Bruno regresa descalzo* se trata en efecto de una libertad en crisis relacionada además con la culpabilidad.

Por otra parte, tanto en *Pasos bajo el agua* como en *Bruno regresa descalzo*, los recuerdos del terrorismo de Estado suelen imbricarse con los recuerdos de la infancia y pueden funcionar como un “recuerdo-pantalla” que, según las palabras de Freud,⁴⁷ trataría de enmascarar un recuerdo reprimido. Pero quizás sea más conveniente hablar de la memoria orgánica de Bergson, en la que cada estímulo produce una cicatriz material llamada “engrama”, y cada nuevo estímulo es capaz de reactivar el engrama primitivo.

Alicia Kozameh construye el esqueleto de estas dos obras en base a un vaivén entre diferentes temporalidades pasadas. Muchas veces, el punto común entre estos recuerdos, que parecen no compartir el mismo objeto a primera vista, es la violencia. Los diferentes estratos de la memoria se imbrican, forman una cadena frente a la dislocación producida por las violencias pasadas. En efecto, en *Pasos bajo el agua*, la violencia de la infancia va relacionada con la violencia de la cárcel. Por ejemplo, cuando Sara llega al Sótano, oye una voz en la que percibe: “un tinte oscuro, poderoso, que le ubicó en la mente los ojos entrecerrados de su madre en momentos de gritos y sacudones.” (Kozameh, 1987: 29), lo que prefigura la violencia que sufrirá en la cárcel. La violencia familiar aquí es el reflejo del terrorismo de Estado como en otra novela de Alicia Kozameh, *Patas de avestruz*.⁴⁸ Esta construcción narrativa a base de encadenamientos de violencias distintas que se significan las unas a las otras, de

⁴⁶ Le dediqué un artículo a la cuestión de la libertad en *Hispanismes 11*, 2018: “Alicia Kozameh: la question de la liberté dans *Pasos bajo el agua* et *Bruno regresa descalzo*.” Para Alicia Kozameh, la libertad no existe porque vivimos en una coerción constante. Además, como declaró en el Festival de las Bellas Latinas (Lyon 2011), en la cárcel, en el espacio de resistencia que construyó con sus compañeras, se sentía más libre que fuera.

⁴⁷ Roudinesco, Elisabeth, Plon, Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris: Editions Fayard, 2006.

⁴⁸ Kozameh, Alicia, *Patas de avestruz*, Córdoba: Alción, 2003.

deslizamientos espaciales y temporales, recrea sin duda el desequilibrio que sufre Sara al penetrar en la oscuridad del “Sótano” que la desorienta profundamente: “No puede ser que no tenga un origen a donde regresar” (Kozameh, 1987: 30). Diría que la cuestión de las raíces de la construcción personal se profundiza más en *Bruno regresa descalzo*, en particular a partir de la figura del doble. Esta figura es el símbolo de las superposiciones entre pasado y presente, así como de esa suma de “yoes” que constituyen a Martín, su genealogía y la descendencia que se inventa:

El río, el espacio habitado por las aguas dulces de tu río, Martín, mis aguas dulces, Bruno, aquellos que yo era, las olas que lo rigen, todos los nosotros que soy, el único que sos, todos, el múltiple que no dejarás de ser. El hijo mío que soy. El hijo propio. Hijo, nieto de mis hijos, el que soy. (Kozameh, 2016: 42)

Y no puedo dejar de ver, en esta figura del doble, a los siameses de *Basse Danse*,⁴⁹ otra novela de Alicia Kozameh, aunque por supuesto no se trate exactamente del mismo procedimiento, ya que Bruno es un cuerpo único. Se trataría más bien de un desdoblamiento que podría provenir de la dualidad inducida por su estatuto de testigo y sobreviviente.⁵⁰ Más lejos, al dirigirse a Martín, Bruno insiste “padre del que soy, del que fui, hijo del que seré, seamos uno, no hay manera de no ser uno” (Kozameh, 2016: 57). Vemos entonces que la problemática de la identidad⁵¹ es central en esta novela, ya

⁴⁹ Kozameh, Alicia, *Basse danse*, Córdoba: Alción, 2007.

⁵⁰ Rastier, François, “Témoignages inadmissible”, *Littérature*, 2010/3 n° 159, 114.

⁵¹ Es interesante, en este sentido, la cita de Elisabeth Jelin: “La identidad está siempre ligada a la memoria. Implica reconocerse —sea individual o colectivamente— en una continuidad con el pasado y en un proyecto de futuro. Hablar de una comunidad, tan necesario hoy para salir del individualismo y el ‘sálvese quien pueda’, implica reconocer en quienes nos rodean un sentido del pasado compartido.” In Shapira, Valeria, Entrevista a Elisabeth Jelin, “El corto plazo no deja alternativas”, *La Nación*, <http://www.lanacion.com.ar/210293-el-corto-plazo-no-deja-alternativas>, 31/03/2002.

que considerándose como su propio hijo en tanto que múltiple o clon de sí mismo, Bruno propondría un acercamiento nuevo a la cuestión del rol de los hijos de militantes en la construcción de la memoria de la violencia en Argentina. Y la fuerte dosis de crítica (positiva, irónica o tajantemente negativa) que conllevan las reflexiones de Bruno acerca de la militancia y de las diferentes figuras de militantes permitiría, quizás, colocar esta novela en la encrucijada entre los testimonios literarios de la primera generación de militantes y/o ex presos y los relatos de los hijos de los militantes y de los asesinados, que son testigos de la ausencia de los testigos directos, del vacío que dejaron y que permite elaborar una reflexión crítica sobre la cuestión del legado y de la sangre.

Pero volvamos a la imbricación espacial y temporal. En *Bruno regresa descalzo*, el río crea el puente entre la infancia y el terrorismo de Estado. Este río de la infancia, cuyas ocurrencias se multiplican en el relato, va conectado primero con el recuerdo de un experimento físico e intelectual del niño Martín. Se trata de la experiencia de adentrarse en el río, descalzo, a estudiar el interior de la superficie, la piel del agua, como si la viera desde abajo; a experimentar a la vez el equilibrio en el cauce y el dolor en las plantas de los pies apoyadas en las piedras afiladas. Y en el texto, las plantas de los pies de ayer se relacionan con las palmas de las manos de ahora: “En ciertos momentos de nuestro recorrido son las plantas de los pies las que batallan en pos de la defensa del equilibrio. En otros, como ahora, las palmas de las manos” (Kozameh, 2016: 56). Porque estar en el suelo de su cueva, como Bruno llama a su habitación-celda, es sinónimo de seguridad, y la horizontalidad lo acerca al equilibrio precario por el que lucha desde hace tantos años.

Este río de la infancia es ahora una imagen del exterminio de una parte de la población argentina, el río al que fueron arrojados vivos desde aviones compañeras y compañeros:

La edad de lagos y de ríos era otra. Ésta es la edad de lo que quedó enganchado en el fondo del agua. Que no debiera ya estar allí. Que debiera haber sido rescatado. Que tiene que ser liberado de la trampa que le mordió la movilidad y le sujetó el deseo y la respiración contra las puntas que lo atravesaron en todo su largo, en todo su ancho, en toda su profundidad. Contra el pentotal inyectado entre un silbido lento, pesado, arrancado a un bronquio y a otro, y a otro, y a otro, y al que debía seguirle y que se retrasó en llegar. Que nunca llegó. (Kozameh, 2016: 288)

La opción de relacionar momentos temporales diferentes parece imitar también (de manera deliberada o inconsciente) el funcionamiento de la memoria rizomática, tal como la presentaron Deleuze y Guattari,⁵² memoria en la cual los recuerdos se mezclan para bifurcarse en diversas líneas temporales y espaciales. La infancia representa una memoria de las raíces, y es uno de los múltiples estratos que construyen la memoria total, estratos que son porosos y se fusionan los unos con los otros.

Así, la memoria de Bruno va construyéndose al hilo de su narración, que es un discurso fragmentario en el que cada segmento de pasado o de presente tiene una relación con el otro. Como en *Pasos bajo el agua*, esta acrobacia crea un caleidoscopio de la memoria en relación con la reminiscencia sensitiva, visual, olfativa, sonora. En *Bruno regresa descalzo*, la memoria se relaciona con colores que son metáforas de la violencia y del encierro: el rojo de la sangre pero también del sol que entraba entre las rejas, el rojo de la herrumbre de los barrotes, los grises de los colores de la celda. En *Pasos bajo el agua*, la memoria sensitiva entra más bien en relación con el recuerdo de la luz y de la sombra que poblaban el espacio carcelario. El recurso al verbo “ver” es muy frecuente en las dos novelas en el tiempo de la rememoración, y es como si el lector presenciara en

⁵² Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Paris: Editions de Minuit, 1980.

directo el proceso de la memoria. En *Pasos bajo el agua*, la reiteración anafórica de “veo” puede también construir el relato según el modelo de una sesión de hipnosis, que podría curar el trauma vivido. Sara se acuerda de todo lo que había en la celda, con muchos detalles, en el modo de la hiperestesia: “Veo la pata de la mesa, y entre la pata y el piso el papel doblado varias veces que hemos puesto para nivelarla” (Kozameh, 1987: 129).

Por otra parte, una de las características del relato de la memoria es el recurso a diferentes instancias narrativas, recurso que evoqué antes y que se multiplica en la última novela de la autora. En *Bruno regresa descalzo*, como ya lo comenté, alternan la primera y la segunda persona del singular porque se introduce la figura del doble y, por otra parte, me parece que se recurre mucho más a la primera persona que en *Pasos bajo el agua*, porque la introspección es uno de los ejes que sostienen la novela. También hay que repetir que Bruno es un nombre de guerra, pues se instala casi con naturalidad en el texto este desdoblamiento a propósito del nombre mismo. Así, Bruno aparece como un ser múltiple: “Vos, Martín, y yo, Bruno. ¿No te parece que somos una multitud? Vos y yo “ (Kozameh, 2016: 201) y (1970:33). Para Mijaíl Bajtín, cada individuo es una suma de los “yoes” que acumuló a lo largo de su vida en una suerte de polifonía, y ese concepto me parece definir ajustadamente la técnica aplicada por la autora. En efecto, con Bruno, crea un ser doble y complejo que intenta reconstruirse de manera reflexiva a partir de diferentes estratos de experiencia y de memoria.

Por otra parte, el juego literario que se establece entre la primera y la tercera persona permite desplazar la focalización en la medida en que se accede a los pensamientos de Bruno, a sus necesidades y deseos gracias a la tercera persona de un narrador omnisciente. Otras veces, este cambio de persona narrativa es una manera de enfatizar a base de repeticiones: la primera frase viene en primera persona y la segunda en tercera persona, lo que crea una variación sobre el mismo tema tendiente a acallar las dudas que acosan a Bruno. Un buen ejemplo sería el siguiente, al que se le añade una construcción cruzada asimétrica: “De dónde, me encantaría saber. De dónde me viene

todo este acelere. De dónde le viene a Martín todo este acelere, querría él saber” (Kozameh, 2016: 104). Este procedimiento da ritmo al texto y recrea la agitación interior de Bruno —”el cuerpo le bulle” (Kozameh, 2016: 58)—, que contrasta con su inmovilidad física.

Muy a menudo se recurre también en *Bruno regresa descalzo*, a la segunda persona del singular, precisamente a causa de la figura del doble: Bruno se dirige a Martincito y Martín a Brunito (hay que decir de paso que Bruno es muy irónico, polémico y se burla mucho de sí mismo). La segunda persona suele estar presente en las preguntas que cada instancia del doble le dirige a la otra, como para construir una ilusión de diálogo aunque, en el fondo, se trate de un largo soliloquio. A pesar de todo, considero el discurso de Bruno como una conversación consigo mismo, con los muertos y los seres queridos. Se trata de un diálogo interior (la segunda persona del singular tiene un valor reflexivo) que Bruno suelta al aire de su habitación en voz alta. Es en realidad la historia que él quisiera escribir, la historia de la memoria que escribe Alicia Kozameh, quizás por delegación.

PISTAS FINALES

El cimiento de la escritura de Alicia Kozameh es antes que nada la escritura misma, el *acto de escribir*. Y dentro de la escritura, ella innova sin cesar: hay de pronto fulgores, estallidos, chispas, invenciones que transmiten energía vital a los lectores. Por otra parte, el concepto de “ memoria justa “ de Nelly Richard me parece muy apropiado en cuanto al análisis de la creación de Alicia Kozameh. En esta noción, el papel de la reflexión es más importante que el rol del afecto, aunque no se pueda decir que en estas dos novelas el afecto esté evacuado. En *Bruno regresa descalzo*, las series de preguntas obran en este sentido y la reflexión se profundiza más que en *Pasos bajo el agua*. Estos

dos textos, que tratan de la memoria de dos militantes, elaboran memorias críticas que ponen de manifiesto: “los saltos y quiebres de narrativas fisuradas para desestabilizar con ellas cualquier tentativa engañosa de totalizar y unificar la comprensión del pasado” (Richard, 2010: 26). Y lo hacen gracias a una construcción original en base a diferentes puntos de vista, ubicados entre memoria individual y colectiva, construcción literaria que permite la legibilidad del pasado.

En estas dos obras, Alicia Kozameh construye un discurso que explora la violencia y su representación distanciada, aunque sea a costa de “un enorme forcejeo emocional” (Kozameh, 2016: 11), a través de diferentes procedimientos como la metáfora, la alegoría, la ironía, el humor, la fragmentación y la multiplicación de las voces. *Bruno regresa descalzo* refleja, quizás más que *Pasos bajo el agua*, esta dimensión de reflexión distanciada que elabora una memoria justa a partir del diálogo entre el narrador y su doble, o a partir del diálogo o *disputatio* entre Bruno y su indefectible Gustavo; un diálogo construido a partir de introspecciones, digresiones, silogismos y puntos de vista que son polémicos.

La dimensión memorial está en la raíz de la escritura de Alicia Kozameh: escribe estas dos novelas testimoniales para que no se olvide la lucha, la resistencia de los militantes de los años setenta, para acercarse aún más a su verdad y volver a pensar la historia. Cuando se habla de la memoria, se suele evocar el deber de memoria, “Me debía esta exploración” (Kozameh, 2016: 11) escribe la autora en su prólogo de *Bruno regresa descalzo*. Pero no solo entiendo esta frase como deber de memoria, como acto político, sino también como deber emocional, íntimo, interior. Me parece que, más que de un deber de memoria en el sentido habitual de la expresión, se trata de rendir un homenaje a las compañeras en *Pasos bajo el agua* y a los compañeros en *Bruno regresa descalzo*. Y añadiría que la palabra de la escritora no es catártica, sino que indaga todas las contradicciones humanas y las trayectorias de cada uno.

A los treinta años de la publicación de su primera novela, diría que la escritura de Alicia Kozameh se construye, entre otras raíces, a partir de la memoria de su propia historia y la de sus compañeras y compañeros, que es finalmente una memoria múltiple. La metáfora del árbol que desarrolla Alicia Kozameh en el “Enfoque” de *Bruno regresa descalzo* me parece muy acertada y simplemente luminosa. En efecto, los personajes de esta novela y los de *Pasos bajo el agua* —y quizás otros de sus numerosas novelas— son sus compañeras y compañeros, y “representan una síntesis: el tronco de ese árbol, el de nuestras existencias, sus raíces, sus ramas, sus hojas, sus flores y sus frutos. Y los pájaros que hacen sus nidos en él. Y los descendientes de esos pájaros” (Kozameh, 2016: 13). Se puede relacionar esta imagen con la construcción interior de Bruno: sus años de militancia lo constituyen, construyeron su columna vertebral, calaron en sus huesos, “en su estructura ósea. En su sostén” (Kozameh, 2016: 43). Así, la dimensión solidaria en *Pasos bajo el agua* y en *Bruno regresa descalzo* está muy presente. En ambas novelas, Alicia Kozameh subraya la importancia de la solidaridad que se ejercía en la cárcel, esta misma solidaridad que construyó el grupo de las ex presas y de los ex presos, esos compañeros que pudieron tejer una comunidad ante la violencia que lo fragmentó todo y que están “aferrados, de una manera u otra, a todas y a todos los que somos y a lo que no hemos dejado de ser” (Kozameh, 2016: 12).

BIBLIOGRAFIA:

Bajtín, Mijaíl, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Paris: Editions de Minuit, 1980.

Kozameh, Alicia, *Bruno regresa descalzo*, Córdoba: Alción, 2016.

---, *Natatio aeterna*, Córdoba: Alción, 2011.

---, *Basse danse*, Córdoba: Alción, 2007.

---, *Ofrenda de propia piel*, Córdoba: Alción, 2004.

---, *Patatas de avestruz*, Córdoba: Alción, 2003.

---, *Pasos bajo el agua*, Contrapunto, Buenos Aires, 1987.

Levi, Primo, *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris: Gallimard, 1989.

Rastier, François, “Témoignages inadmissibles”, *Littérature*, 2010/3 n° 159, 108-129.

Richard, Nelly, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

Rosier, Marie, “Résistance et mémoire dans les premières œuvres d’Alicia Kozameh, Sara Rosenberg et Nora Strejilevich”. Tesis de doctorado defendida en noviembre 2014, Universidad Lumière Lyon 2.

http://theses.univlyon2.fr/documents/lyon2/2014/rosier_mp/pdfAmont/rosier_mp_these.pdf.

Rosier, Marie, “Alicia Kozameh: la question de la liberté dans Pasos bajo el agua et Bruno regresa descalzo”, in *Liberté(s) dans le monde ibérique et latino-américain, Actes choisis du XXXVIIIe congrès de la Société des Hispanistes Français (Tours, juin 2017)*, Erich Fisbach et Philippe Rabaté (éds), HispanismeS n°10, 2018.

Roudinesco, Elisabeth, Plon, Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Editions Fayard, 2006.

Shapira, Valeria, Entrevista a Elisabeth Jelin, “El corto plazo no deja alternativas”, *La Nación*<http://www.lanacion.com.ar/210293-el-corto-plazo-no-deja-alternativas>, 31/03/2002.

Ana Del Sarto

Ohio State University

IDAS Y VENIDAS: PERFORMANCES DE LA MEMORIA, SECUELAS DEL TRAUMA EN TRES TEXTOS DE ALICIA KOZAMEH

Alicia Kozameh escribe desde que tiene uso de razón. En este ensayo seleccioné tres textos de género híbrido que pertenecen a tres momentos diferentes de su vida —Los cuadernos de la cárcel (1977-1978), Pasos bajo el agua (1987) y “Dagas” (2013)— para analizar el trauma y sus secuelas a partir de sucesivas performances de la memoria. En todos ellos Kozameh da testimonio de su experiencia del encarcelamiento político durante los años 1970 en Argentina, cifrando su archivo en Los cuadernos de la cárcel para a posteriori trabajar su proceso de duelo tanto en la novela testimonial como en el ensayo autobiográfico.

ESCRITURAS Y REESCRITURAS...

Alicia Kozameh⁵³ escribe desde siempre, “escrib[e] para entender la vida, todo” (López Cabrales 194). Casi toda su obra se caracteriza, como el título lo señala, por

⁵³ Escritora rosarina, Argentina (1953-). Presa política desde el 24 de setiembre del 1975 al 24 de diciembre de 1978. Alicia fue detenida en su domicilio por una patota “paramilitar” el 24 de setiembre de 1975, exactamente seis meses antes del

ensayar performances de la memoria —verdaderas conjuras de resistencia ético-política y cultural— a través de una escritura que trabaja las secuelas de traumas debidos a la violencia del terrorismo de estado y la prisión política. A partir de tres textos de género híbrido pero diferentes entre sí, escritos a lo largo de treinta y seis años —*Los cuadernos de la cárcel* (apuntes/diario/testimonio censurado de 1977-78), *Pasos bajo el agua* (novela testimonial o testimonio ficcionalizado de 1987) y “Dagas” (relato/ensayo autobiográfico ficcionalizado de 2011/2013)—, analizaré el movimiento de idas y venidas entre diversos momentos de su vida, en los cuales revisita sus experiencias vividas de la detención, la tortura y la reclusión desde nuevas performances de la memoria, los traumas y sus secuelas. El arco histórico delimitado por estas obras, el largo tiempo entre 1977 a 2013, permite articular no sólo la escritura y publicación de los textos mencionados con los específicos procesos de violencia pre-dictatorial, dictatorial y post-dictatorial vividos en Argentina, así como con las correspondientes políticas de amnesia forzada (1976-82), olvido y reconciliación (1983-2003) y recuperación de memoria (2004-2015), sino también con las idas y venidas de los distintos momentos en la vida de Kozameh (las repercusiones físicas, psíquicas y subjetivas de dichas experiencias vividas, sus cambios de pieles, su reclusión y su liberación, su exilio, el retorno y la vuelta al exilio definitivo). Como lo argumenta María Semilla Durán, “la experiencia de la cárcel ha sido crucial en su vida y en su obra. Sin

golpe militar; fue encarcelada en el sótano de la Alcaldía de Mujeres de la Jefatura de Policía de la ciudad de Rosario por catorce meses, y fue trasladada luego a la cárcel de Villa Devoto en Buenos Aires, para ser excarcelada con libertad vigilada el 24 de diciembre de 1978. En abril de 1980 consigue pasaporte y se exilia en Estados Unidos primero, en México después y regresa a Estados Unidos. En junio de 1984, durante el período de transición democrática, regresa a Argentina. Participa dando su testimonio ante un fiscal para dejar constancia de lo que le había sucedido y para tratar de dar señas para identificar a los miembros de la patota represora que llegó a su casa. Sin embargo, como había caído antes del golpe y no había sido desaparecida, no declara ante la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) ni tampoco es testigo en los Juicios a las juntas que comienzan en 1985, año en que culmina la escritura de su novela *Pasos bajo el agua*, publicada en 1987. En julio de 1988, bajo amenazas de miembros de la policía de Buenos Aires, se exilia definitivamente en Los Ángeles, donde reside hasta hoy en día.

duda, la figura semántica del encierro es una constante de su escritura, que libro tras libro irá desplegando todas sus variantes” (“Estudio preliminar” 2019 13).

Los tres textos hilvanan delicadamente estos movimientos de idas y venidas, sobre todo teniendo en cuenta los distintos contextos socio-históricos y políticos. Si *Los cuadernos de la cárcel* representan el archivo cifrado a partir del cual trabajar el duelo mediante sucesivas performances de la memoria materializadas en *Pasos bajo el agua* —veremos cómo las diferentes versiones y ediciones dan cuenta de desplazamientos en la posición subjetiva, lo cual permite nuevas interpretaciones frente a los mismos acontecimientos—, en “Dagas” Kozameh reflexionará sobre los efectos de la lectura de *Los cuadernos* más de treinta años después de los acontecimientos y luego del incentivo de las políticas de la memoria en la Argentina del nuevo milenio. Si bien es posible compartir los argumentos sobre el “culto a la memoria” y la paradoja de su posible saturación, ideas desarrolladas por Andreas Huyssen (*En busca de un futuro perdido*) y Tzvetan Todorov (en *Los abusos de la memoria*) en relación directa con los campos de concentración europeos, tanto nazis como estalinistas, en el caso de las dictaduras del Cono Sur esta praxis de la memoria (obstinada) todavía es una herida abierta en muchos países, ya que como campo de batalla el proceso de lucha sigue en disputa mientras la búsqueda de justicia sigue siendo una problemática irresuelta en casi toda América Latina. En ese sentido, las políticas de la memoria llevadas adelante durante los gobiernos kirchneristas son paradigmáticas, aunque no eliminen en sí la posibilidad de que tales víctimas del horror queden “prisioneras del pasado” (Todorov 35-37). En todas estas idas y venidas, los textos de Kozameh —“el círculo que traza con el binomio encierro-libertad, libertad-encierro”, como lo llama Semilla Durán— pondrán en escena una paradójica dialéctica entre el encierro en libertad y la libertad en el encierro, según —la cual la privación de libertad corporal alimentaría la libertad de la subjetividad y la imaginación, en tanto la supuesta libertad del cuerpo quedaría aherrojada en el encierro social del sujeto: dialéctica extraordinariamente provocativa de la imaginación y la

memoria y, por ende, germinal tanto para la escritura de ficción como para la catarsis terapéutica que ofrece la literatura en tanto práctica del trabajo del duelo, pero también, obviamente, como campo minado de la nostalgia y la melancolía.

ARCHIVOS CIFRADOS: LOS CUADERNOS DE LA CÁRCEL (1977-78)

Quiero hacer buen uso de este cuaderno. *Escribir como lo he hecho toda mi vida*, mis poemas, mis cuentos. Leerlos, corregirlos, mejorarlos. *El encierro físico debe ayudarme a crecer en profundidad de espíritu*. Porque el sol se levanta frente a nosotros, *los encerrados*, todos los días. *Mi lápiz, mi papel, son parte de mi vida*. No debo tenerles miedo, porque temerles es temerme a mí misma. Y *yo soy de tinta y de papel*, y de eso estoy hecha y no puedo deshacerme de mi sustancia. *Voy a escribir*.
(*Los cuadernos de la cárcel* 1 1; mi énfasis)

Los cuadernos de la cárcel —registro encriptado de ciertas vivencias durante su reclusión, pequeña y parcial historia de la sobrevivencia en la prisión o memorias de la resistencia en clave menor— solo relatan ciertas experiencias vividas entre el 25 de febrero de 1977 y el 29 de octubre de 1978, en la cárcel de Villa Devoto, en Buenos Aires. Esos días corresponden a la primera y la última nota fechadas en los cuadernos. Antes que nada, una advertencia, aunque el título de esta sección ya lo insinúa: estos dos cuadernos escritos a mano y con dibujos entremezclados, forrados en papel de diarios y revistas para fortalecer las frágiles tapas flexibles, son notas, apuntes, poemas, sueños y reflexiones, hechas dentro de la celda bajo censura y cuando le era permitido escribir; en otras palabras, conforman un testimonio censurado, un archivo cifrado que

necesita ser interpretado o, al menos, leído en contexto. No hay una consecución de días como en un diario íntimo, en el cual todas las noches antes de dormir se esbozan las experiencias acaecidas. Por el contrario, y a pesar de comenzar a llevar distintos órdenes con números de notas y números de páginas, muy rápidamente se pierden las huellas de cualquier intención de sistematización. Son dos cuadernos pequeños; el primero consta de 88 y el segundo de 156 páginas escritas en pequeñísima letra manuscrita en cada uno de los huecos que el papel le permitía garabatear. Hoy los cuadernos originales los atesora Alicia, en su “dormitorio, en una de las bibliotecas” (entrevista con Bolognese); no obstante, ellos fueron digitalizados por el CRLA-Archivos (Centre de Recherches Latino-Américaines) de la Universidad de Poitiers y publicados en un archivo de acceso libre en su portal electrónico como *Fondo Alicia Kozameh*.

En la cara interior de las tapas de ambos cuadernos se puede ver el sello institucional con el Decreto 2023 que estipula la autorización de los mismos por la Sección de Requisas, estableciendo el nombre de la interna y su localización: “Alicia Kozameh, Pabellón 31, Planta 6”. Si bien no hay constancias de que todas las páginas hayan sido verificadas por el agente censor, cuando Alicia las cortaba y enmarcaba con fórmulas epistolares para enviárselas a su madre con el propósito de salvar su escritura, los sellos aparecen claramente cruzados sobre sus textos: “CENSURADO”. En las entrevistas con López Cabrales y Bolognese, Alicia explica que ya había tratado de escribir poemas en el sótano;⁵⁴ y, aunque no se dan detalles acerca de cómo logra

⁵⁴ Como lo confirma Kozameh en entrevista con López Cabrales, mientras estaba encarcelada en “el sótano” de la Alcaldía de Mujeres en Rosario, “no teníamos ninguna posibilidad de tener un libro, ni un papel, nada. Nosotras salvábamos esa situación escondiendo papelitos para armar cigarrillos (porque no dejaban entrar cigarrillos armados, pero podíamos tener tabaco y papelitos). Estos papelitos junto con unos tanquecitos de bolígrafos, que también escondíamos bajo las baldosas, eran reservados para mensajes de emergencia: algún compañero torturado o muerto que pudiéramos identificar, o para la reproducción de obras literarias y políticas que *nos mantenían lúcidas y activas*. No obstante, yo utilicé algunos de esos papelitos

conseguir el material para llevarlo a cabo, más allá de la escritura de poemas en papelitos de cigarrillos que logra coser en las tiras de sus sandalias, sabemos que antes de su traslado de Rosario a Villa Devoto le destruyeron todo; por eso, el rescate de estos dos manuscritos en los cuales deja constancia de su paso por la prisión devendrá un acto de desobediencia y afirmación del yo. Logra rescatarlos, escondiéndolos en el doble fondo del forro de un bolso cosido por ella, “*el bolso de la libertad*”, yendo al baño en el momento mismo en que la hilera de prisioneras subía al autobús militar que las llevaría a la libertad. Estas historias, la de los poemas en papelitos de cigarrillos cosidos en las tiras de las sandalias y la del bolso de la libertad, se narran en su novela testimonial *Pasos bajo el agua*.

Como he mencionado al comienzo, Alicia fue siempre escritora: escribía y escribe para constatar los hechos, para comprender qué le sucede, para conocer la realidad que la circunda, para “mantenerse lúcida y activa”, para sobrevivir, para resistir, para vivir. De esa manera, *Los cuadernos de la cárcel* fueron escritos para tratar de observar quién era el sujeto enunciante, para intentar descubrir la subjetividad en esos trazos, para pretender mirarse desde afuera, para procurar reflexionar sobre cómo la afectaban las circunstancias, los espacios, los hechos, las personas, los objetos; para descubrir cómo iba mutando su subjetividad a medida que experimentaba la realidad cotidiana, el día a día de la reclusión; para aspirar a mantener la cordura; para empeñarse en construir referentes del paso del tiempo; para establecer imágenes-anclajes que le permitieran regresar, visitar o re-experimentar el pasado como pasado; para comprender sus desgarramientos y sus despojos. Posteriormente, “esos dos espejos”, como los denomina en “Dagas”, devinieron tanto el plano-bosquejo para trabajar las pérdidas y hacer el duelo a nivel personal, como el mapa cifrado de lo que sucedía dentro de las cárceles, a nivel social, durante uno de los períodos más funestos de la historia argentina.

para escribir unos poemas totalmente catárticos que sobrevivieron a las requisas brutales posteriores en las que nos despojaron absolutamente de todo” (López Cabrales 191; mi énfasis).

Definitivamente, estas anotaciones no son memorias cotidianas de la reclusión, ni de la tortura, ni de la represión, por razones obvias. Pero entonces, ¿qué tipo de memorias se relatan en *Los cuadernos de la cárcel*? ¿Por qué son tan importantes para Alicia? ¿Cómo se despiertan estas memorias con el pasar del tiempo? ¿Qué consecuencias tienen no sólo para ella, sino para la sociedad en que se nutren? *Los cuadernos de la cárcel* no son textos escritos para protestar, mucho menos para denunciar, aunque todo eso subyazca a la narrativa construida y que Alicia ha utilizado posteriormente como materia prima para su obra. Lo que sí se puede argumentar es que son textos originalmente de catarsis e insubordinación que devinieron luego, con el paso del tiempo y las fricciones del espacio, ruinas que sólo Alicia puede excavar, cifras que sólo Alicia puede re-trabajar en su obra posterior, pues como escribe en *Pasos bajo el agua* “no me cuesta nada provocarme un efecto de neuronas. Reponer imágenes, y las sensaciones vuelven intactas” (*Pasos bajo el agua* 102). La escritura de y en *Los cuadernos* no son sino inscripciones, registros de signos, cifras o índices; coagulaciones de experiencias puntuales pero intensas, que definitivamente al ser evocadas tendrán que descifrarse y complementarse posteriormente. De ahí que devengan su erario. En entrevista con Chiara Bolognese, Alicia comenta: “mis dos cuadernos [...] son algo de lo que jamás he podido desprenderme. Ni siquiera lo habría intentado. Como un órgano del cuerpo. Uno no lo tiene en cuenta, pero lo lleva consigo. [...] Pero la supervivencia hace lo suyo [...] O sea: no están pegados, sino que siguen dentro del cuerpo, enquistados y aparentemente silenciosos” (Bolognese).

Los cuadernos son textos híbridos, en los que se narran algunos aspectos, características y sentimientos de la vida cotidiana del confinamiento; son sus memorias posibles, su archivo cifrado de un pasado nefasto pero fundamental. Están enunciados siempre en la primera persona del singular, aun cuando enmarquen la copia de textos de otros autores, sean estos poemas, sueños, relatos o ensayos críticos. Hay una necesidad de dejar la marca de un yo constituido sobre trazos firmes. Alicia siempre

enuncia la centralidad del proceso escritural en su vida. Desde el mero inicio de la primera página, Kozameh lo indica, mientras hace una declaración fundamental que regulará, como dije anteriormente, no sólo su escritura sino su vida:

- Hoy es 25 - febrero - 1977.- Estoy detenida desde casi 17 meses atrás.- El 7 de abril me contestarían sobre si salgo o no del país. No es mucha la gente a la que se la concedieron.-
- Quiero hacer buen uso de este cuaderno.- Escribir, como lo he hecho toda mi vida, mis poemas, mis cuentos. Leerlos, corregirlos, mejorarlos.-
- *El encierro físico debe ayudarme a crecer* en profundidad de espíritu. Porque el sol se levanta frente a nosotros, los encerrados, todos los días.-
- *Mi lápiz, mi papel, son parte de mi vida.* No debo tenerles miedo, porque temerles es temerme a mí misma.-
- *Y yo soy de tinta y de papel,* y de eso estoy hecha y no puedo deshacerme de mi sustancia. *Voy a escribir.* Voy a disciplinarme conmigo misma en esta actividad. Es un propósito que me impongo con la mayor firmeza.-
- Este cuaderno contiene mis sentimientos y un mínimo de mi esfuerzo mental.
(Kozameh, *Los cuadernos* 1 1)

Así, disciplinándose para encadenar signo con signo, palabra a palabra, oración a oración para componer una narrativa de sus esfuerzos, Kozameh irá tejiendo como y cuando pueda el entramado abigarrado de sus experiencias y las de sus compañeras de celda dentro de la cárcel. En este texto es importante remarcar cómo se van construyendo dos líneas narrativas, las cuales contrastan en términos afectivos, a partir de un discurso de la letra y otro visual: si en la escritura se alienta a seguir, resistir, vivir por todo lo que vale la pena, los dibujos dejan constancia de tristezas, pesadumbres y

amarguras profundas. Entre los treinta y dos dibujos que se intercalan entre sus notas, se encuentran paisajes, formas abstractas, objetos, naturalezas muertas y muchísimos retratos. Retratos que desde luego pertenecen a algunas de sus compañeras, aunque muy pocas veces, creo que dos o tres, se identifican las imágenes con nombre y apellido, algo que seguramente para ella no era necesario. Las características más destacables en los retratos son los rasgos duros de la angustia, el sufrimiento y la impotencia de casi todos los rostros —sólo en dos retratos de mujeres aparece una leve sonrisa, una mueca quizás consentida—; las miradas acongojadas, los ojos sombríos de mirada lánguida, los labios desvalidos, los ceños huidizos y atemorizados de casi todos los rostros, aún el del Cura que por supuesto no era un prisionero. Estas imágenes evidentemente transmiten muchos más sentimientos que muchas de las palabras que se engarzan en los cuadernos.

Sin embargo, a pesar del dolor, el horror y la desesperanza que produce el encierro, Alicia siempre demuestra, en poemas cortos en los que incluye frecuentes “Vivas”, el contento que le proporciona la escritura, la introspección, el poder conocerse a sí misma y crecer en la experiencia, en la construcción de su subjetividad-identidad en la resistencia, mientras constata como al pasar que le “*denegaron la salida del país*”. Erna Pfeiffer, una de las críticas que más ha trabajado sobre la obra de Kozameh, confirma “La importancia del acto de escribir como premisa y requisito de supervivencia, así como la fuerza de resistencia ganada por la escritura también se expresan en las extensas entrevistas directas con la autora” (Pfeiffer, “Introducción” *Ética, estética, y las acrobacias ...* 19).

- ¡VIVA LA VIDA! ¡VIVA EL SOL!
- ¡VIVA EDUARDO LUIS, MI MARIDO!
- ¡VIVAN LAS AMAPOLAS!
- ¡VIVA EL SILENCIO, HOY, 27 de febrero de 1977!
- ¡VIVA LA LIBERTAD QUE AUN NO LLEGA, HOY, 6 de abril de 1977!

- ¡VIVAN LOS RESULTADOS POSITIVOS!
- ¡VIVA EL FUTURO TIERNO, FULGURANTE, PROFUNDO!
- ¡VIVA LA LUZ QUE ME ALUMBRA; LA DE MI PROPIA CONCIENCIA!
- [...]
- ¡VIVA LA SOLEDAD!

[sigue en dos columnas a partir del comienzo de los ¡viva!]

- ¡VIVA LO POCO SOPORTABLE, HOY 16-4-77!
- ¡VIVA LA LLUVIA!
- *ME DENEGARON LA SALIDA DEL PAÍS*
- ¡VIVA ETERNAMENTE EL AMOR QUE POR VOS SIENTO!
- ¡VIVA LA FUERZA QUE NECESITO PARA VIVIR Y QUE AÚN CONSERVO!
- QUIZÁS LA LIBERTAD (12-5-77) — SEGURO QUE NO —
- ¡VIVA LA LIBERTAD (4-6-77) – (Kozameh, *Los cuadernos* 1 1; mi énfasis)

En el segundo cuaderno, fechado al final de la primera página el 18-8-77, comienza escribiendo en letras mayúsculas otra vez con “Vivas” que demuestran su alegría inmensa por poder seguir pensando y escribiendo, por poder conocer su propia historia, por seguir manteniendo la cordura a pesar del encierro y no perder el hilo de la “historia que fue de ella y de la que aún viviéndola no conocía la existencia”. La historia que le demarca el/los itinerario/s de la Alicia que creará y encontrará en la relectura de estas notas; en la Alicia de “tinta y papel” que había anunciado al comienzo del primer cuaderno:

VIVA LA LUZ DE LA MENTE, EN ESAS NOCHES EN QUE DORMIR ES DOLOROSO, EN LA COMPENSIÓN DE QUE EL TIEMPO ES IRREMISIBLEMENTE MÓVIL EN SENTIDO CONTRARIO A NOSOTROS MISMOS; NOSOTROS, LAS VÍCTIMAS DEL TIEMPO.-

VIVA LA LUZ DEL PENSAMIENTO EN ESAS NOCHES.- HE DESCUBIERTO EN ELLAS MI PROPIA HISTORIA.- LA HISTORIA QUE FUE MIA Y DE LA QUE AUN VIVIENDOLA NO CONOCÍA LA EXISTENCIA.- LA HISTORIA QUE ES MÍA, Y LA QUE SERÁ MI RENGLÓN FUTURO, LA HISTORIA QUE CAMINARÉ HASTA ENCONTRARME CON LA ALICIA QUE DESEO PARA MI MISMA Y PARA LOS QUE ME QUIERAN CON MIS VIRTUDES Y CON MIS DEFECTOS SUPERADOS O POR SUPERAR.-

ESTOY PREVIENDO LAS RUTAS DE MI HISTORIA, GRACIAS A LAS NOCHES INSOMNES; ESTOY PREVIENDO LA ARBOLEDA GOZOSA ATRAVESADA POR LAS AGUJAS DEL VIENTO —ESTOY IMAGINANDO— QUIZÁS SIN RIESGO DE ERROR, POR LO MENOS EN LO QUE A VOLUNTAD Y DESEO SE REFIERE... (Kozameh, *Los cuadernos* 2 1)

Antes de describir la escena final del segundo cuaderno, quisiera mencionar tres detalles a través de los cuales Alicia nos ofrece evidencia de diferentes modos de cifrar la información que decide escribir. En la página 6 del segundo cuaderno, tres años después de salir en libertad, Alicia en alguna relectura del texto escribe una nota (semejante a una nota a pie de página). En el contexto de la narración de un sueño, en el que aparecen miembros de su familia y Eduardo (su compañero), éste último le “entrega un pequeño regalo que trae con él para mí”, algo que supuestamente podría servirle a un militar, pues aclara, “se abalanza sobre mí para quitármelo”. Alicia recuadra

la palabra “regalo” en negro e incluye la nota en la que aclara lo que significa “REGALO: ‘caramelo’, palabra que no hubiese podido escribir en el momento de relatar el sueño. 25-5-81, Pasadena, E.U.”, agregado con tinta negra sobre la página escrita con lapicera azul. En ningún otro momento se explica ni se dan detalles de este episodio en el sueño, ni de por qué Alicia años después necesitó escribir esa aclaración. En otras palabras, nunca se entiende qué significa realmente el caramelo como regalo enmarcado en el episodio de un sueño; pero evidentemente es información que a ella personalmente le despierta no sólo una serie de acontecimientos, sino también afectos y sentimientos muy intensos que los lectores desconocemos por completo.

El segundo detalle se encuentra en la página 27 del segundo cuaderno, entre las notas fechadas 12-11-77 (65) y 30-11-77 (66): Alicia cose sobre la hoja del cuaderno una especie de sobre de plástico en el que atesoraba una hoja de árbol seca, hoy inexistente, e incluye la siguiente nota al pie del sobre en un recuadro general: “Hoja seca que entró al pabellón en un día de viento por las altas, inalcanzables ventanas, parte concreta de la realidad exterior impalpable, deseada. Maravillosa”. Si bien es evidente el ánimo que despierta esta hoja en Alicia, ella decide ser escueta en las descripciones sobre sus sentimientos y dejar al lector despojado y ajeno al evento en sí. Por último, transcribo una larga nota que se encuentra luego del sobre con la hoja seca; es la nota número 66:

¡Qué atrocidad! ¡Qué atrocidad! ¡Qué atrocidad! ¡Qué atrocidad! Qué atrocidad tu cariño, tu entrega, tu desconcierto. *La prueba fehaciente de la magnitud de mi miedo es este espacio en el tiempo en que no he escrito una sola palabra. Pero en este momento, no he decidido volver a escribir regularmente. Me he hecho presente en esta hoja sólo para dejar constancia de que existo.* Lo que ahora me rodea: Ana muriéndose mientras lava el piso del pabellón. Marta tejiendo una remera violeta para mí, que he desplazado de forma total la cosa manual para no evadirme de lo intelectual. Una chica que me alcanza un mate amargo. Una señora mayor que hace tostadas con la

paciencia que imponen la vida y el llanto. Un murmullo de agua que sube desde el piso, un murmullo de voces que abarca el pabellón entero pero que es suave, no molesto, un panorama de colorido tenue de ropas, frazadas, paredes, aire. *Y mi dolor. Mi dolor por no haberme despojado aún, verdaderamente, de nada. Mi dolor que va en aumento en la medida en que van en aumento los motivos para mi dolor. Mi sonrisa amarilla, por inevitable, frente a la sonrisa de los demás.* Pero no puede ser más que amarilla. Y vos no te rías. No te burles. Que no conocés ni el asomo de mis problemas verdaderos. Me decís que exagero porque no tenés idea de que lo que suponés está tan lejos de ser mi sufrimiento. Y no sabrás nada, porque voy a tener que morir con *el secreto*. Igual que mi cómplice. Igual que mis dos cómplices, aunque uno de ellos haya decidido que quiere gritárselo al mundo. Ese cómplice delira. ¡Pobre cómplice! ¡Pobre...! Me muerdo los lados [labios] porque estoy imposibilitada de echar a volar. Pero cuando el vuelo sea mi ruta, como sobrevolaré el asfalto y los caminos de ripio, y como desaparece[ré] en el silencio confuso, en la selva mágica de la soledad, en la línea a partir de la cual todo habrá quedado tan atrás! (Kozameh, *Los cuadernos* 2 29; mi énfasis)

Si bien había estado más de quince días sin escribir una palabra, y las dos notas siguientes están fechadas sólo apenas unos pocos días después: el 3-12-77 —“Es benevolente el sol que nos derrite, y el sol que nos desintegra, y el que nos mata [¿?]. Y el sol que nos entibia, todos son tiernos y luminosos. Es el mismo sol.”—, no sabemos realmente a qué alude cuando en la cita anterior escribe: “*Me he hecho presente en esta hoja sólo para dejar constancia de que existo*”. ¿A qué hoja se refiere? ¿A la hoja que enmarcó en un sobre de plástico que le ofrecía una materialidad concreta de que la realidad existía o a ella misma trazando sus letras en esa hoja de papel y dejando constancia de que, aún con miedo y con dolor, seguía existiendo? ¿Cuál era el secreto que nunca develaría a pesar de su “pobre cómplice”? Así como en otros lados parecen perpetuarse secretos,

estos tres casos puntuales nos dan una pequeña evidencia de la densidad e intensidad que transportan y transmiten los detalles, signos cifrados en estas pocas páginas.

Después de copiar en largas cartas muchísimas notas creadas de antemano o apuntes copiados de periódicos y enviados al exterior del recinto para salvar sus escritos; después de relatar detalladamente sueños y momentos especiales; después de enunciar nuevos poemas (el último del primer cuaderno lo deja inconcluso) y copiar otros de autores que tiene a mano; después de despedirse por carta de muchas de sus compañeras de celda; después de describir minuciosamente sus emociones, el día 7-7-78 en letras mayúsculas y entre signos de exclamación escribe: ¡FIRMÉ LIBERTAD VIGILADA! Siguió escribiendo escasa y brevemente, pero en la última nota fechada el 18-10-78, ofrece una especie de sentencia: “Aparentemente hace una semana han dejado de volar los extraños pájaros, los deshonorosos pájaros.- Esperemos – vamos -.” (Kozameh, *Los cuadernos 2* 33).

PERFORMANCES DE LA MEMORIA: PASOS BAJO EL AGUA (1987)

La imposibilidad aparece frente a la falta de personaje. [...] Asusta [...] que entre los elementos con que cuento para construir esta pequeña colina no exista un personaje que me separe de todos los horrores y que me salve. Que absorba el impacto de los golpes y proteja de los hematomas. Que mire a los ojos desde el silencio o la locuacidad de la página e indique lo que debiera ser hecho, dicho. [...] No logro pasear por dentro de mí misma suelta, sin mantenerme aferrada a la mano —o a los empujones— con que los personajes protegen de la soledad. [...] *Oigo*, entre la base del estómago

y los intestinos, *el ir y venir de mis ratas personales tratando de huir de algún tipo de encerrona.* (Kozameh, “La autobiografía y...” 57-58; mi énfasis)

Pasos bajo el agua (1987), novela testimonial o relato de autoficción, es uno de los primeros textos sobre la experiencia de la prisión política de mujeres durante los años 70 publicados en Argentina. En este texto, Kozameh revisita varias de las experiencias cifradas y archivadas en *Los cuadernos de la cárcel* e indaga en ellas a partir de la escritura creativa ficcionalizando los eventos para poder conocer más en profundidad, confrontar y asumir sus experiencias traumáticas, y también las de muchas de sus compañeras, relacionadas con su detención, su encarcelamiento, su traslado como prisionera política, su vida bajo libertad vigilada y algunos aspectos del exilio. Si bien es cierto que sería imposible relatar en su totalidad, aún ficticiamente, cualquier tipo de experiencia, las vivencias traumáticas se caracterizan precisamente por los huecos, los vacíos, las desconexiones, la desmemoria de y entre los eventos mismos, sin posibilidad de que la testigo/la víctima pueda establecer ni un relato lógico ni una imagen de sí misma clara y presente en el proceso. Es por ello que en este tipo de ficción la escritura creativa constituye muchas veces la terapia más eficaz, pues tener la posibilidad de nombrar, escribir y releer lo escrito, aún cuando no se exponga realmente todo lo que sucedió, permite anclar el relato otorgando, al menos, una clausura temporaria (Henke, *Shattered Subjects* xi-xii). Según Lynda Hall, “los escritores del trauma deben escribir; el trauma debe ser recordado y debe ser comunicado a fin de mantener la memoria colectiva” (69). Sin embargo, como muy bien lo investiga Dominick LaCapra, las aproximaciones al trauma siempre están acompañadas de una paradoja o un doble vínculo irreductible: “la experiencia traumática es indecible, aún cuando clama por su infinita [aunque inacabada] expresión” (“Trauma and Its After-Effects” s.p.). En este

sentido, entonces, el trauma nunca se agotaría, pues siempre constituye un archivo a partir del cual surgen múltiples versiones.

Originalmente *Pasos bajo el agua* fue publicada en 1987 en Buenos Aires por la editorial Contrapunto. Hubo una segunda versión editada en 2002 y una tercera edición igual a la segunda en 2006, ambas publicadas por la Editorial Alción en la ciudad de Córdoba.⁵⁵ La primera versión contenía diez capítulos e incluía algunas imágenes provenientes de *Los cuadernos de la cárcel* (el sello de autorización en el interior de la tapa; un retrato de mujer en una cama; un paisaje y una naturaleza muerta de taza con cuchara). La segunda versión ya no incluye imágenes en su interior, ni aparece en la tapa y la contratapa la imagen del gato que tenía la primera versión; sin embargo, se agregan dos capítulos centrales y un nuevo prólogo. Mi hipótesis, entonces, en esta sección, es que las distintas versiones publicadas de este texto demuestran los avances en el proceso de duelo, la aceptación de la impotencia que provocan el o los trauma/s en relación con su situación inestable en Argentina y la reafirmación de sí misma desde el exilio, a pesar de seguir alimentando la compulsión a la escritura de ficción. Por eso, una vez en Los Ángeles, ya no tiene ningún sentido reprimirse o autocensurarse y excluir una pieza central como el capítulo “Sara, ¿qué es para vos una campera?”, en el cual nombra directamente un núcleo de horror, aunque no sea el único. En este texto hace girar la dinámica del relato en torno al devenir de la campera, elabora los afectos de la protagonista en relación con Hugo (nombre del personaje), sus compañeras y las otras personas que la rodean, y atrapa el horror a partir de los devenires de esa campera-objeto. Evidentemente, este episodio revela mucho más sobre la elaboración del trauma realizada con el paso de los años de lo que se había hecho en la primera versión. En consecuencia, leer de este modo las distintas versiones del texto permite dar cuenta del

⁵⁵ En este trabajo las citas corresponderán a la última edición de editorial Alción del 2006.

trabajo de duelo y de la labor que la autora ha consumado con su memoria en los diversos momentos de sus idas y venidas en torno a las experiencias traumáticas.

El concepto de performance de la memoria, como lo denomino en esta sección, conjuga no sólo las ideas de archivo (*Los cuadernos de la cárcel*) y repertorio (los distintos fragmentos incluidos en *Pasos bajo el agua* a lo largo del tiempo) que trabaja Diana Taylor en *The Archive and the Repertoire*,⁵⁶ sino que también complementa la noción de performance que tiene Taylor con la de performatividad⁵⁷ enunciada por Judith Butler tanto en *Gender Trouble* como en *Bodies that Matter*. Las performances, según Taylor, “son comportamientos corporizados”, “actos de transferencias vitales que transmiten conocimiento social, memoria y sentido de identidad” (2); es decir, son actos puntuales, únicos y efímeros llevados a cabo por ciertos sujetos individuales, pero siempre sociales. La crítica que Taylor realiza al “marco” que sostiene al concepto de performatividad de Butler —“la invisibilización que la normalización produce” sobre “el proceso de socialización por el cual las identidades de género y sexuales (por ejemplo) se producen a través de prácticas regulatorias y citacionales” (Taylor 5)— no tiene sentido desde una perspectiva materialista. Tanto en *Gender Trouble* como en *Bodies that Matter*, Butler relaciona la materialidad del cuerpo con la performatividad del género a través de los

⁵⁶ Para Diana Taylor, el *archivo* está compuesto de “materiales duraderos (por ejemplo, textos, documentos, edificios, huesos)”, mientras que el *repertorio* está constituido por “prácticas/conocimientos encarnados, corporizados, efímeros (por ejemplo, lengua oral, danza, deportes, rituales)”. “La memoria de archivo” es siempre “resistente al tiempo”; en cambio, “la memoria del repertorio” performatiza una “memoria encarnada, efímera, de conocimientos no-reproducibles” (*The Archive and the Repertoire* 19). Todas las citas de textos en inglés son de mi traducción.

⁵⁷ En *Gender Trouble*, Judith Butler argumenta que “el género no es un sustantivo, ni tampoco es un conjunto de atributos vagos, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia de género. Así dentro del discurso legado por la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir que conforma la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción. [...] no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas ‘expresiones’ que, al parecer, son resultado de ésta” (24-25).

“efectos de poder” que “las prácticas regulatorias” normativizan a lo largo del tiempo en el cual se reiteran, “produciendo los efectos de lo que nombran” (*Gender Trouble* 24-25, *Bodies that Matter* 1-3). En consecuencia, aquí me interesa tratar de desviar la mirada de la “agencia individual de la memoria cultural” —núcleo de la concepción de performance de Taylor— y enfocarla más bien en la capacidad de mutación que puede tener la repetición e iterabilidad de la naturaleza social y colectiva de la memoria cultural —concepto de performatividad de Butler—. Eso definitivamente implica un expandir no sólo el concepto mismo de performance, sino también el de cultura para incluir tanto experiencias y vivencias —registro de lo real— como prácticas imaginario-simbólicas mediadas por el lenguaje y mediatizadas por procedimientos narrativos y sensoriales, ya sea visuales, acústicos o hápticos.

Las performances de la memoria, analizadas en esta sección a partir de las distintas versiones de *Pasos bajo el agua*, dan clara evidencia de cómo los capítulos de Kozameh intervinieron en, aun cuando también fueron producto de, las distintas batallas y luchas por la memoria (Jelin, 2002; Allier Montaña y Crenzel, 2015) que se libraron en los distintos contextos políticos argentinos desde 1978 a 2015. Para Elizabeth Jelin, las distintas posibilidades de interpretación de la memoria siempre están en disputa, ya que:

La memoria [...] se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, *vehículos de la memoria*, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia. (Jelin, *Los trabajos de la memoria* 37)

Todos los textos analizados en este ensayo son precisamente esos “vehículos de la memoria”, en la medida en que intervienen política, social y culturalmente en diversos

contextos socio-históricos específicos, pero siempre constreñidos por los límites sociales que enmarcan las luchas por la memoria enunciadas en el presente. Por ejemplo, si en la primera edición de *Pasos bajo el agua* el editor consideró necesario incluir imágenes de *Los cuadernos de la cárcel* para complementar la narración e incluir imágenes de gatos para establecer simbólicamente el misterio del trauma imposible de ser representado, en la traducción al inglés y en la segunda versión de la edición se excluyen estos elementos y se agregan dos capítulos que a mi entender son centrales en su trabajo del duelo: “Elsa, Mauro y Sara: la gran danza de la tristeza” y “Sara ¿qué es para vos una campera?”. Ambos capítulos son colocados literalmente en el medio del texto —de los doce capítulos estos se corresponden con el quinto y el sexto respectivamente—; y, como se ve a través de los títulos, los dos trabajan imaginaria y simbólicamente su relación con otras personas y su relación íntima con el terror: la amenaza de tortura y muerte. En este sentido, parece acercarse más a rodear y nombrar el núcleo de su espanto. Para dar evidencias de estas transformaciones con respecto al trauma, analizaré los dos prólogos, el primero y el último capítulo, titulados ambos “A modo de regreso” y el sexto capítulo incluido a partir de la segunda edición.

Esta novela testimonial es la obra de Kozameh más analizada por la crítica. M. Edurne Portela, una de las críticas que más detalladamente ha trabajado el trauma en la escritura de Kozameh, asevera que *Pasos bajo el agua*, “forma inusual de escritura testimonial”, es una “narrativa en proceso. Este proceso involucra el trabajo con la experiencia traumática a través del discurso experimental y creativo que profundiza en la posibilidad de la ficción como un medio de expresar aquella experiencia. A través de la ficción la autora evita mirar directamente al horror y busca otras estrategias para permitir tanto la memoria como la sobrevivencia” (*Displaced Memories* 92). En consecuencia, los capítulos incluidos en la primera versión tratan de representar sus experiencias y las de algunas compañeras de prisión, aunque Kozameh siempre las someta a un proceso de ficcionalización. Pero entonces, ¿por qué necesita de la ficción?

¿Cómo trabaja con las memorias en su necesidad de ficcionalizar? En otras palabras, ¿qué es realmente ficticio en estas memorias? O ¿cómo la autora ficcionaliza el relato testimonial autobiográfico?

Como sus propias palabras lo declaran en el epígrafe de esta sección, Kozameh no puede con su autobiografía: tiene que construir personajes que la “separe[n] de todos los horrores y que [la] salve[n]. Que absorba[n] el impacto de los golpes y proteja[n] de los hematomas” (“La autobiografía...” 57). Este, la construcción de personajes o el hecho de concebir a las personas como personajes, es uno de los rasgos más típicos de la ficcionalización en casi todos sus escritos. Otros rasgos, de acuerdo con Portela, tienen que ver con el carácter fragmentario, circular y polifónico —su enunciación incluye múltiples voces— del texto, en el que se utilizan distintos modos de representación en forma de collage (distintos tipos de textos: relato ficticio, entradas de diario y cartas, nos dice; pero también podríamos agregar: poemas, diálogos, representaciones, monólogos interiores, etc.) (Portela, *Displaced Memories* 93). Aún otros elementos podrían relacionarse con la necesidad del constante desplazamiento metonímico, las iteraciones de los recuerdos o las performances de la memoria, tratando de alcanzar algún amarre imaginario-simbólico que dé, aunque no en su totalidad, con el núcleo del objeto del dolor, permitiendo hacerlo más soportable. Por ejemplo, la repulsión por los gatos en la primera versión se siente mucho más frente a la ausencia de los capítulos centrales. En realidad, el terror proviene de otros eventos (detención, golpes, encierro, torturas, gritos, etc.) y, sobre todo, en el período de libertad vigilada, de los afectos que despertaba la campera al ser usada por el oficial de la policía.

Ahora bien, todos estos elementos de ficcionalización apuntalaron y siguen ayudando a la memoria cuando se instala una “sábana blanca” en el recuerdo y es entonces la imaginación la que se apropia de las costuras del relato. Es decir, la ficcionalización tiene que ver con la necesidad de completar huecos o vacíos, de establecer límites y dar alguna forma a la experiencia vivida para que pueda ser

nombrada, alguna forma para hacerla legible para ella misma, para ponerla en palabras y comunicarla a los demás, o para dar una sensación de cierre mientras trata de conjurar miedos y pánicos, mientras se explica y explica una vez más lo sucedido. Obviamente, Kozameh no lo hace en una escritura lineal, cronológica, ni lógicamente articulada. Al contrario, se decide por una estructura circular y fraccionada, mezclando el registro realista de lo cotidiano con la fantasía —algunos críticos lo denominan surrealista—, estipulando las disociaciones irresueltas e incomprensibles, utilizando analepsis y prolepsis para dar saltos narrativos entre la libertad y el encierro, el adentro y el afuera —el adentro del afuera y el afuera del adentro—, llegando muchas veces a sentir que el afuera es otro tipo de adentro o, a veces, tornándose el afuera peor que el adentro mismo. En varios estudios críticos tanto de Semilla Durán como de Portela encontramos evidencias sobre este último punto. Por ejemplo: “Fatal circularidad del dispositivo narrativo —el libro comienza y termina en el mismo momento temporal— y del paradigma de la memoria, que gira en torno a sus ‘agujeros negros’: el pozo del primer encierro se confunde con el del retorno” (Durán “Estudio preliminar” 14); “el *estado* de libertad en sí mismo es lo que provoca que los síntomas traumáticos comiencen a manifestarse en Sara. [...] Sara convierte el espacio que anteriormente le era conocido (la terraza de la casa de sus padres) en un escenario irreal donde todo refiere al horror y la muerte. Sara articula este horror a través de imágenes recurrentes de gatos enfermos y muertos” (Portela “Los pasos imposibles o el retorno a la libertad” 147). No voy a trabajar con el dolor a flor de piel —como se puede observar, los textos de Portela trabajan muy bien el nivel simbólico de lo siniestro a partir del significante de los gatos—, sino que prefiero concentrarme en la forma de conjurar lo repetitivamente siniestro a nivel simbólico (o lo siniestro repetido simbólicamente) sólo para acallarlo momentáneamente hasta su próxima irrupción e iteración. Eso es lo que la escritura de Alicia Kozameh materializa en los tres textos examinados en este ensayo... el fatal

círculo, tanto narrativo como mnemónico, a través de las performances de la memoria y las secuelas del trauma.

LOS PRÓLOGOS: ESCUETOS PERO CONCISOS

En ambos prólogos, uno fechado en 1985 y publicado con la primera versión, y el otro, fechado en 1993 y publicado a partir de la segunda, Kozameh trata de ir al grano y dejar constancia de que las secuencias de eventos de este relato verdaderamente acontecieron, aunque recurra a la ficcionalización para poder confrontarlos, nombrarlos y escribirlos. Así lo reconoce en el primer prólogo: quisiera “encontrar [su] mi huidiza capacidad de síntesis” para enunciar los eventos que sucedieron. Declara: “Esto fue escrito para que los episodios de los que me ocupó sean conocidos. [...] sucedió, lo viví yo misma o lo vivieron otras compañeras y yo lo supe, aunque he reemplazado nombres o quizás detalles que para nada cambian, de hecho, la esencia de la cosa” (*Pasos bajo el agua* 7). En el segundo prólogo, escrito desde el exilio en 1993, agrega que “desde 1984 no había, prácticamente, desapariciones... Pero el poder permanecía en manos de los militares [...] durante esos años experimenté *dolor, impotencia, ansiedad*. Después de la publicación de esta novela fui amenazada por la policía de Buenos Aires. En julio de 1988 me fui de Buenos Aires...” (*Pasos bajo el agua* 9). En entrevista con López Cabrales cuenta: “me pararon en la calle Corrientes los mismos señores con lentes oscuros, pelo cortito y campera negra de siempre, para decirme que me fuera porque yo no debería estar publicando esas cosas, que ellos no se olvidaban de que yo tenía una hija de tres años; me dijeron que me fuera para no volver y que ‘no me hiciera la loca’” (195). Alicia nunca más volvió a residir en Argentina.

LAS SOMBRAS, LOS FANTASMAS: DE LOS GATOS A LA CAMPERA

Para mi padre un gato es un gato. Para mí hoy es una mueca reverencial que me hace la libertad. *Hacerse cargo*. (*Pasos* 18; mi énfasis)

En el momento de defenderme de esa libertad que se me caía encima no pensé nada, no dije nada. Quizás se me ocurrió en todo caso que estaba viva [...] Tres pasos bajo el agua. (*Pasos bajo el agua* 149)

No sólo los títulos, “A modo de regreso” y “A modo de regreso II”, del primer y el último capítulo, marcan la circularidad del relato. El primero comienza con la siguiente frase: “Sara sube las escaleras [...] mira hacia abajo” (*Pasos bajo el agua* 13); la acción del último dice: “era difícilísimo mirar hacia arriba sin oír un grito” (*Pasos bajo el agua* 149). Sara se desliza desde las escaleras de la casa de su infancia al estribo del autobús de la libertad; se traslada retrospectivamente desde las cinco de la tarde en Rosario en el primer capítulo a las cinco de la mañana en Buenos Aires en el último; desde el imaginario circo con elefantes y geranios en la terraza al portón de la cárcel con cielo estrellado: huyendo quizás tres años y tres meses después... ensayando tres pasos bajo el agua, ya sea en la casa, subiendo las escaleras, o en la cárcel, saliendo del baño y subiendo al autobús; saltando de un lado a otro hacia el “camino a los gatos” (*Pasos bajo el agua* 154), hacia un nuevo comienzo. Luego del primer capítulo, se enuncia el siguiente verso: “Me detengo. Camino, me detengo” (*Pasos bajo el agua* 19). Antes del último, se lee: “Camino. Me detengo: camino” (*Pasos bajo el agua* 147). Si bien, como sostiene Semilla Durán, Sara “gira en torno a sus ‘agujeros negros’: el pozo del primer encierro se confunde con el del retorno” (“Estudios preliminar” 14), me interesa destacar el

proceso de desconstrucción que propone Kozameh en *Pasos bajo el agua* a partir del tránsito/traslación y las inversiones, las idas y venidas, por los doce capítulos, situándose desde la luz-oscuridad del primero a la oscuridad-luz del último, no ya para salir huyendo del abismo, sino para confrontarlo pegando el salto, haciéndose cargo, ya sea yendo o viniendo, de otro camino, en vez de precipitarse en el interior de su abismo.

En la casa de la infancia (la escalera, el patio, la terraza, la canilla), el primer horror (los gatos muertos, “son un horror” (*Pasos bajo el agua* 15) o el pichón de gorrión), los primeros miedos (la serpiente/la canilla, el vértigo/la altura, el horror/los maullidos), las primeras estrategias de lectura para circundarlos (“y yo quería inventar” (*Pasos bajo el agua* 16)) y hacerlos desaparecer (“tengo que hacerme cargo. Tengo que recuperarlos” (*Pasos bajo el agua* 17)). Los significantes “circo”⁵⁸ (como “huidas” (*Pasos bajo el agua* 18)), “elefante” y “geranios” despiertan la imagen de *Dailan Kifki* (1966) de María Elena Walsh, de la infancia y la niñez, del paso del tiempo (“tres años y medio” sólo “una cifra”), del cuerpo y la imaginación consustanciados para “rever la forma de aparecer en el mundo” (*Pasos bajo el agua* 14). En el autobús: los peldaños, el cielo estrellado, la “libertad que se me caía encima [...] Quizás se me ocurrió que, en todo caso, estaba viva” (*Pasos bajo el agua* 149), el bolso de la libertad (“yo apretaba mi bolso de la libertad. Lo presionaba con el codo contra la cadera derecha. Había salvado de la requisita militar dos cuadernos con anotaciones de dos años” (*Pasos bajo el agua* 150)), la ruta y el viaje, “el cartel de Coca-Cola” y el “gorrión” (*Pasos bajo el agua* 151). Estos dos tipos de regresos que se están representando en estos dos capítulos: el regreso a la niñez, a la casa familiar, a su sangre, por un lado; y el momento de liberación, el despertar nuevamente a la vida luego de un cambio de piel forzado, el regreso de una muerte

⁵⁸ En el comienzo de “A modo de regreso”, Kozameh escribe: “Es más fácil convertirlo en algo muy mentiroso: un circo, por ejemplo. Opta por el nuevo espacio con elefantes, ecuyeres. Se los imagina y duda si comerían geranios o si tomarían sol como ella años atrás, allí mismo” (*Pasos bajo el agua* 13). Al final remata: “La cárcel no deja tiempo para ocuparse de los gatos. Tampoco hay espacios para repetir circos ni otras huidas” (*Pasos bajo el agua* 18).

simbólica impuesta, se proponen como extremos inversos que se unen. Estos extremos están mediados por las notas de los cuadernos, las cartas, los gatos y la campera, siempre como índice de la posible vuelta al terror del encierro, como verdadero emblema del horror a la muerte; pero también el nuevo pavor de la vida en libertad. Y ¿ahora qué?, ¿cómo?, ¿hacia dónde?, ¿con quién/quienes? Al final del relato, Sara reflexionaba:

[...] y me decía: es usted joven, querida. No pasa los veinticinco años. [...] Está en condiciones de sentir y no sentir. Goza de la virtud rarísima de enojarse cuando no corresponde y de ser siempre perdonada. Se debate entre las ganas de escribir y las orinas. [...] No se preocupe por esas camperas que podrían cumplir con su objetivo, si usted muestra debilidad. *Bórrelas de su angustia. Conjúrelas. Son fantasmas. Y los fantasmas son reales mientras uno quiera que lo sean. Vamos. Las camperas no son nada. No existen.* (Pasos bajo el agua 154)

En ese momento, finales de 1978, el gato era “una mueca reverencial que [le hacía] la libertad”, un gesto de la realidad: todavía estás viva y ahora tenés que “Hacer[te] cargo”... dando “pasos bajo el agua”. No obstante, si estamos sumergidos, los pasos son imposibles... necesitamos pegar saltitos. Así concluye la novela, en el eterno retorno del dar cuenta de los pozos, las sombras y los saltos de los personajes, de los espectros: lo que fue, lo que estaba siendo y lo que sería. Sin embargo, años después y desde el segundo exilio, el definitivo, se atreve a nombrar y a elaborar los acontecimientos en relación con la campera. La campera siempre había estado, aparece en cada uno de los fragmentos, al pasar, como un detalle insignificante, como una piedrita en el zapato. En la segunda versión, se atreve a sacarse el zapato para zarandear la piedra. Quizás no logre eliminarla del todo, pero la nombra, la acomoda, le establece un lugar simbólico (“las camperas no son nada. No existen” (154)) y con eso las conjura, las expulsa hacia otros relatos.

Algunos críticos han sugerido leer los capítulos de *Pasos bajo el agua* como cuentos cortos o micro-relatos. Sin embargo, la regresión como marco provisto por estos dos capítulos demarca el carácter cíclico del tiempo de la narrativa —el tiempo mítico, el tiempo del eterno retorno, igual al tiempo del trauma y de la repetición—, y la centralidad de la protagonista Sara en todo el texto, hace casi imposible no leerlo como una narrativa única. Como con la mayoría de los binomios, las dos regresiones/huidas, simbólico-literal o literal-simbólica, tratan de delimitar un circuito único. Los retornos en ambos capítulos están vinculados con el vértigo que la altura produce al cambiar de perspectiva y mirar hacia abajo: el subir las escaleras, el mirar hacia arriba el firmamento nocturno: en el primero, las escaleras y la terraza de la casa de la infancia, los primeros miedos, la madre y el padre: “yo sí me pregunto qué pensarían [...] qué imaginarán sobre lo que es recuperarlo todo de golpe” (*Pasos bajo el agua* 14). Mientras que al comienzo del último se abre una inmensidad: el cielo estrellado —“esa oscuridad en un espacio abierto pero encerrado” (*Pasos bajo el agua* 149)—, esa inmensidad que le propone el poder de la escritura —“yo creo en la palabra. Con fervor” (*Pasos bajo el agua* 149)—, al final se enuncia que “hay un temor que me paraliza ahora, siempre el mismo de no lograr la expresión justa, conveniente. Temores. Injustificados, porque la expresión sin objeciones no existe” (*Pasos* 150). Es decir, las palabras están cargadas de afectos que sólo se van plasmando una vez que se inscriben. Estrategias del discurso, mecanismos de la acción: mirar hacia arriba, mirar hacia abajo... vértigo; no saber qué pensar/escribir... evocar y sólo dejarse sentir. “Eso sucedía cuando después de grandes tensiones había por fin logrado algún alivio” (*Pasos bajo el agua* 150). En esos momentos, “sentía que estaba confundiendo todo”. No sabía qué pensar, cómo, hacia dónde ir, qué decir, qué reflexionar, qué escribir. Sin embargo, constataba que estaba viva.

HACIÉNDOSE CARGO ...

El capítulo central, “Sara, ¿qué es para vos una campera?”, está narrado desde un yo femenino dubitativo, quizás Sara, que pareciera estar reflexionando introspectivamente sobre el sentido *inútil* de la pregunta, ¿qué es una campera? Luego de varias oraciones entendemos que sí es Sara, quien en conversación con una amiga exiliada en la Ciudad de México, Chana, elabora opciones o múltiples respuestas, tantas como tiempos posibles de entrelazar: desde la campera de cuero que se había comprado con su propio trabajo en algún futuro después del encierro y, por eso, no se la prestaría en ese presente de la conversación a su amiga, hasta la campera de Hugo, la cálida y protectora “con la que la relación [entre Sara y Hugo] se había hecho casi simbiótica” (85). Sin embargo, la historia de la relación entre Sara y Hugo, y de ellos con la campera, cambió una vez que el oficial se la robara a Hugo el día que la patota arrestara a Sara en su casa: “Casi como haberle arrancado la piel a Hugo y haberse cubierto con ella” (*Pasos bajo el agua* 86). Es verdad que sólo ella, sola en su soledad, sola en su interior, sólo su adentro sabe lo que tenía y lo que sentía: “no hay nada que explicar. Lo que tengo adentro es mío” (*Pasos bajo el agua* 14). No obstante, la historia cambiará otra vez antes de su primer exilio en 1980, cuando reconocen junto a su amiga Cristina que

prácticamente todo era adverso [...] *Todo tenía olor como de no pertenecernos*. Todo era ajeno: la calidad de las actividades en las que los más jóvenes invertían su tiempo, el ritmo de letargo con que las nubes transcurrían a través del tiempo. Todo. *El silencio obcecado de los que se habían decidido por el miedo, y la desmemoria de los desbordados por la práctica constante de los más elementales mecanismos de defensa*. Todo ajeno. Todo hostil. [...] Reaparecimos valientemente. Pero caímos atónitas y acosadas por las náuseas, en medio de la colosal sordera de un pueblo anestesiado

a golpes. Y nos dio una mezcla, no sé qué tan bien combinada, de *tristeza y rabia*.
(*Pasos bajo el agua* 87-88; mi énfasis)

“No era fácil acomodar así nomás la resignación” (*Pasos bajo el agua* 90): después de que el tipo de la campera apareciera por última vez para dejársela “de recuerdo”, Sara visitó a Hugo en la cárcel y le contó que le había dejado su campera en casa de su mamá, pero le pidió por favor que nunca la usara, “que sólo la guardara” (*Pasos* 92). Luego de un año se encuentran en Los Ángeles... y él “no había captado su intensidad... Me contestó: Y qué problema tenés ahora con eso: Olvidate. Una campera es una campera. Ni más ni menos” (92-93). Dolor irrefutable de constatar fehacientemente que los fantasmas “[s]on fantasmas. Y los fantasmas son reales mientras uno quiera que lo sean. Vamos. Las camperas no son nada. No existen” (*Pasos* 154). Sin embargo, la relación con Hugo ya había cambiado. Alicia ya no era la misma aunque sí había constatado que una campera era solo eso, una campera, y necesitaba dejarla de lado, olvidarla...

UN POEMA ... (¿INCONCLUSO?)

Si bien los doce capítulos podrían leerse como micro-relatos autónomos y separados, todos ellos están hilvanados por Sara y por una serie de versos que los introducen. Estos epígrafes podrían leerse como versos que en su conjunto conforman un poema:

Me detengo. Camino, me detengo.

Otros caminan.

Los zapatos caminan solos.

Algunos pies bailan. Rotan.

Algunos pies se calman.

Algunos pies caminan.

Otros pies descansan.

Las camperas tiemblan. Se estremecen. Caminan. Se enfrentan a la muerte.

Las cartas vuelan.

Las ratas caminan y nadan.

La muerte marca el paso: camina.

Los ojos ven: caminan.

Las cartas vuelan.

Camino. Me detengo: camino.

Pasos bajo el agua

Este último verso no es un epígrafe, sino que proviene de una oración escrita en el último fragmento: “Tres *pasos bajo el agua*: bueno para algún título, si estuviera contando esta historia” (*Pasos bajo el agua* 149; mi énfasis). De la imposibilidad de movimiento hasta los tres pasos bajo el agua: aún en la imposibilidad de caminar completamente sumergida bajo el agua, el intento de hacerlo ya vale la pena la enunciación. Evidentemente hay una serie de desplazamientos en los sujetos: de un yo implícito que se detiene y camina, se enfoca en los zapatos, los pies, las camperas... las cartas que vuelan, las ratas que nadan, la muerte que marca el paso, los ojos que ven e interpelan a la acción del yo implícito que camina, se detiene, camina dando “pasos bajo el agua”, moviéndose mientras corrobora que todavía está viva a pesar de todo.

SECUELAS DEL TRAUMA: “DAGAS” (2013)⁵⁹

Ese cuerpo que soy me busca. [...] Frente a mí los cuadernos de lo que soy, [...] esta cárcel que no dejo de ser, la reja paralela al borde de la ventana, daga, cuadernos en mi garganta, cuadernos instalados entre mis dos cuerdas vocales [...] mi garganta empuñándolos. (Kozameh, “Dagas” 40; mi énfasis)

Dagas. Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh es el texto editado por Fernando Colla,⁶⁰ un “álbum-homenaje” que comenzó a armarse en octubre de 2006, luego de que Kozameh depositara *Los cuadernos de la cárcel* en el Centre de Recherches d’Études Latino-Américaines (CRLA) de la Universidad de Poitiers, para producir una copia digital de acceso universal, libre y gratuito.⁶¹ Para dicho volumen, junto con críticos especializados en su obra, invitaron a la autora a escribir unas “palabras introductorias que ilustraran la mirada que —transcurridos más de treinta años [...]— echaba sobre esas páginas juveniles” (8). El resultado de ese pedido fue “Dagas”, un texto muy de su estilo, orgulloso de su propia estética: un testimonio reflexivo autobiográfico ficcionalizado; escenificación del trauma y de los traumas; historias de sobrevivencia y resistencia, de desgarramiento y despojos; ensayo de reflexión; práctica/performance de su memoria; escritura afectiva, afectante y afectada, tramada y trazada en papel durante cinco meses, entre febrero y julio del 2011, mientras relee desde Los Ángeles el

⁵⁹ Partes de este texto fueron publicadas en Del Sarto, “De afectos en la escritura: el trauma y la memoria en ‘Dagas’”.

⁶⁰ Director adjunto y director editorial de la Colección Archivos, vinculada al Centre de Recherche d’Études Latino-Américaines (CRLA), en la Universidad de Poitiers, Francia.

⁶¹ Para acceder a estos textos, visitar el enlace <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Kozameh/>

archivo cifrado de su encierro: *Los cuadernos de la cárcel*. En otras palabras, “Dagas” no es la recreación performática del trauma original, sino una reescritura más de las secuelas postraumáticas que reavivó su lectura; uno más de los tantos esfuerzos realizados para dar sentido a la huella/herida encriptada o para construir sentidos a la narración sobre la represión de los años 70 en Argentina: de la escritura originaria a su relectura posterior y a una nueva reescritura.

“Dagas”, entonces, en su trama enunciada desde una primera persona femenina del singular, deja constancia, por un lado, de la historia de sobrevivencia de *Los cuadernos de la cárcel* mismos y, por otro, de la historia de sobrevivencia de las cuatro compañeras presas hasta el día de su liberación: Zule, Piri, Clara y Alicia (compañeras que son personajes en *Pasos bajo el agua* pero allí tienen nombres diferentes). Relata la importancia fundamental de dichos cuadernos para ella misma y sobre todo para su hija, Sara, en la medida en que se mostraba agitada, impaciente, desesperada para conseguir posibles salvoconductos para lo que devendría luego *Los cuadernos de la cárcel*. El sujeto de enunciación en “Dagas” se va constituyendo en el encuentro con su memoria encriptada, o con la cripta-cifra de su memoria, que roza la cicatriz del encierro, es decir, su olvido imposible. Revisita una vez más sus traumas y sus secuelas como depósitos de experiencias, como fuentes de afectos, como posibilidades de resignificación, mutaciones y metamorfosis —no sólo de la interpretación de lo que está leyendo, sino también de su subjetividad presente que sigue reconfigurándose en ese proceso. No podemos dejar de ser lo que nos constituye, aún los agujeros negros por los que entramos al abismo. Sin embargo, sí podemos trabajarlos, saltarlos o resignificarlos de acuerdo a las coordenadas del presente, transformarlos mientras cambiamos de piel. Ese es quizás el motivo, el objetivo más importante en “Dagas”.

¿Y qué hago, entonces, si no va a serme posible otorgarles a mis dos espejos, cuadernos, poderes de vuelo, si, antes de que la idea de su liberación se hubiera

asomado a mi nariz, ese espantapájaros, que actúa de patrón cósmico, de mandamás galáctico, de definidor de definiciones, ya le había dado la estocada fatal para separarlos de mis huesos, para desarticularnos, para hacer con nosotros lo que fue hecho ya millones de veces sobre los cuerpos vivos, en tantas variantes del desgarramiento. (Kozameh, “Dagas” 44)

¿Cómo aproximarse al dolor presente de recordar el miedo pasado, el trauma del confinamiento cifrado e inscrito en sus cuadernos después de más de treinta años? ¿Es posible volver a experimentar o en la relectura hay recreación, desplazamientos propios influidos por el presente de la subjetividad involucrada? ¿Cómo la protagonista de esa experiencia se expone ella misma a esas memorias a través de una nueva escritura? ¿Es esta una nueva performance de la memoria en otro presente? Esta serie de textos así articulada constituye la historia de la sobrevivencia de Alicia Kozameh y la de sus cuadernos de la cárcel, del pequeño gran triunfo de haber sobrevivido y seguir viva, de haber conseguido su libertad y de la posibilidad de seguir ensayando su liberación a través de la escritura una vez más.

En “Dagas” Kozameh reescribe la escritura del encierro para evitar la locura; revisita la locura vivida para transitar las nuevas derivas del trauma y sus secuelas, a partir de nuevas escrituras y rescrituras. Escrituras que la reflejen una vez más como las “hojas filosas: Y la daga. Que me mata. La daga con que mato. El puñal que pongo en funcionamiento para verme en despojos” (Kozameh, “Dagas” 25). Dagas, armas blancas, de hoja corta (más largas que un puñal, más cortas que una espada), ambiguas, pues solían tener dos cortes y a veces uno, tres o cuatro filos. “Filos, los bordes de las hojas. Dagas” (Kozameh, “Dagas” 27). El deslizamiento y la diseminación que los cortes y las rupturas producen, dispositivos necesarios para recomenzar, para renacer, para rehacer(se), para volver a escribir mientras se reconstituye una vez más: “Y no existe caricia, promesa ni deseo que logre ocupar los espacios que les pertenecen a los

fulgores de mi daga” (Kozameh, “Dagas” 30). “Busco, busco [...], la pregunta. Porque a la respuesta la tengo” (Kozameh, “Dagas” 38). Dagas, “ese cuerpo que soy, me busca” (Kozameh, “Dagas” 40; mi énfasis), en ese cuerpo, en *Los cuadernos de la cárcel*, tiene instalada la respuesta: ¿cómo entonces formular la pregunta en este otro cuerpo, en “Dagas”?

El mecanismo de la memoria del encierro es un trauma puesto al descubierto en la actualización de la escritura en el momento de la relectura: escritura secuela, reescritura (Soler, “El trauma”). ¿Son *Los cuadernos* disparadores de memoria/s o secuelas de trauma/s? Definitivamente depósitos de experiencias, fuentes de afectos: ¿quiénes sino ellos moverán los cuerpos para dar cuenta de lo que se ha transformado? Sin embargo, ¿de qué afectos se habla, de aquellos originales o de los que la lectura provoca en el presente? Ruth Leys cuestiona con muchísima elegancia no sólo las contradicciones irresueltas por Freud en sus escritos de los años 1920 sobre la hipnosis (posibilidad de recuperar en la conciencia la experiencia de los afectos), sino también del psicoanálisis al intentar “reconstituir la historia del sujeto recuperando y analizando las memorias o fantasías reprimidas del paciente, porque la existencia de tales memorias afectivas o representaciones afectivas es lo que Freud en su discusión sobre afecto parece cuestionar” (Leys 100). Mucho más cuestionable entonces sería la traslación de esta conceptualización hacia otras disciplinas, ya sea tanto la literatura como la crítica literaria y cultural. Evidentemente, las emociones no podrían ser reactivadas tal cual fueron experimentadas en el pasado. No obstante, ¿es eso lo que apaciguaría el trauma?

En “Dagas”, Kozameh afirma: “Y yo siento: para eso es la letra. El signo. Siento: menos mal que titilan estas estrellas en una dimensión cercana, que brillan estas estrellas de entendimiento, estos fulgores [...] que me autorizan a despojarme de las intensidades que invaden en exceso, que me explican que abrirme de ellas no va a significar morir” (Kozameh, “Dagas” 24). Dejar constancia por escrito, resignificar experiencias pasadas, es darle cuerpo, permitir que transiten las intensidades afectivas o los excesos que ha

impuesto el trauma (o una serie de eventos traumáticos), aunque sean imposibles de ser aprehendidos pues lo único que se logra recordar es el abismo del hueco, del olvido imposible de lo no recordable. Mientras más se hurga con obstinación, mayor la supuración. Precisamente el meollo del trauma es una ruptura —un antes y un después—, un hiato a partir del cual se conforma un hueco vacío en la memoria, una imposibilidad de olvido de aquello que no se puede simbolizar; ambos, ruptura y vacío, afectan la constitución del sí mismo, la subjetividad-identidad-cuerpo necesitada de relatos para ofrecer(se) salvaguardas: palabras de las cuales asirse. Es por ello que el anclaje en los síntomas, quizás tan creados como cualquier relato, sirven de salvaguarda. Escribir es revisitar a través de lo que se pueda recordar de las experiencias de algún pasado invocado desde el presente del flujo de la vida misma. Por ello para muchos críticos la escritura es, paradójicamente, muerte, es decir, cripta a descifrar en el acto de lectura (Jacques Derrida). Mientras *Los cuadernos de la cárcel* de Kozameh son el registro del trauma o los traumas (memoria encriptada), “Dagas” es secuela, trabajo sobre las cifras que afectan el cuerpo presente cuando se vuelve a reflexionar.

Frente a mí *los cuadernos de lo que soy*, los contenidos que mantengo atrapados y sin posibilidad de vuelo ni salida, *esa cárcel que no dejo de ser*, la reja paralela al borde de la ventana, daga, *cuadernos en mi garganta*, cuadernos instalados entre mis dos cuerdas vocales, clavados en mi laringe, que se comprime aferrándolos, no permitiéndoles desvanecimiento alguno, *mi garganta empuñándolos* como si el aire que facilita la vida fuera, y es que nunca ha dejado de serlo, un cuaderno más. Y otro. (Kozameh, “Dagas” 40; mi énfasis)

El trauma precisamente se materializa y manifiesta en una aporía (o permanente paradoja irresoluble): una imposibilidad de olvido y una imposibilidad de memoria; un agujero negro en el que ambos, memoria y olvido, se huelen, se encuentran, se conjugan

en la constante disputa que traza el endémico deshacerse y rehacerse de los sujetos que lo experimentan. Dolor, sufrimiento, angustia que constituyen subjetividades anudando afectos con cognición, mientras la repetición compulsiva de lo mismo se encalla en el goce de sentirse y saberse herido: hilachas tenues de sentido. Papel y tinta o pantalla y tacto; riadas, dagas, luminiscencias: ¿cómo amarrar aquello que dispersa? En estos movimientos se enmarcan la nueva performance de la escritura en “Dagas”. Escritura que no resuelve, no borra, no clausura; al contrario, escritura que camina, salta, danza, vuela, nada, corre: moviliza, transmite, o se permite estar descalza por un instante en el fulgor del sentido.

“Dagas” comienza con la escucha (“Qué escucho, hoy”); con los recuerdos que devienen afectos (“Qué fibras se incorporan a la respiración...”), con la materia que se mueve y sensibiliza el hoy de su vida en Los Ángeles (“Qué sostiene qué”) (Kozameh, “Dagas” 19); con los cuerpos que se estremecen al tratar de figurar sentidos en el baile de letras al que se enfrentan (“Qué somos sin las demás, se les mezcla en las miradas. Nada, somos. Nada que sea capaz de configurar algún sentido”) (Kozameh, “Dagas” 20-21). La pregunta por la escucha —quizás la escucha de un testigo que ofrece reconocimiento, un sí mismo en el lugar del otro (Laub 1992)— va recorriendo lentamente el cuerpo, esperando alguna respuesta mientras despierta afectos de cada una de las huellas, heridas o cicatrices con las que se va encontrando. Uno de los ejes centrales de “Dagas” es reflexionar sobre el valor del acto escritural, un hecho indiscutiblemente afectivo y subjetivo: “¿Qué escribís?” (Kozameh, “Dagas” 24), le preguntan sus compañeras de celda. “Si estás tratando de ponerte misteriosa para los de requisita, vas por buen camino. Pero ¿qué vas a hacer si no te entienden ellos pero tampoco te entienden otros? [...] ¿Para qué escribís? ¿Para que no se te olvide nada? [...] ¿Qué es lo que te hace escribir tanto?” (Kozameh, “Dagas” 28). Alicia, en un momento de reflexión, esboza poéticamente una trayectoria: “Colores, colores, vidrios innumerables, y la noche, las formas y las sombras de la noche, abarcando, transversal

y a ritmo de tambores, lo que dictan las sangres y los miedos” (Kozameh, “Dagas” 50). “Porque no existe cuaderno sin sangre derramada” (Kozameh, “Dagas” 22); “escribir es un drenaje constante”, así lo confirma Kozameh en el título de una entrevista con Pfeiffer; porque tampoco cristaliza la escritura sin riesgo y arrojo, ni la lectura sin apertura y exposición; porque la escritura es puro afecto del y en el presente subjetivo.

La lectura de *Los cuadernos de la cárcel* activa no solo la memoria sino también el cuerpo, y Alicia se detiene precisamente en sus sentidos, en las impresiones que ellos generan: “siento en la yema de al menos tres dedos de mi mano izquierda la aspereza del papel, su suavidad, la textura granulada, la falta de textura [...] Descubro algo, descubro que áreas de mi esófago, de mis intestinos se van apaciguando, un sosiego que siento empezar en mis manos llega a mis interiores” (Kozameh, “Dagas” 24). ¿Está tratando de reemplazar, de mediar o de canalizar algo? “No hay engaño, lo que fue, es” (Kozameh, “Dagas” 19). El texto está organizado a partir de lo que evocan “las palabras... carcasas” (Kozameh, “Dagas” 19), la letra, los signos (¿huecos vacíos?). Y así, en su propia lectura treinta años después, en la evocación de momentos, tratar de volver a sentir, aunque nunca sea lo mismo, aquello que fue mientras sigue siendo un poco diferente o sigue permaneciendo en la transformación de los afectos; mientras escribe y muere desbrozando afectos, mientras sigue escribiendo y revisita, revive y resignifica sus experiencias, mientras sigue viviendo, creando secuelas, dejando nuevas cifras, despertando nuevos afectos, yendo y viniendo... Ouroboros, el eterno retorno en el que los traumas enmarcan la vida cotidiana.

Entre la serie de experiencias-preguntas que se va formulando en “Dagas” —pues como afirma la narradora, “a la respuesta la tengo” (Kozameh, “Dagas” 38)—, desentierra sensaciones (el calor de la lámpara, la textura de la página, la temperatura de los cuerpos de las compañeras) e imágenes (el mate de mano en mano, la cara del cura, los puntos del bolso, los trazos de su lapicero); rememora eventos del encierro (las compañeras y sus conversaciones matinales con el mate), eventos del afuera de ayer (el

asesinato por la AAA de su tío Eduardo Próspero Kozameh), eventos y elementos del afuera de hoy (descripción de su departamento en Los Ángeles, la invitación al memorial, el posavasos australiano, la goma de borrar) y eventos y episodios que entrelazan momentos y espacios diversos (el gaucho Troncozo en la historieta de Cristóbal Reinoso que “guardo enrollada en un zapato” (Kozameh, “Dagas” 22) y que, una vez en libertad, la llevó al encuentro de la voz del Negro Fontanarrosa en El Cairo, quien luego de un viaje a Córdoba le regalara el dibujo original); secuencias a partir de los sonidos, ruidos, silencios, melodías, voces (los tacones de la celadora, las rejas que se cierran y se abren, la libertad). ¿Cómo se hacen presentes, se transmiten y/o comunican los afectos a través de la escritura? Las repeticiones, la concatenación de letras, la articulación de palabras creando ritmos y los ritmos configurando tonos a partir de los cuales se reviven estilos, estéticas y éticas, pero también políticas escriturales.

[...] estamos, estuvimos y estaremos, vibra, la sombra, vibra y se recuesta sobre el marco [...] la mano derecha presionando sobre la superficie de la hoja de *un cuaderno que es eco, que es llama candente, que es retrato, que se resuelve en cuerpo, en organismo, en materia interior, íntima, en configuración de uno mismo*. [...] Ese cuerpo que soy me busca. [...] Frente a mí los cuadernos de lo que soy, [...] esta cárcel que no dejo de ser, la reja paralela al borde de la ventana, daga, cuadernos en mi garganta, cuadernos instalados entre mis dos cuerdas vocales [...] mi garganta empuñándolos. (Kozameh, “Dagas” 39-40)

“Dagas” no busca la identificación con una situación de víctima que miméticamente reproduce las acciones del agresor; tampoco sostiene antimiméticamente que el trauma es un evento externo del cual el sujeto está desligado. El trauma del encierro es resignificado en sus secuelas, en “Dagas”, a través de palabras-afectos-núcleos de lo real. En ningún momento Kozameh se plantea una reflexión del

ser víctima; tampoco una reflexión sobre síntomas fantasmáticos que giran una vez más para repetir compulsivamente la misma historia. La respuesta que siempre tuvo es la sobrevivencia a pesar de todo; mas la pregunta que buscaba vibra intensamente en sus relatos, en sus cuadernos, en su cuerpo: ¿“Con qué elementos se resiste”? (Kozameh, “Dagas” 38); ¿cómo se sobrevive? Sus cuadernos tampoco promueven la empatía fácil y directa —esta sí muchas veces destructiva o proyectiva— con el otro. Quizás al decir de LaCapra habría que hablar de “empatía inquietante”, indeci(di)ble, ambigua e inestable (*Writing History, Writing Trauma* 78). Quizás lo que buscan tanto Alicia como sus cuadernos es suscitar la conjunción de la empatía inquietante con la compasión. No de la compasión que genera conmiseración y lástima, sino aquella que es capaz de sentir y comprender acompañando lo que el otro experimenta. En *Once there was Elzunia: Approaching Affect in Holocaust Literature*, Gail Ivy Berlin explica cómo la compasión debería “extender los límites del yo, buscando comprender al otro, en ambos sentidos de la palabra: comprender e incluir. No quedándose a cargo, ni obliterando, ni apropiándose, ni aniquilando al otro” (Berlin 401). O como propone Bracha Ettinger, en “Matrixial Trans-subjectivity”, la co-emergencia trans-subjetiva en “lazos fronterizos-en-diferenciación de una cámara de resonancia compasiva” (Ettinger 220). Evidentemente esto es lo que propone la lectura de este nuevo relato, “Dagas”, relectura de *Los cuadernos de la cárcel* mientras re-escribe los afectos que despierta la reminiscencia del encierro desde un presente en libertad, aunque consciente de no haber podido todavía despojarse del todo de esa “cárcel que no dej[a] de ser, de la reja paralela al borde de la ventana”: la co-emergencia transubjetiva en la compasión con el otro (con el otro que fue y que es) y sobre todo consigo misma que está siendo mientras va cambiando de piel. Allí se encuentra la productividad ético-política de la generación y transmisión de intensidades, vibraciones y afectos.

YENDO Y VINIENDO, CAMBIANDO PIELES

Treinta y seis años después, Kozameh todavía argumenta en “Dagas” que es de “papel y tinta”, que sus cuadernos son ella, que sus cuadernos, su cuerpo, la buscan, que no puede dejar de ser el encierro que la constituyó, que la reja al borde de la ventana siempre enmarca su mirada, tal como se lee en el epígrafe de la sección anterior: “*Ese cuerpo que soy me busca [...] Frente a mí los cuadernos de lo que soy [...] esta cárcel que no dejo de ser, la reja al borde de la ventana*” (Kozameh, “Dagas”, 40; mi énfasis). Definitivamente sí, Alicia Kozameh, es esa cifra archivada en *Los cuadernos de la cárcel*, es esa letra, esas palabras. Sin embargo, es algo más. Ha pasado el tiempo, ha tenido otras experiencias y vivencias, sigue viva... ha cambiado de pieles en múltiples ocasiones. Sigue siendo “*un cuaderno que es eco, que es llama candente, que es retrato, que se resuelve en cuerpo, en organismo, en materia interior, íntima, en configuración de uno mismo*” (Kozameh, “Dagas” 39; mi énfasis). Fue, es y sigue siendo Alicia, Sara, Alicia personaje en presentes diversos, determinados, complejos y contradictorios. Cada una de esas materializaciones fue modificada a partir de la reflexión sabia sobre el trenzado entre experiencias pasadas, experiencias presentes y expectativas de futuro, mediadas por el lenguaje y formas discursivas que le otorgan sentidos en su narración y en la manera de vincular unas con otras. Sin embargo, mucho se escapa, mucho se queda en el tintero: nunca se puede dar cuenta de la totalidad de la experiencia, de la vivencia. De la misma manera, Kozameh no puede dar cuenta en su totalidad de la Alicia que siempre estuvo y está viva, latiendo e impulsando una vez más nuevas configuraciones subjetivas amarradas a punta de bolígrafo.

OBRAS CITADAS

- Allier Montaño, Eugenia y Emilio Crenzel coords. "Introducción". *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*. México/Madrid: UNAM/Vervuert, 2015. (11-32)
- Berlin, Gail Ivy. "Once there was Elzunia": Approaching Affect in Holocaust Literature". *College English* 74.5 (May 2012): 395-416.
- Bolognese, Chiara. "Génesis del Fondo". Entrevista con Alicia Kozameh, realizada en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 29 de mayo de 2008. <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Kozameh/Presentation/Presentacion.html>
- . "Unas páginas diferentes (Alicia Kozameh y esta edición)". *Dagas. Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh*. Colla, Fernando ed. Poitiers: Université de Poitiers/CRLA; Cuadernos de la Colección Archivos, 2013.
- . "Censura carcelaria y liberación por la escritura: el caso de Alicia Kozameh". *Alicia Kozameh: ética, estética, y las acrobacias de la palabra escrita*. Pfeiffer, Erna ed. Pittsburgh: IILI/University of Pittsburgh, 2013. (59-68)
- Breckenridge, Janis. "El arte de contar: la evolución de *Pasos bajo el agua* como testimonio ilustrado". *Alicia Kozameh: Ética, estética, y las acrobacias de la palabra escrita*. Pfeiffer, Erna ed. Pittsburgh: IILI/University of Pittsburgh, 2013. (129-143)
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.
- . *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Colla, Fernando ed. *Dagas. Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh*. Poitiers: Université de Poitiers/CRLA; Cuadernos de la Colección Archivos, 2013.

- Colla, Fernando. “Nota del editor”. *Dagas. Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh*. Colla, Fernando ed. Poitiers: Université de Poitiers/CRLA; Cuadernos de la Colección Archivos, 2013.
- Corral, Rose. “‘En el hoy del ayer, en el ayer de hoy’. Efectos de memoria en *Dagas. Cuadernos de la cárcel* (2013) de Alicia Kozameh”. *América. Cahiers du CRICCAL* 52 (2018): 83-89.
- Del Sarto, Ana. “De afectos en la escritura: el trauma y la memoria en ‘Dagas’”. *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica*. María A. Semilla Durán, Marie Rosier, Sandra Hernández Coord. Lyon/Columbus: LCE/*alter/nativas* e-books, 2018. (163-181), <https://alternativas.osu.edu/assets/files/ebooks/MEMORIA%20DE%20LA%20FICCION-final.pdf>
- Ettinger, Bracha. “Matrixial Trans-subjectivity”. *Theory, Culture & Society* 23.2-3 (2006): 218-222.
- García, Victoria. “Testimonio y ficción en la Argentina de la postdictadura. Los relatos del sobreviviente-testigo”. *Revista Chilena de Literatura* 93 (2016): 73-100.
- Giordano, María Graciela. “Contar la historia: lo inefable en los testimonios femeninos de la represión argentina”. *Mester* 34 (2005): 143-163.
- Hall, Lynda. “Escribiendo desde el exilio: la ficción traumática de Alicia Kozameh”. *Alicia Kozameh: Ética, estética, y las acrobacias de la palabra escrita*. Pfeiffer, Erna ed. Pittsburgh: IILI/University of Pittsburgh, 2013. (69-84)
- Henke, Suzette A. *Shattered Subjects. Trauma and Testimony in Women’s Life Writing*. New York: St. Martin’s Press, 2000.
- Huyssens, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

- Kozameh, Alicia. “Escribir es un drenaje doloroso”. Pfeiffer, Erna ed. *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Frankfurt/Madrid: Vervuet-Iberoamericana, 1995. (89-108)
- . *Fondo Alicia Kozameh. Los cuadernos de la cárcel*. Poitiers: Université de Poitiers/CRLA, 2006. <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Kozameh/>
- . *Pasos bajo el agua*. Córdoba: Alción Editora, 2006 [1987].
- . “Dagas”. *Dagas. Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh*. Colla, Fernando ed. Poitiers: Université de Poitiers/CRLA; Cuadernos de la Colección Archivos, 2013.
- . “Parcours d’une vie. Parcours d’une écriture”. *Alicia Kozameh. Une écriture consubstantielle à la sensation*. Zinnia Editions, 31/03/2017. <http://www.zinniaeditions.com/echappee-kozameh-parcours-d-une-vie.php>
- . “Écrire le corps, écrire par le corps”. *Alicia Kozameh. Une écriture consubstantielle à la sensation*. Zinnia Editions, 31/03/2017. <http://www.zinniaeditions.com/echappee-kozameh-ecrire-le-corps-ecrire-par-le-corps.php>
- . “La autobiografía y su correspondiente imposible”. *Alicia Kozameh. Antología personal*. María A. Semilla Durán ed. Milán: Ledizioni di/segni, 2019. (57-58)
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore/Londres: The John Hopkins University Press, 2001.
- . “Trauma and Its After-Effects”. Conferencia pronunciada en Columbia University, el 3 de mayo de 2003. <https://www.youtube.com/watch?v=gISHt4GFA74>
- . “Sebald and the Narration of Trauma”. Conferencia pronunciada en Cornell University, el 26 de setiembre de 2012. <http://www.cornell.edu/video/sebald-and-the-narration-of-trauma>
- Laub, Dori. “Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening”. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Felman, Shoshana and Dori Laub

- eds. New York: Routledge, 1992.
<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/felman-shoshana-e-laub-dori-testimony-crises-of-witnessing-in-literature.pdf>
- Leys, Ruth. *Trauma. A Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- López Cabrales, María. “El compromiso de la escritura. Alicia Kozameh”. *Confluencia* 11.1. (1995): 187-196.
- Pfeiffer, Erna. “La historia como memoria personal y elaboración literaria”. *Destiempos.com. Revista de curiosidad cultural* 3.13 (marzo-abril 2008): s/p.
http://www.destiempos.com/n13/ErnaPfeiffer_13.htm
- . “Será más elocuente el tiempo.” (Entrevista a Alicia Kozameh). *Dagas. Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh*. Colla, Fernando ed. Poitiers: Université de Poitiers/CRLA; Cuadernos de la Colección Archivos, 2013.
- . “Descifrando un manuscrito testimonial de Alicia Kozameh: Los cuadernos de la cárcel”. Emilia Perassi y Giuliana Calabrese eds. *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Argentina*. Milán: Ledizioni di/Segni, 2017. (251-264)
- Pfeiffer, Erna ed. *Alicia Kozameh: Ética, estética, y las acrobacias de la palabra escrita*. Pittsburgh: IILI/University of Pittsburgh, 2013.
- Portela, M. Edurne. *Displaced Memories. The Poetics of Trauma in Argentine Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2009.
- . “Los pasos imposibles o el retorno a la libertad”. *Alicia Kozameh: Ética, estética, y las acrobacias de la palabra escrita*. Pfeiffer, Erna ed. Pittsburgh: IILI/University of Pittsburgh, 2013. (145-154)
- . “Ecriture et trauma dans la narration féminine de prison: Pasos bajo el agua d’Alicia Kozameh”. *Alicia Kozameh. Une écriture consubstantielle à la sensation. Violence / Exil*. Zinnia Editions, 31/03/2017. <http://www.zinniaeditions.com/echappee-kozameh-violence-exil.php>
- Pobutsky, Aldona. “Shattered Lives”. *Confluencia* 19.2 (2004): 233-235.

- Radstone, Susannah. "Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics". *Paragraph* 30.1 (Mar. 2007): 9-29.
- Radstone, Susannah y Bill Schwarz eds. "Introduction". *Memory: Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press, 2010.
- Retamoso, Roberto. "Inscripciones de una vida". *Alicia Kozameh: Ética, estética, y las acrobacias de la palabra escrita*. Pfeiffer, Erna ed. Pittsburgh: IILI/University of Pittsburgh, 2013. (325-331)
- Semilla Duran, María A. "Estudio preliminar". *Alicia Kozameh. Antología personal*. María A. Semilla Durán ed. Milán: Ledizioni di/segni, 2019. (11-56)
- Sillato, María del Carmen. "El testimonio en el marco de la ficción narrativa: los relatos de Alicia Kozameh". *Alicia Kozameh: Ética, estética, y las acrobacias de la palabra escrita*. Pfeiffer, Erna ed. Pittsburgh: IILI/University of Pittsburgh, 2013. (45-57)
- Silva Catella, Ludmilla da y Elizabeth Jelin comps. *Los archivos de la represión: Documentos, memoria y verdad*. Buenos Aires/Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Spinks, Lee. "Thinking the Post-human: Literature, Affect and the Politics of Style". *Textual Practice* 15.1 (2001): 23-46.
- Soler, Collete. "El trauma". Conferencia pronunciada en el Hospital Álvarez, el 15 de setiembre 1998.
<http://www.bibliopsi.org/docs/carreras/obligatorias/CFP/adultos/lombardi/soler%20-%20el%20trauma.pdf>
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Tille-Victorica, Nancy. "The Corporeality of Memory, Resistance and Survival in Alicia Kozameh's Fictionalized Testimony". *Argus-a. Artes & Humanidades*. IV.16 (2015): 1-29. <http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/the-corporeality-of-memory.pdf>

Tompkins, Cynthia. “Pasos bajo el agua y ‘Bosquejo de alturas’ de Alicia Kozameh: tortura, resisitencia y secuelas”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 27.1 (1998): 59-69.

Todorov, Tzvetán. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

Triana Moreno, Diana P. “Performance, performatividad y memoria”. *Cuestiones de filosofía* 4.22 (2018): 17-34.

VARIACIONES POÉTICAS

Fiona J. Mackintosh

University of Edinburgh

WITNESSING THE HAND IN FLIGHT: ON READING ALICIA KOZAMEH'S *MANO EN VUELO* (2009)

Según Alicia Kozameh, su poema largo, *Mano en vuelo*, fue escrito como reacción a la noticia de una bomba detonada en Irak. La poeta imaginó la muerte de un niño, a causa de esa explosión, y la trayectoria de su pequeña mano que vuela por los aires. Estas circunstancias trágicas y macabras nos ofrecen una manera literal y espeluznante de entrar en el texto, y de interpretarlo como “una respuesta específica a la agresión estadounidense en el Medio Oriente” (Breckenridge). Sin embargo, para el/la lector/a que conozca la obra anterior de Kozameh, también se ofrece la posibilidad de interpretar su léxico de palabras sobrecargadas como “testigo, culpas, lisiado” en el marco de la tortura y violencia de la Guerra Sucia en Argentina (1976-83). Además, se propone una tercera lectura, la que se basa en la trayectoria del poema y su imagen central, la de la mano en vuelo; esta lectura enfocaría la mano como sinécdoque de la escritora, y su vuelo como representación del acto poético. Este es un acto que aspiraría a ir más allá de la realidad, pero que en última instancia recae en ella; tanto Bertone como Breckenridge señalan esta lectura. Tomando estos enfoques como punto de partida, pretendo comentar el texto *Mano en vuelo* a través de un análisis que permitirá comprender su manera de verbalizar el acto poético, al mismo tiempo que evocar —y hasta cierto punto exorcizar— la violencia que, sea en Irak, Argentina o cualquier otro país, amenaza con destruirlo. Análisis en particular la ambivalencia que manifiesta el poema tanto hacia la práctica del testimonio como la estetización del trauma, dado que en esta ambivalencia se encuentra gran parte de su potencia y universalidad.

“Y tus poemas de qué son, ¿de protesta?”
 Y ella me contesta: “Son de lo que se me antoja.”
 (Kozameh, *Pasos bajo el agua*, 66)

For me, there was a before and after reading Alicia Kozameh’s *Mano en vuelo*. The work has lodged itself in me and this essay attempts to bear witness to the fraught intensity of that reading experience.

The tragic and macabre circumstances which inspired the production of this extended poem —Kozameh describes reacting to a news bulletin about a bomb in Iraq, imagining a child who is blown to pieces, and whose hand flies into the air, tracing an arc— offer a literal and stark way in to the text, understanding it as “a specific response to US aggression in the Middle East” (Breckenridge: 289).⁶² However, the reader previously acquainted with Alicia Kozameh’s earlier work might also be drawn to relating this poem’s lexicon of overcharged words such as “testigo, culpas, lisiado”, to the torture and violence of the Guerra Sucia (1976-83) in Argentina which Kozameh has explored in her earlier works. Indeed, for Breckenridge, “*Mano en vuelo* inevitably evokes images of the infamous death flights that took place during the last dictatorship in Argentina” (289). A third reading, suggested by the overall trajectory of the poem and its central image of a hand in flight, focuses on the hand as associated with the writer, and its flight as representing the poetic act, which aspires, reaches beyond, yet

⁶² Alicia Kozameh described the genesis of this text while speaking at Edinburgh University as part of the research seminar series on “Language and Violence” in the Department of European Languages and Cultures, on 14th September 2016. She also alludes to its violent origin in an interview with Chiara Bolognese in 2008: “es un poema que me explotó en el cuerpo, después de un tiempo de seria presión mental a causa de la invasión a Iraq” (Bolognese, 2008: [n.p.]).

ultimately falls back to reality. This reading is highlighted by Bertone: “esa mano escritural, [...] esa sinécdoque carnal de la escritura de Alicia Kozameh” (Bertone, 265), and is also encouraged by Retamoso’s image of “consustanciación”: “leemos que una mano vuela, al mismo tiempo que la escritura se eleva sobre el horizonte donde hasta entonces había estado asentada” (Kozameh, 2009: 9). Breckenridge likewise puts forward this metaliterary interpretation: “one could interpret the hand in flight as a metaphor for an artist, perhaps Kozameh’s alter ego, immersed in the creative act” (289) but she simultaneously warns of the challenge of interpreting the text in this way, since, as she argues, “there is a (counter-poetic) violence committed in presuming to comprehend and to dare to make accessible the symbolic imagery produced by another” (289). This apposite caution notwithstanding, my close reading of Kozameh’s poem will gesture towards possible ways of comprehending *Mano en vuelo* as it speaks eloquently about the poetic act, whilst evoking and to some extent exorcising the violence which—whether in Iraq, Argentina or elsewhere—continually threatens to engulf its source of life. I will analyse in particular the ambivalence it manifests towards both the practice of testimony and the aestheticizing of trauma, since therein lies its power and universality.

The overall form of *Mano en vuelo* sets up a back-and-forth between parts and whole. Narratively speaking, the structure loosely correlates to the arc of a hand in flight, ending at the lowest point where the hand has fallen and is consumed by the words to which it gave rise. Within this overarching shape, there are two clear sections; the first opens with a prefatory announcement in italics: “*El testigo*” (13), and the observations made by this voice are then countered in the second, much longer, part of the poem—as Gimbernat González notes, “en contrapunto más que en diálogo” (270)—by a return of the witnessing gaze: “*La mano, en vuelo, testigo del testigo*” (42). Retamoso summarizes the two perspectives: “En la primera, un testigo ve el vuelo de una mano que se desplaza por el aire desgajada del cuerpo, según una imagen que ilustra la

brutalidad de la guerra, mientras que en la segunda parte la mano cobra vida, se expresa, como si se tratase no de la parte de un cuerpo destrozado sino de un ser pleno con vida propia.” (Retamoso, 2009: 168). In addition to these two principal “actors” in the poem, the hand and the witness, we see two birds, one encountered by the hand in flight and the other —characterized as more sinister— on the ground.⁶³ The basic bipartite structure of the poem is masked by the page layout; the long poem has been split up into many shorter sections, one per page, but without titles (apart from the two italic section titles mentioned previously). The effect of this is to slow down time for the reader, to focus the attention on one individual thought, idea or image at a time, giving the sensation (rather as happens in Calvino’s “Ti con zero” or Borges’ “El milagro secreto”) of a finite amount of time —here the “minuto y medio” (71) which elapse during the flight and fall of the hand— being hugely expanded to allow for extensive poetic reflection and contemplation in what María Nader characterizes as a “montaje escénico” (289).

PART 1: *EL TESTIGO*

At the opening of the poem, then, the witness initially sees the hand, without a hint of the violent context that gave rise to its flight,

⁶³ To the contextual and metaliterary readings of this poem outlined above, one might very tentatively add a gendered dimension. Since the grammatical gender of the hand is feminine, this gives a certain sense of the poetic energy which emanates from the hand being associated with the feminine, and obviously reading the hand metaphorically as Kozameh’s alter ego encourages this. Likewise the witness and the two birds —one disconcerted, the other predatory— are grammatically allied with the masculine, and this gender dynamic, although purely grammatical, lends a certain added vulnerability and daring to the flight of the hand.

plantarse, soberana, en el justo centro del aire
 de todos los aires
 y bailar, distante, remota, desplegando
 su arte total (13)

Its boldly deliberate self-positioning is emphasized as being central to all airs, not just the immediately surrounding air (nor indeed those other Aires, Buenos Aires); this encourages a feeling of universality in the interpretation. Its act is to dance, and this act is seen as a “total art”. There is a sufficiency here which goes beyond both words and music, traditional domains of the poet since ancient times, as the hand is “independiente ya de preguntas y sorda, sorda / a todo sonido” (13). This self-sufficiency takes on an apparently cold dimension, as the hand also “va deshaciéndose de las de pronto / añejas ternuras” (13); clearly relating to the tragic circumstances of the most literal reading, this evokes the loss of human bonds of tenderness, but also in its use of an active verb (deshaciéndose) relates to the poet’s deliberate sense of distancing via the poetic flight. Around this transcendent act of poetic dance, the light is changed. The twilight zones of dusk and dawn, associated particularly strongly in *modernismo* and beyond with the poet’s domain, are disguised (15), as if poetry is now moving in an altered environment.

The witness to this mesmerizing poetic spectacle is moved to wonder “qué se celebra, aquí” (16). The spectacle is horrifying yet fascinating. Readers, as witnesses of the witness, are moved to wonder whether we are witnessing an aestheticized description of the prolonged, suspended moment of the explosion, to take the most literal level. This is what Gimbernat González analyses, with reference to Luc Boltanski, as “el tópico estético” (271). With the paratactic and anaphoric force of “tanto volumen de polvo”, “tanta chispa” and “tanta / fibra en grises, marmolados, elevándose / ausentándose de las superficies” (16) we could well be. The celebration would then be more of a conflagration, an immolation. And yet simultaneously we are witnessing the

stubborn resilience of poetry, which insists on its own right to survive, indeed to dance, still revelling in the poetic joys of alliteration (“resplandor repentino”, 16) and in the here and now.

“Quién baila tanto” and “quién decide / qué se celebra aquí [...] En esta madrugada de los tiempos” (16) wonders the witness. Who decides what is being celebrated raises both the ethical question of whose interpretation of the circumstances holds sway, and also the ontological question of how to classify events, as if they were some kind of religious ritual. Poised in the half light of time (which gives a curiously atemporal feel), the poet-hand dances, imposing its “arte total” on the destruction surrounding it, and disconcerting the bird who meets it in flight (17). The hand is joined by “bailarines” (20), whose whirling yet disconnected limbs simultaneously evoke both the grisly reality of victims blown apart by the centripetal force of an explosion and an aestheticized quasi-Cubist vision of dance.⁶⁴ Yet already, we foresee the fall and destruction of the briefly ascendant hand. Down on the ground waits the “pájaro depredador” (18), sinister avatar of whichever malign force we as readers choose to ascribe to it, “símbolo de aquello que devora la historia y el tiempo” (Gimbernat González, 274).

At this point in the poem, the witness, who is writing this first section, turns the spotlight on themselves.

Me pregunto, porque no sé cómo no preguntármelo,
qué celebro yo con esta palabra en formación,
con esta sílaba. (19)

⁶⁴ For example, Francis Picabia, “Danseuse étoile avec son école de danse” (1913).

Wondering is not an optional activity. The witness is unable not to self-scrutinize. The witness is forced to consider their own stance, what it is that *they* are celebrating in the broadest sense of that word, which includes performing or enacting a ritual. Even before a full word is formed, even at the moment of uttering or writing or thinking the first syllable, the import and thrust of the utterance has to be considered. The hand-poet is therefore observed by the witness-critic who is obliged to reflect both on what the hand is celebrating or enacting by its dance, and on what its own activity as witness is celebrating. Thus the poem's basic structure enshrines the roles of poet, of witness to that poetry, and implied reader of that witness.

What that witness fundamentally asks is what readers continually ask about poetry, art, Goodness, in the face of terror, horror and violence. Should it exist? In response, the poem poses another question: “¿Habr , ya, / la expansión consecuente de tu linfa, / ahogado / la voracidad del / pájaro de la tierra [...]?” (21) The idea of the hand's lymph fluid having been spread out as a result of the explosion, thereby drowning those who seek to benefit from violence in its sacrificial liquid, elevates the hand to the position of (involuntary) saviour. That this idea is expressed as another question lends urgency to the witness's observation.

As with the severing of tender bonds which is a necessary condition for the hand's flight and dance, we are then apparently presented with a certain coldness and lack of solidarity with fellow suffering humanity in the dance of the hand.

La humanidad
 la confusa y descompuesta y
 desprolija atención de la mente humana
 sobre el hombro escaldado del cuerpo del otro
 no tiene paso en este baile. (22)

This unexpected and abrupt exclusion of human sympathy from the dance alludes to the uncomfortable truth of a certain degree of ineluctable individualism and isolation in the poetic act. This is not to imply that the poet must be an isolated romantic figure in an ivory tower, but rather that dwelling on the “hombro escaldado del cuerpo del otro” renders the poet incapable of writing from the sheer horror of it. Yet also, perhaps there is an implicit criticism of the quality of attention normally paid to victims; it is confused, lacking, diffuse, and not fully committed to understanding the other’s plight (its fragmentary qualities emphasized by the use of polysyndeton), and perhaps it is this imperfect humanity which is excluded.

At this point, the witness’s attention is drawn, by “El movimiento de ropajes blancos” (23), to the tiny arm to which the hand in flight once belonged. This detail, in its context on the facing page to the previous quotation, has a chilling impact. The poet as dancing hand may choose to eliminate from its dance the human mind which dwells (imperfectly) on the suffering of others, but the poet as witness may not. And the intense human suffering of the situation is encapsulated in the personification of this pitiful stump of a limb, and its “deseo / puesto en el reencuentro / con la mano escueta y voladora” (23). The soaring poet hand is continually tugged earthwards by the tenacious misery and desire for solidarity of the suffering limb left behind, whose obstinate force derives from “la fe” (25). This dichotomy of hand and witness visualize the contradictory forces at play within the poet. The yoking together of broken limb and frenzied dance is made explicit in the synaesthetic section which follows, uniting shards of bone (metonymically representative of human suffering) with colour, dance and music—in short, with the world of Art:

Qué se celebra, con tanta furia, con tanto
impacto de color.
De esquirla.

Con tanta esquirla danzarina.

Melodiosa. (24)

The insistent rhythm of “**tanta esquirla danzarina**” (my emphasis) is relentlessly goading. After this dramatic encounter and enforced contemplation of both the suffering torn limb and its counterpart, the soaring hand, we move to a period of intense reflection on the part of the witness. It is a reflection clearly directly derived from attempting to make sense of these two worlds. What subsequently emerges reads like a declaration of intent, a commitment to trying to understand. At this point, the witness and the implied reader come very close, since for the first time the poetic voice moves from singular into plural. This has the effect of drawing the reader into the witness’s pledge—as Horno-Delgado observes, “los lectores quedan totalmente involucrados en la constatación de la propia complicidad con la catástrofe” (296)— which combines determination with uncertainty of success.

Iremos viendo

iremos acumulando capacidades

quizá nos sea posible discernir, nos sea dada, quizá,

la habilidad de las lecturas múltiples, de las interpretaciones simultáneas
de los signos.

Habremos de atravesar, para alcanzar tanta altura,

los túneles casi perpetuos, los laberintos siempre multiplicables
de la historia. (26)

The initial anaphoric use of the structure “ir + gerund” emphasizes an ongoing hermeneutic and preparatory process, but the prominent positioning of “quizá” at either end of the following chiasmic line strikes a warning note of hesitation. The

desired skills of multiple readings and simultaneous interpretations underscore how this poem should be read; not in a literal, allegorical, nor simply symbolic way, but rather simultaneously all three, held in tension together. And the detail of the labyrinth, whether intended as a gesture towards compatriot Borges or not, makes it clear that a single reading or way out of this story and its history is neither possible nor indeed desirable.

Now that its interpretative cards are on the table, and that the poetic voice has set out its disclaimer of an always provisional hermeneutic process, the voice seems to relax, knowing that now it can focus on its real work, which is examining the hand: “Mientras tanto, te recorro” (27). Like a conventional witness, describing in detail what they have seen, the voice of the witness scrutinizes the “palma virgen” (27) and verbally caresses the tiny thumb with a cumulative list of initially tender adjectives which nevertheless do not allow us to forget the horrifying circumstances which have given rise to this minute and reverent contemplation: “tu mínimo pulgar, tu redondeado y mínimo y / escalofriante pulgar” (27). The thumb is saluted for its loyalty to the hand, in the vocabulary of marital fidelity: “El delicado, fiel, fidedigno pulgar / que no se divorció de la redonda palma abierta y estirada” (27). The next two short sections of the poem (28-29) are devoted to the shadow of the hand which cushions the hand as it falls to the ground, onto the whirling sand. The proximity between hand and shadow, its “hermana gemela” (29) is underlined by pairings, repetitions and echoes. For example, the shadow feels itself to be both “dueña del escándalo” (28) and yet “esclava del escándalo” (29); its passing is twice noted (28); and its twofold relationship to the hand is expressed with verbs which alliterate markedly: “te presiente y te preserva” (29).

Excluded from the intimacy of the hand and its shadow figured as twin sisters, the witness figure now withdraws somewhat from the scene. The “ir + gerund” structures set out earlier (26) to describe the witness and readers’ hermeneutic processes are echoed here, but the witness is once again singular and alone, no longer

accompanied by the comforting “nosotros” which earlier benefitted from the complicity of the reader. “Voy quedándome atrás / voy quedándome retrasado, a la distancia, / voy hundiendo los ojos en la danza de aires y reflejos, voy / apoyando mi propia mano en cada superficie, en cada / textura” (30). Here it is as if the witness senses an unbreachable distance between the observer and the observed, and steps back, focusing instead on the broader picture, the play of light and shadow, whilst also seeking subconsciously to reaffirm both the presence of his/her own hand and its reliability as a sensory organ of touch —perhaps because sight has become uneasy. Furthermore, there is a kind of synaesthesia going on here as the landscape —primarily something to be apprehended visually— is both touched and heard, in its “repentino cantar” (30).

The witness, while contemplating this scene, is troubled once again by obligations and duties. What can they place between the hand and the “pájaro terrestre” which hungrily awaits it, presumably, to devour it? (31). The section which follows is absolutely key in evoking, via a crisis of inadequacy, the witness’ central role, which is that of telling what they have seen so that what has happened does not go unrecounted. Here most noticeably the literal and metaphorical levels on which the poem may be interpreted combine, since the witness fears the sound of the hand’s fall to the ground being deadened, not physically by the sand, but metaphorically by the lack of words through which it might otherwise resonate: “amortiguado / por la palabra no dicha, por la falta / de historia contada, por la abundancia de suceso / anónimo, nunca enumerado” (32). The message, underlined by use of *enjambement*, is abundantly clear; so many atrocities happen which are effectively silenced. They have no impact and no consequence because they are not told, not enumerated nor named, not recorded in history in any way. The witness, desperately, asks two questions which inevitably remain unanswered; how to avoid this deadening fall, and how to keep the hand eternally suspended in flight? Which simultaneously asks how to keep atrocities in the public eye

and mind and not let them be instantly forgotten, and also asks how to sustain the eternal present of the poetic artefact so that its gesture is never lost. Words are inadequate both to enumerate all the atrocities committed and to keep those enumerations eternally present. Yet rather than focusing first on the unspeakability of trauma, (though this is later expressed when the witness admits their mouth is “incapaz de emitir la expresión de la tragedia”, 39), what is uppermost is the difficulty of making this act of witnessing be heard amongst the “abundancia de suceso anónimo” (32). To communicate this importance of the act of witnessing, the status of the poem as sign (“signo”, “señal”) is emphasized, and this sign is equated to the semiotic and physical gesture of the hand’s “saludo eterno” (32). Threefold repetition of, precisely, the past participle “repetido” is used to hammer home the idea of continual, never-ending attempts at witnessing, as is the mirrored bookending of the vulnerability of “obcecado” with the uncompromising temporality of the word “siempre”: “señal del intento / repetido sin prejuicio, repetido sin temor, repetido / siempre, obcecado, siempre” (32). What the witness desperately seeks, then, is how to tell the story of this tiny hand in flight so it may never be lost or forgotten, so that the poetic act which transmutes horror into poetry may be liberated in perpetual, transcendent flight. The fullness and positive charge of the nouns (gesture, sign, presence, action) indicates the strength of poetic will to eternalize this testimonial poetic flight.

Having put these repeated questions (“¿Cómo puedo evitar el aterrizaje sordo [...]?, ¿Cómo puedo mantener tu mano en alguna forma eterna / del vuelo [...]”?, 32), the witness abruptly collapses, appearing lost, drained, confused and disoriented, unable to fulfil what they know to be their duty. The earlier synaesthesia through which the witness attempted to apprehend the landscape, touching, seeing and hearing (30) here becomes threatening. The air is suffocating (“me ahogo, me sofoca”, 33) and the witness is assaulted by a visual-aural combination of “rojos artificios del día” (33) which then intensify to become “la acidez de los tonos que adopta / el sol como vómito

indiscutido” (34) and “la furia de violines y laúdes / de rababs y de dafes, de panderetas y guitarras / la tempestad de cadencias que se abren desde el aire” (33). The instruments detailed, particularly lutes (al-ud), rababs and dafs, give a distinctively Middle Eastern sound to the cacophony. But although the witness seems caught up in a maelstrom, the maelstrom swirls around “desde esa distancia prudente / hábilmente calculada” (33), and at its very centre is a “ventana clausurada” (33), as though this were all seen at one remove, in the eye of the storm and from behind protecting glass. This glass simultaneously protects and marks the boundary which prevents the witness from fulfilling their duty of keeping the hand in flight —both literally and metaphorically in terms of telling its story and keeping that story eternally present: “no encuentro la idea, el grito / que detenga el arco que va describiendo / tu mano” (34). The witness’ sense of helplessness is underlined by the subjunctive mood of “detenga”; there is no idea which can adequately encapsulate this tragedy, freezing it in its flight *via verse*, nor can any shout of horror and incomprehension arrest the relentless downward arc of the falling hand. The witness reiterates the choking feeling born of horror (“Respiro lo irrespirable”, 35) and the immediate feeling of utter inadequacy in the face of events: “No soy / héroe ni me salvo, ni salvo lo que podría / ser protegido y provisto de alimento” (35).

At this point the poem appears to mark a before and after. From the immediacy of horror and the sensory chaos of trying to apprehend and react in real time to the cataclysmic event, we take a further step back to consider who might have witnessed this (inadequate) act of witnessing. “Veó tu mano en vuelo y en caída y / me desespero por saber quién me ve verla” (36). Does the witness feel that having been observed in the act of witnessing would increase the pressure and obligation to then later bear witness, to testify? Or is this a plea for solidarity, for others to share the crushing testimonial burden? The need to know if they have been observed in the act of witnessing, and by whom, becomes obsessive: “Quién me ha visto ver, pregunto, /

quién me ha visto presenciar la catástrofe” (37), and once again the overwhelming sense of inadequacy at witnessing in the face of such excessive horror is summed up in the notion of “jugando a ser testigo de tanta proliferación” (37), as if their witnessing were so hopelessly inadequate as to seem like mere playing at witnessing. This section ends graphically with the “culpas” and “fatigas” dripping from the witness’ body like so much sweat into the sand.

The impossible shouts of horror (34) which could arrest the hand’s fall then become materialized, but as synaesthetic sounds which are “iluminaciones”, “destellos” and even “fantasmas sabios” (39), which appear to evoke the only people who could fully testify to the horror, those who are now mere ghosts.⁶⁵ This onslaught of noises “se atropellan contra / mi cara de excluido de la escena” (39); as with the earlier image of the closed window, there is here a clear image which evokes the proximity yet fundamental separation between witness and event; the spaces from which the explosions and paralysing flashes emanate are “espacios / nunca transitados” (39). And now we have the fullest expression of unspeakability, first raised by the rhetorical questions of how to witness (32):

esta boca que sé mía, que sé
 incapaz de emitir la expresión de la tragedia.
 Inútil, mi boca, mi boca inútil para escupir
 la letra que define, que da forma, que explica
 que resuelve (39).

⁶⁵ Note that in Kozameh’s novel *Pasos bajo el agua*, Juliana in a letter to Sara recalls how “gritos” (“los gritos de las compañeras que estaban en los chanchos pidiendo agua”, Kozameh 2002: 141), “te volaban la imaginación”. “Era como si durante ese rato hubieras estado captando una esencia, la esencia de todo, lo más clave, lo más exacto” (141). Yet this idea of having finally captured the essence is inextricably linked with extreme guilt at what has been necessary to produce that precisely captured essence, that is, the shouts of pain of others. We see a strong parallel here with the guilt of the poetic witness in *Mano en vuelo*.

The use of chiasmus in the third line of this quotation reiterates the uselessness of the mouth, and its inability to define, shape, explain or resolve is manifested in a deeply physical way by the image of not being able to spit out or tell even a single letter.

And yet, the witness cannot but go on. The witness cannot but try to express the sense of tragedy, firstly by communicating the intense hostility of the very air around (“el viento poblado de agujas”, “tormentas díscolas” and “temporales altaneros”, 40), and secondly by giving us heart-rending vignettes, akin to war photo-journalism, of breast-feeding mothers and infants torn apart from one another. Here, the use of metonymy (already fundamental to the poem, as Horno-Delgado observes, 296) emphasises with sickening literalness the stump of a breast, no longer attached to the maternal body it nevertheless continues to represent, still flowing with milk which will never be sucked. The laboured repetition of comparatives (“tanta leche”, “tanta teta”, “tanto labio”, “tanta falta de aire”, 40) emphasizes how overwhelmed the witness is. The cumulative effect of all these horrific images is described in a graphically violent manner as an assault on the witness’ body, jumping on it, stamping on it, breaking its spine, beating it about the head so as to damage what remains of the ears and the once incredulous gaze (this violent imagery clearly stems from the witness’ sense of guilt at being, in reality, physically unharmed). What is produced within the body after this emotional battering, almost like a grotesque parody of a phoenix emerging from the ashes, is a statue; a statue which is also described as “este lisiado” and “el impedido que es posible ser” (41). The witness is thus characterized by being damaged, physically and psychologically; as having a statue —with all that implies of coldness, hardness, lifelessness— at its core. The witness is also characterized by being prevented; prevented implies an impossibility —of testimony, of bearing witness— yet ironically, the state of being prevented is a state of being that is in itself perfectly possible. And in the final line which closes this first of the two major parts of the poem, this statuesque

embodiment of impotent and bruised existence is consecrated. It is functionally useless. But it is all we have.

PART 2: LA MANO, EN VUELO, TESTIGO DEL TESTIGO

In the second part of the poem, as at the beginning of the first, an italic heading introduces the speaking voice. Here we move from the witness, who —as we recall— had latterly and obsessively wondered who had witnessed its witnessing, to the hand in flight, who fulfills that metatestimonial “testigo del testigo”. The discourse of the hand is pronouncedly hostile or at best defensive, addressing to “ustedes, todos” (42) a series of negative imperatives, described by Breckenridge as “an overwhelming number of fervent negations” (288), and by Malusardi as “voces que se encargan [...] [s]obre todo de negar” (286). We take the addressees to be the readers in the form of bystanders, onlookers or indeed witnesses:

No me miren
ustedes, todos, no me miren, no
miren lo que soy, no claven la mirada en lo que he sido
no me sustituyan por las notas de mi propia música
no me dediquen interrogantes ni
encrespadas respuestas
ni me reivindiquen
ni me comprendan [...]
No me miren. No me
reconstruyan. (42-43)

The apparent blanket negativity is disrupted, however, by the line break after the second line. Is there *enjambement* or not? This permits an ambiguity to creep in, allowing the “no” at the end of the second line potentially to be read as emphasising what precedes it, leaving “miren lo que soy” to stand apart as a positive command at the beginning of the third line. Although this is not the normative reading, and ultimately we are left with an overriding sense that the hand does not wish to be looked at, nevertheless, that fleeting doubt during the reading process allows us to positively contrast “miren lo que soy” to the second half of the third line, “no claven la mirada en lo que he sido”. So whilst the ear hearing the poem read aloud may only perceive the repeated negations, the eye momentarily disrupts that series to add another level of interpretation; we can read it as the poetic voice instructing the reader to focus on the present self, not always on the past; to focus on the creative poetic act in the suspended moment which is the poem’s eternal present, and not to continually seek to tie this to the past.

The subsequent reference to music, and the specific injunction not to substitute the voice of the hand for the notes of its own music, continues invoking the more metaphorical dimension to the hand’s existence. Nevertheless, here it can be read as an appeal, a warning perhaps, to the reader, not to allow the artistic work which the hand’s flight has generated (here figured as music in the familiar trope whereby poetry is equated to music) to replace—and thereby erase—the hand itself. That is, not to allow aesthetic consideration to obliterate either the ethical and political dimensions, or their very *real* referents. So the overall thrust of this passage is ambivalent, walking a tightrope between aesthetic and ethical responses. The hand goes on to resist being questioned, being vindicated, being understood, or being reconstructed. All of these resistances imply a mistrust of discourse generated by the original trauma; any interrogation, explanation or piecing together after the event can only lead to distortion and distancing, “a merced de las cadencias de la Historia” (43), with a weighty capital H and

suspiciously musical patterning. And in parallel, as well as implying a mistrust of anyone's ability to reconstruct highly traumatic events, they imply a mistrust of the critical act which tries to piece together and explain the creative poetic work. This constitutes the "counter-poetic violence" of which Breckenridge warns (289).

The relentless negativity of the hand's opening address continues, but the focus is turned back on the hand itself rather than continuing to preempt, in an accusatory tone, possible reactions of the witness. "No voy a ningún lugar. / Me ven en vuelo y sin embargo / no me desplazo" (44). The hand, by its denial of any direction, seems to enact poetically the suspension which the witness earlier desired to effect on it, but was unable to do so. Thereafter the hand appears no longer to be flying, "Ya no vuelo / nadie me ve volar / nadie me vea volar, no soy / apta para los despegues" (45), considering itself unsuited for such things. Whence this sudden unsuitability? A possible justification for the hand's retreat from flight is an overwhelming sense of fear, yet this fear is necessary to the creative impulse: "no soy apta [...] / para / los miedos sin los que no sobrevive / mi pregunta" (45). The hand-poet is once again walking an impossible tightrope; fear generates urgent questioning, ethical questions, perhaps, which have to be asked, and yet the fear is crippling, it cannot be borne since it impedes (poetic) flight. But the fear is also simultaneously necessary to generating that questioning flight.⁶⁶

Once again, in the section that follows, the poem seems to double back on itself in a tortuously contradictory manner. Having seemed to imply that the survival of the hand's question(ing) relies on fears (for which, nevertheless, the hand is not suited), the hand goes on to state baldly "No me hago preguntas" (46). So are we to assume that the questioning of the hand has not survived, that it is somehow freed from fear but

⁶⁶ As Malusardi puts it, "las paradojas crisan, las paradojas denuncian, las paradojas hacen de la crueldad un texto poético donde la belleza es posible en el decir" (2013: 287).

therefore also devoid of the questioning which gave it an ascendent poetic trajectory? In what appears to be direct defiance of the activity of the witness, the hand goes on to assert that “Nada de mí pregunta / qué se celebra. Qué se celebra / al pie del cúmulo de pájaros terrestres / que mi caída / construye” (46). As the reader will recall, quite early on in the witness section of the poem, the witness specifically asked “Me pregunto / qué se celebra, aquí. / Qué se celebra.” (16, also 20). This prominent and defiant echo by the hand thus appears to undermine and resist that questioning activity initiated by the witness. And yet —and we have seen that this is an identifiable trope or *modus operandi* of the poetic voice— an ambiguity or ambivalence is immediately introduced. As with the earlier section where the line break in “no / miren lo que soy” (42) momentarily disrupted the negative injunction to the reader, so here the repetition of the phrase “Qué se celebra” in the second half of the line, although normatively to be understood as governed by an implied repetition of “Nada de mí pregunta” from the previous line, nevertheless momentarily sounds like a question. It is as if the poetic persona cannot decide whether or not to probe further into its own genesis and activity. This fundamental ambivalence at the heart of the poem speaks to the much wider ethical ambivalence of a poetry which springs from trauma and violence. Asking questions about “qué se celebra aquí” is to ask whether or not the poetic ceremony is ethical and appropriate in the face of violent tragedy. Nevertheless, the absence of a question mark tends to dismiss this as a question, and we return to the relentless negativity of the hand’s statements, including the refusal to sing, which once again relies on the “poetry as music” trope to signify a refusal to poeticize experience: “No vuelvo. No me reúno con la vena. / [...] No veo. No veo nada más que / lo que me ve / y nada me ve” (46); “No canto” (47).

From this point in the poem the ongoing process of radical separation between the hand and its surroundings intensifies. Obviously the physical trauma of literal separation of the hand from the rest of its body in the violent explosion gave rise to the

whole poem, but there is also a progressive dissociation and disconnection in a more metaphorical, metaphysical sense between the hand and its environment. This move from physical to metaphysical separation is tracked in the lines: “No me reúno con la vena. / Con el hueso. Con el peregrinaje de la voluntad / humana.” (46) There is a nihilistic sense of shutting down all connection to human society, and although the hand dances (which harks back to the very opening of the poem, where the witness observed its dance; see pages 13, 16, 20), it is an arhythmic, jerky, and involuntary dance as the hand is violently buffeted about by the desert wind, and finally drops to the ground. From here onwards the poem, as Breckenridge summarizes, is “filled with admonitions and negations [...], attest[ing] to what the narrator is not doing” (Breckenridge, 288), and repeatedly proscribing any activity on the part of the witness-reader. This negativity is nevertheless accompanied by poetic sound patternings, such as those occurring after the command “No me despierten” (48); in the following lines, the increasing incidence of “e-a” vowels gives an effect of gradually lulling the hand into oblivion:

[...] mi palma
 sin huellas elige el temblor imperceptible que la sangre
 quieta
 aquietada
 mantiene y alimenta. (48, emphasis added)

And it is clearly oblivion; the hand rejects any idea of an afterlife, saying categorically “No me cierren ni me abran las puertas de un cielo que no veo” (49), and instead envisioning a “hueco” into which form and substance will disappear, and from which sleep, dreams and images are absent (50). All former primordial bodily functions such as sleeping, eating, dreaming, urinating and defecating are negated, but the way in

which this is done poignantly underscores the fact that this tiny hand belonged to a very young child: “no ensucia pañales” (52), we are told, and no longer does it look wonderingly at its own image in the mirror, nor clasp its “muñeco de trapo y plástico” (52). The visual image conjured up here is particularly affecting, since the blasted body of the child is now itself a lifeless doll, its tiny feet (“todavía sin arcos”, 52) having abandoned their tottering steps into the future, which is characterized negatively as “tiempos [...] abusivos, impunes” (52), clearly transferring the epithets from the perpetrators of violence to the times in which they operate.

This leads to a markedly metaphysical reflection on the nature of human existence, in which we are enjoined to recognize that nothing is provisional, nor eternal, nor ephemeral, not yet totally mortal. Nothing is provisional in that we have our one life, and that is all there is; neither is there any promised eternity. Within the confines of the present moment, nothing is ephemeral, it is fully present; and we reach beyond mere mortality in our strivings towards (poetic) flight.

Such weighty words —“eterno”, “efímero”, “provisorio”, “mortal”— which distract us as readers into the relative comfort zone of “high-flown” poetic, philosophical or existential musing then return us abruptly to the shock value of the immediate trauma, being severally applied to parts of the blasted body seen by the hand which once formed a part of it. The body is not eternal: its urine, faeces and intestines are randomly scattered across the “doradas audacias de las dunas” (54). This spectacular desert landscape refuses to lose its sublimity in the face of horror; the lack of pathetic fallacy and blatant incongruence between the golden backdrop and the foreground of events is a telling, yet somehow journalistic, touch. Moving from the background to the foreground, and harking back to the very opening of the poem in which the witness saw the hand dance, the hand laments the absence of dance in what was once its body. “No baila, ya no baila, el cuerpo al que pertenec” (55). The loss of dance is symbolic of a loss not only of life, but of the life force and of the impulse to express joy through

movement. In the face of this loss, the focus shifts once again to the backdrop and to its inappropriateness to the moment, to the “inutilidad de este brillo de sol” (56). The fierce radiance cannot heal the wounds of “abiertas preguntas” (56); other scars may heal, but questions (such as why war? why terror?, for instance) will remain open, unhealed. The longest line of poetry on this page expresses visually “la lentitud con que se nutre la agudeza de la mirada” (56); learning to sharpen vision and to really see what is there, to really witness, is a painfully slow process, and in each shutting of the eye, in each blink of the eyelid, the hand’s flight is momentarily arrested, since its movement is unseen. This raises the question of whether something really “happens” without the presence of a witness. If no one sees, how do we know something has happened?

Having planted in the mind of the reader this sense that their unblinking gaze is an ethical obligation, the poetic voice of the hand becomes even more implacable, telling onlookers not to come running with blankets, since “nada hay, ya, que pueda ser envuelto, protegido, calmado” (57). This seems terse and brutal, yet the threefold past participles generate a kind of rhetorical and rhythmical calming, almost in spite of what the voice is saying. It is as though the powerful pull of poetry is exerting its own force through and against the voice of the hand which is determined to be realistic and free of illusions. This apparent tug of war between the insistent realism of the poetic voice and the words themselves continues; for example, the hand says peremptorily “No me llamen. / No me llamen, no griten, que no hay eco” (59), and yet the repetition of the first phrase creates an echo, as does the repetition of “manotea” in the following line. The whole of the following section develops this internal battle between the hand’s insistent negative imperatives —“No me llamen”, “No malgasten palabra”, “No incurran en el agravio del silencio”, “No me presientan, no me reprochen, no me impulsen” (60) and so on— and the rebellion of poetic language itself against this relentless repressive force. The struggle is supremely ethical; poetry, figured here as “echo”, keeps wanting to reassert itself, yet precisely the repetitive auditory appeal of

the echo takes on an alliterative beauty which is inappropriate in the face of horror and trauma. “El descaro / en el grito reinstaura el eco y produce su ebullición y su estallido. / Su concierto, su acción y su belleza.” (60).

This is not the only conceivable reaction, however. The witness may try to write poetry, or the witness may—even more dangerously—be overcome by fatigue at the sheer extent of the horror. The phenomenon is well documented in regard to over-exposure to graphically shocking images of war in journalistic coverage, and the hand knowingly anticipates this possible compassion fatigue: “no bostecen / frente al excesivo resplandor de la caja de asperezas” (60) as though its body’s suffering were jewels and precious wares in a (Pandoran) box, exhibited to the witness. The hand alludes almost desperately, as if trying to maintain the attention of the fatigued witness, to “la siempre, nunca final magnitud / de mi acrobacia final” (60), like a circus entertainer trying to rouse a flagging audience with the paradoxical promise of one last trick which is always—yet never—final in its greatness. As if to say its greatness is final in that this trick is the most spectacular and death-defying, more so than all that has gone before, and yet it is never final, in that the trick—interpreted as poetic, verbal acrobatics—will be endlessly reenacted, or celebrated, to use this highly charged word. What precisely this “acrobacia final” will be, we—as readers of the poem—have to wait patiently to find out.

The negative commands continue; the witness is not to attempt to bring any kind of oasis or watery paradise to the desert setting, as if to compensate in a funeral rite for the horror that preceded it. There will be no funeral, the hand insists, because it has not died. This apparently paradoxical statement has to be understood in the sense that our basic concept of death, as bringing closure to a life lived, is unfitting to the tiny, brief span of existence which is all the hand was granted: “no hay muerte en la que quepan mis cinco dedos de miniatura [...] / mi palma abierta como estrella fijada / en el guiño inicial” (61). Denying death is denying closure, the closure which might be afforded

through an elaborate funeral ceremony with its attendant superficial social details such as “rimel”, “brillos púrpura de los labios”, “pantalones para días especiales” and “zapatos de tacos altísimos y finos” (62). Likewise, any suggestion of a “literary” death is denied; literary deathbed scenes typically involve death rattles, final exhalation of breath. We are flatly told “No hay estertor y no hay suspiro” (63). The trappings which social behaviour and literature wrap around the bald facts of death, aestheticizing it and—possibly—attenuating its chilling banality, are summarily rejected: “no hay / más que lo que hubo” (63).

But how, then, should we contemplate these events? How can we avoid being fatigued by horror or having desperate recourse to aesthetic distancing tricks? Where should we stand for the most naked, unadorned and truthful vision of what was, and is no more? The hand answers this implied question: “no hay mayor punto de visión / que éste que habito [...] / y desde el que me apropio de una visibilidad / de naufrago que /no ha conocido embarcación.” (64). Like the Chilean poets of the 90s who were styled “los naufragos”, endlessly navigating the uncertain waters of post-Pinochet Chile with no possible return to port, the hand makes a virtue of necessity, adopting the only possible truthful standpoint of the here and now, and embracing the uncertainty and lack of direction, indeed lack of a conveying vessel which that implies.

In a further gesture reminiscent of one particular Chilean *náufraga* poet, Alejandra del Río, who demonstrates a similar ambivalence to witnessing in her collection *Escrito en Braille* (1999), the hand allows itself to be guided by blindness: “Esta ceguera que me guía” (65). This blindness in fact demonstrates the compensating heightened sensitivity of those lacking sight, in that here, blindness “percibe”, “conoce”, “presiente” and even—paradoxically—“ve”. Where in Del Río, as Bárbara Fernández argues, the blindness

is linked to those inhabiting Plato's cave, and seeing only shadows,⁶⁷ here the blindness is a kind of inward vision which does actually, nevertheless, see, through the power of the imagination to recreate and piece together a causal sequence of events from what remains: "ve, mi ceguera, los rastros de los pies hundidos / en las arenas blandas / de los inicios del día, ve, / y ve el viento que se agita y arrastra / las capas de polvo" (65). Obviously one can never see the wind, only its effects on the sand, but all this is captured by the inward imaginative vision of blindness.

This vision, which can see down to the level of particles of air and molecules of skin, is portrayed as incredibly acute, and it elicits the question (from the reader?, from the witness?) of what else can be seen from that height. The answer, inevitably, is a return to negative imperatives, and to the push-pull of intense self-contradiction that reveals the hand-as-poet's internal struggle and dilemma. We are told both "No oigan" and "no dejen de oír" in the following line (69). The differentiation being made here implicitly addresses the earlier issue of compassion fatigue. Don't merely hear, the voice seems to say, but rather don't stop hearing. It is an injunction to hear in an intense and sustained way that goes beyond the mere reception of sound to an ethical hearing which pays attention to every nuance, every "temblor del aire / que acarree signos y señales" (69). The words "signos" and "señales" recall the witness' articulation of its troubled sense of responsibility (32), and the imperious voice demands the utmost attention, "toda la atención humana" (69), in both senses of human and humane, even though the message is a "reiteración", a "mensaje nuevo y repetido" (69). The message here is that we have all heard narratives of trauma before, the details and tropes of war, terror and violence are dangerously familiar and repetitive, and so we have to focus all our attention on listening and not merely hearing passively the already heard.

⁶⁷ I am grateful to Bárbara Fernández for introducing me to this writer's work; her PhD thesis (ongoing) undertakes an in-depth analysis of Alejandra del Río's *Escrito en Braille* with relation to Plato's cave.

Likewise, we receive highly contradictory instructions regarding the shadow that once belonged to the hand's now dismembered and destroyed body. Initially we are prohibited from seeing it or looking for it, only to be then told emphatically never to stop looking for it. "No la vean. No la busquen. No / dejen de buscarla. No dejen nunca / de buscarla." (70). Once again, as with the sense of hearing, it is not permitted merely to see or look, as that might imply an action which is undertaken once and then discarded when unsuccessful in its object, here, the object of finding the child's shadow. The hand demands of us a looking which is active and ceaseless; we must always look for that child's shadow, never letting the trace of that child's brief passage through the world be forgotten. In the way that a parent would never forget, so we as readers must never forget. The plaintive appeal of the following section, "Quiero oír / alguien tendrá que explicarme / qué ha sido de mi sombra" (71), has the naive trust of a child expecting an adult to know, and the reference to the child anxious to receive his mother's milk reinforces the sense of a parent-child bond which has been brutally severed. The pathos is underlined by that fact that, even from "estas alturas" (72), the hand looks for the shadow, yet cannot see it (73).

This loss of the close child-parent bond forms the focus of the following section. There will be no shadow, no cry for milk, no pillow at nap time, no warm and reassuring adult finger to clutch to ward off the terrors, loneliness and eternity of the hand's flight. But once again, as in the section where the reassuring pattern of threefold past participles "envuelto, protegido, calmado" (57) contradicted the starkness with which they were denied, so here a similar threefold repetition of the construction "al/del cual + verb in infinitive + me" gives a lulling, comforting reassurance through rhythm and sound patterning which is denied by the actual message of the whole phrase: "No habrá [...] dedo cálido, adulto, al cual / aferrarme, del cual sostenerme, al cual enroscarme" (74). Even the dangers are subjected to the increasingly familiar threefold repetition, being divided into "los terrores", "las soledades" and "las eternidades" (74). Thus we

again perceive a struggle between the stark semantic bleakness and the resurgent palliative compensation of poetic language.

From this point of the poem onwards, the hand enters a new phase. It has gone beyond the zenith of its arc and is now entering the definitive downward trajectory towards the end of the poem. It realizes that it has subjected the reader to more than they can bear and appears to take on the parental mantle, trying to protect the reader from the horrors it has experienced. The following series of injunctions will protect the reader from seeing: “Bajen los párpados” “Bajen las cabezas” (75), “Cierren esos ojos”, “No persigan mi trayecto” (76). The hand enjoins the onlookers to “protéjense los ojos”, in case “un golpe inesperado de mano diminuta / con tendones abiertos por la Historia, / [...] podría dejarlos / ciegos” (76). It is interesting to note that the explosion that tore the hand from its body is euphemistically alluded to here as “la Historia”; history with a capital H (as previously, in page 43) encapsulates the major events such as wars and terrorism which have the necessary weight and import to enter the collective human record. Using euphemism in this way spares the reader, puts distance between them and the event implying that it is definitively over and written, as does shielding their eyes from the awful and pathetic vision of the tiny falling hand, metonymically representing all human atrocities. If they do not protect themselves in this way, they will, it is stated, be at the mercy of “el desamparo” and “el abandono” which “no perdona ni olvida” (77) and which will cause blindness in its traditional sense rather than the heightened sensitivity it represented earlier.

The hand then turns its scrutiny inwards, focusing on itself and its journey as if its sense of self has been disrupted, diverted and lost. The hand questions whether someone is building it a wall (79), a house, a palace, a refuge (80). But this potential dwelling gives no sense of security: it is “sin paredes” (80), with a “puerta faltante” (81), and leaves the dweller exposed to “el advenimiento del próximo / capricho, de la próxima ocurrencia de la historia” (81). So the final unknown destiny of the hand is not

a place in which to feel secure and protected, once again denying the reader any sense of coming to a state of closure. The hand then speculates on the fate of the bird with whom it crossed paths in flight (82, see page 17); did the bird manage to continue on its flight, despite the surprise encounter with a featherless hand? Interpreting allegorically, we might ask: what was the effect on the reader of encountering a survivor of trauma? Were they able to continue on their way unaffected? This inevitably leads to speculation about the other bird, the one on the ground (see page 18) who caused fear in the witness (the “impedido” or “lisiado histórico”, 83). This bird has done nothing; nothing except peck at the hand as food (“alimentarse de mí”, 84). In the flat manner in which this is stated, there is an acknowledgement of inevitability, of the callousness of life which continues; and yet the poetic impulse of the hand protests at mere acceptance, calling it “Abyecto / pájaro de la tierra.” (84). We recall that on its first appearance, this ground bird was described as “depredador” and in its total lack of anthropomorphic sympathy and pure animal instinct it comes across as chillingly inhuman.

As the hand continues to fall, there is a sense in which it appears to be gradually shedding those things which bound it to life. Visually, the poem becomes very sparse at this point, only a few lines per page (86-89), and the hand bids farewell to the lives it might have led or have been obliged to lead. Once again the reader is enjoined not to try and glimpse the shadows which its body once projected (87), as if laying to rest the debate and dilemma (search/don't search) which so tormented it earlier (70). The insight that uncertainty is everywhere (“No hay longitudes que no sepan [...] / de la incertidumbre”, 88) is immensely tiring to the hand, who asks in a plaintive single line what it must be like to sleep takes on an immensely attractive aspect, moving from the sleep of a single word to sleeping a whole cloud of words, a nocturnal splendour of previously unknown dreams. The proximity of sleep and death is a well-worn topos,

but here, death has preceded sleep, rather than sleep being a mimetic foreshadowing of death.

As if beginning to come full circle, the hand then echoes verbatim one of its first instructions to the witness (42), “no me sustituyan por las notas de mi propia música” (91). As earlier, it warns of the dangers of allowing aesthetic consideration to obliterate ethical and political considerations, and their very *real* referents. But then the voice introduces the idea of musical variation on what has gone before; the implication is that even when the message is restated using different images, different metaphors, nevertheless, the reader should still guard against prioritizing the aesthetic packaging of the message over the message itself. Continuing in circular vein, the hand then returns to one of the witness’s earliest questions, “Me pregunto / qué se celebra, aquí” (16), but here, the return marks an insistent corrective to the witness’s activities, as indeed it had done previously. If we compare the two instances, we see in the shift of tenses a shift to a sense of completeness, of a task finished, of a period summarized, of an arc traced and a final return to the ground, yet still syntactically linked to the present moment.

Nada de mí pregunta
 qué se celebra. Qué se celebra
 al pie del cúmulo de pájaros terrestres
 que mi caída
 construye. (46)

[...]

Nada de mí ha intentado preguntar qué se celebra, qué
 se celebra al pie de mi caída. (92)

This sense of a temporal shift continues as the following section begins with the phrase “Ya no”, evoking a loss and a change. We feel a settling of accounts, a kind of

moral reckoning: “ya no hay demencia ni esplendor” (93) —neither the horror nor the poetic flight born of that horror subsists. “No hay sueño y no habrá / perdón” (93); the longed-for sleep (88-89) is ultimately unattainable, as is forgiveness for all that has happened, including the “exceso de sol”, the detached backdrop whose exuberance — like that of the golden desert sands— seems like a mockery in the face of such horrors. The possibility of a truce is likewise denied (94), and the hand retreats into mutism: “No contesto preguntas ni pregunto” (95) as if in self-protection. This retreat is then immediately counterbalanced by a defiant assertion of irreplaceable, irrepeatable uniqueness: “No existe [...] mano viva, vital / que pueda sustituir mi baile quebrantado.” (96) The image of the dance returns us to the very opening page of the poem, where the witness had watched the tiny hand “bailar [...] su arte total” (13). That this dance is now broken and irreplaceable underlines the sense of loss which predominates. The hand once again enacts a retreat, this retreat and return motion paralleling the fluctuations and contradictions which have marked the entire poem. This time the hand retreats defiantly, throwing down the gauntlet of interpreting and responding to the witness: “Que responda / el testigo. Que responda el lisiado, / que tanto dice saber.” (97). It is now up to the witness to respond to the cry, to know what to say, and “Que explique cada línea / del libreto” of the scene taking place on a “pisoteado escenario” (99). This addition of the theatrical metaphor introduces yet another performative and artistic dimension to what has already been figured as a dance, and as music. That the boards are well trodden indicates that the language of testimony is much repeated, yet in each recreation of the theatrical text, a new performance must be born, appropriate to the time and place in which it is enacted.

After this challenge, the hand gives way to one final outpouring, the longest single section of the second half of the poem, and almost all one long sentence. This sentence is composed of a succession of similes describing the hand’s final transformation and summarizing intensely and in miniature, in a kind of *mise en abyme*,

the whole rapid trajectory from the “imbecilidad humana” which tore the hand from its body, flinging it into unwanted freedom (100), to the present moment in which “voy agotándome” (101). After this outburst, all poetic passion is spent, and the hand, quietly, and in very short gasps, is consumed.

Me agoto.

Voy consumiéndome.

Juro que

me consumo.

Me consumo. (101-102)

The passage from present tense, to gerund, to oath, to act makes the act simultaneously a physical act and a pragmatic speech act, a commitment in language to what is being enacted physically. Thus at the conclusion, the hand returns to the state in which the witness first saw it, “independiente ya de preguntas y sorda”, but now, rather than being in the sky, it has reached its nadir and is consumed on the ground.

The reader of *Mano en vuelo* experiences the violently contradictory injunctions expressed by the poetic hand in flight. “Don’t hear, never stop hearing; don’t see/look, never stop seeing/looking”. The hand demands a ceaseless, sustained and meaningful engagement, not mere passive reception, but fears subsequent compassion fatigue and turning away. The attitude to the reader figure therefore oscillates between demanding unwavering attention even in the face of unspeakable horrors, and a solicitous desire to protect the reader from vicarious trauma or empathy fatigue, acknowledging—as Kozameh does elsewhere—that repeated exposure to traumatic narrative can result in the “colosal sordera de un pueblo anestesiado a golpes” (*Pasos bajo el agua*, 88). But like the witness, the reader is always dramatized, always invoked and involved; in *Pasos bajo el agua*, the narrating voice wants her interlocutor Chana to react in a suitably horrified

manner (92), whilst here, the figure of the disconcerted bird who encounters the hand mid-flight is an alter ego of the reader—who picks up this poem unaware of what they are about to read—or an alter ego of the person who encounters, without warning, a survivor of trauma. In both this poem and in Kozameh’s prose, it seems that “gritos” can either catalyse or paralyse the writer, who expresses herself as “queriendo o no queriendo embadurnarse el coco con los recuerdos” (*Pasos bajo el agua*, 146). The poem enacts a back and forth movement between poetry’s continual resilient resurgence even in the face of horror and a repeated acknowledgement of language’s utter inadequacy and its dangerous tendency to distance through aestheticizing and returning us to a kind of poetic comfort zone within language. This violent ambivalence is attributable to the fear of banalizing the horror, of aestheticizing it into something more palatable. The self-figuration of the poet also participates in this oscillation, between the unfetteredness of the hand in flight, notwithstanding the horrific circumstances which impelled that flight, and the self-protecting but ultimately static and uncreative figure of the statue or the “lisiado”, “impedido”. Kozameh’s poem at once calls upon us to respond to horror, and yet mediates that horror lest we become blind to it.

BIBLIOGRAPHY

Bertone, Concepción (2013). “La palabra mutilada: sobre la poesía de *Mano en vuelo* de Alicia Kozameh”, in Pfeiffer, Erna, ed. (2013), 263-67.

Bolognese, Chiara (2008). “Fondo Alicia Kozameh: Los cuadernos de la cárcel”. [Entrevista realizada en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 29 de mayo de 2008]. Website consulted 26 October 2016.

<http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Kozameh/Presentation/Presentacion.html>

- Breckenridge, Janis, (2009). Review of *Mano en vuelo*, in *Rocky Mountain Review*, Fall 2009, 287-89.
- Gimbernat González, Ester (2013). “El sublime intento de la negación : *Mano en vuelo de Alicia Kozameh*”, in Pfeiffer, Erna, ed. (2013), 269-284.
- Horno-Delgado, Asunción (2013). “Orando en la desaparición: Alicia Kozameh en su *Mano en vuelo*”, in Pfeiffer, Erna, ed. (2013), 295-305.
- Kozameh, Alicia (2002). *Pasos bajo el agua*. Córdoba, Alción.
- Kozameh, Alicia (2009). *Mano en vuelo*, Córdoba, Alción.
- Malusardi, María (2013). “El *infierno milagroso* del poema”, in Pfeiffer, Erna, ed. (2013), 285-88.
- Neder, María (2013). “*Los sonidos del golpe* : Acerca de *Mano en vuelo* de Alicia Kozameh”, in Pfeiffer, Erna, ed. (2013), 289-93.
- Pfeiffer, Erna, ed. (2013). *Alicia Kozameh : Ética, estética, y las acrobacias de la palabra escrita*, Pittsburgh, University of Pittsburgh ; Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Retamoso, Roberto (2009). “Alicia Kozameh : poesía y compromiso”, review of *Mano en vuelo*, in *Confluencia*, 25:1, pp.167-68.

Enrique Foffani

IdIHCS UNLP-CONICET; UBA

EL CONFÍN DE LO HUMANO.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE *MANO EN VUELO*

DE ALICIA KOZAMEH

El ensayo se basa en la tentativa de analizar e interpretar la imagen axial del libro de Alicia Kozameh titulado *Mano en vuelo* (2009), que consiste en la imagen de una mano que vuela por el aire a causa de la explosión de una bomba en la guerra de Irak. El abordaje, que se sostiene a partir de algunas figuras retóricas como la prosopopeya, la metonimia, la alegoría y la dialogía, y también de nociones de la teoría literaria y la estética como sujeto, experiencia, marco y sensorium, se propone dar cuenta del conflicto que suscita la relación entre poesía y testimonio. El potencial crítico de la imagen de horror permite volver política a la poesía.

(...) porque
no he muerto. Ni habré muerto
en este futuro ni en otro
porque no hay muerte que me abarque
no hay muerte en la que quepan mis cinco dedos en
miniatura
mis cinco uñas translúcidas apenas acaecidas

mi palma de la mano abierta como estrella fijada
en el guiño inicial

Alicia Kozameh, *Mano en vuelo* (2009)

Los niños han visto tanta muerte
que la muerte nada ya significa para ellos

Hacen fila para el pan.

Hacen fila para el agua.

Sus ojos son lunas negras que reflejan vacíos.

Los hemos visto mil veces.

Pronto hablará el presidente.

Tendrá algo que decir sobre las bombas
y libertad y nuestro estilo de vida.

Apagaré el televisor. Siempre lo hago.

Porque no soporto mirar

los monumentos al caído en los ojos.

Sam Hamill, "State of the Union" (2003)

1. GUERRA Y NIÑEZ: CONTRA LA ESTETIZACIÓN DEL HORROR

Ambos epígrafes son partes de un poema del que se desgajan para ser leídos de otro modo. Toda cita, todo texto extraído de otro, actúa por duplicación celular: su núcleo se recrea y forma otra galaxia de sentido. *Mano en vuelo* de Alicia Kozameh exaspera la lógica de la parte en relación a un todo. La exaspera porque es capaz de llegar a límites extremos, poniendo en entredicho el carácter endeble y precario de lo

humano. La parte se regenera y se encuentra con un poder: el de transplantarse fuera del lugar en el que estaba inscrita y, entonces, deviene un todo que, aun partido y roto, se percibe como tal. De todas maneras se trata de un todo imaginario, en verdad un *no-todo* que posee la fuerza suficiente para hablar desde la rotura o el quiebre real de su materia, ya que toda cita se halla siempre suspendida en el tiempo, salida de sí misma, transida en el instante que propende hacia el distanciamiento, deslocalizada mediante una interferencia capaz, en su propio diferir, de desplegar el acto de ver. Por eso, la cita es una parte pero su sentido intenta reponer el todo, abrazarlo enteramente, y lo que el poema a cambio le ofrece es el espacio imaginario en el que pueda capturar algo de su presencia, aunque efímera, mediante el filo de las palabras. Entre el texto de Kozameh y el de Hamill hay muchos puntos de contacto. A pesar de razones poéticas harto diferentes, ambos hablan de la guerra de Irak que, más allá de su contenido de verdad, funciona como disparador de la escritura poética, inscribiéndose en una tradición milenaria que enfrenta la poesía a la guerra. También en ambos la figura del niño se vuelve central en sus poemarios desde el momento en que se focaliza de un modo incontestable en una de las facetas más desgarrantes de la guerra: la masacre de la infancia. Así, en Kozameh se trata de la mano en vuelo de un niño y en Hamill de los niños que naturalizan el horror a través de los estragos del desastre contiguos a otra calamidad: el hambre producida por la guerra.

Sin embargo, lo que buscamos es poner de manifiesto el hecho de que ambos poetas se hallan, cuando escriben sus poemas, en Estados Unidos, que es el país que desencadena la guerra contra Irak después de los atentados del 11 de septiembre a las Torres Gemelas. Esta circunstancia de enunciación no es menor en términos de escritura, puesto que implica una toma de conciencia de cara a la sociedad norteamericana en la que ambos poetas viven, por más que se sientan afectadas todas las sociedades del mundo, como se ha puesto de manifiesto contundentemente en el modo con que han respondido los distintos medios de comunicación. Recordemos que

las guerras de Afganistán e Irak no han tenido una declaración formal, inaugurando de este modo lo que Dardo Scavino definió como la “primera guerra global” (2019:21), una nominación más acorde a la de “guerra contra el terrorismo” justamente porque se llevan a cabo ignorando la soberanía de los Estados invadidos y “a diferencia — escribe— de las dos guerras mundiales del siglo XX”, la de Irak “ya no es interestatal” (Scavino, 2019: 21). En este contexto, tampoco es menor la situación de extraterritorialidad de Alicia Kozameh, ya que es una escritora argentina que vive en Estados Unidos y a quien la elección de escribir no la hizo abandonar el castellano, que es la lengua que utiliza en el poema *Mano en vuelo*, nacido de una imagen atroz de la guerra de Irak que captura, por medio de la mirada, una mano que vuela por el aire a raíz de la explosión de una bomba. El castellano del poema se pone en tensión en la tapa del libro con un texto escrito en árabe, como si la condición extraterritorial del poema necesitara de la salida de la lengua materna. Entrar al árabe significa entrar en el mundo de la cultura milenaria donde nació, justamente, la escritura.

Nos interesa, por tanto, detenernos por un instante en el referente-Irak ya que el poema largo de Kozameh no se desliga del contexto de esta guerra, como han planteado muchas lecturas críticas sobre este libro, y recordamos que una de las libertades del género lírico es suspender la referencia pero nunca diluirla o calcinarla. De hecho, precisamente una de las operaciones ideológicas de este poema reside en realizar un *per saltum* en el campo referencial mediante el cual, por una serie de connotaciones, genera un puente entre Irak y la experiencia vivida en la última dictadura militar argentina durante la que la autora sufrió la tortura y la cárcel.

Esta analogía entre ambos desastres, no significa que lo que se busca sea una equivalencia, un pasaje transitivo entre una y otra. Más bien se trata de la incisiva indagación de las relaciones entre la poesía y la Historia, entendidas como un vínculo que se adentra en los momentos extremos de la barbarie, en los que se pone en juego nada menos que la condición humana. En este sentido, la imagen descarnada que ocupa

el centro del poema largo *Mano en vuelo* procede como un sistema solar, alrededor de cuyo eje giran todos los temas y todas las imágenes capaces de ser desplegadas en una genealogía retórica y visiva inscrita en la tradición de la poesía visionaria pero sin dejar de lado, por cierto, la sonoridad y los aspectos rítmicos del poema. De hecho, escuchamos el soplar del simún que no solamente acompaña a esa mano que pasa volando, en el sentido que la avienta y al mismo tiempo la eleva, lanzándola a la altura, sino también suscita una atmósfera de asfixia por las altas temperaturas que contiene: es, según lo bautizó Herodoto, el simún, el “viento rojo” cuya potencia es la del ciclón impelido por un movimiento circular. Mientras a Kozameh le interesa de Irak la posibilidad de incorporar al poema un entorno geográfico mediante el desierto y la luz que no tardarán en volverse alegóricos de los sujetos de enunciación, Hamill procura un escenario doblemente mediado, pues apela a la dimensión mediática que transmite imágenes de la guerra según un procedimiento dispuesto a confrontar la imagen entre la intuición poética y el poder interpretativo que surge de la manipulación de los medios. En cambio, la estructura compositiva de *Mano en vuelo* se articula a partir de una experiencia que también utiliza la categoría de mediación, pero orientada más bien al modelo de las fotografías de guerra capaces de captar una imagen, un *punctum*, ese instante congelado a partir del cual se produce el despliegue de la interpretación no sin antes demorarse lo que sea necesario para que esa mínima *durée* del instante reditúe estéticamente.

Así, Alicia Kozameh es consciente de los problemas que le acarrea la imagen fundamental del poema, en la medida en que la necesaria instancia de mediación que se interpone a la contemplación o a la mera vista/visión de la mano en vuelo podría comprenderse sin más, en cuanto objeto de la visión, si aceptamos de antemano que contiene un valor estético *per se*. *Mano en vuelo* se abre con una imagen encuadrada desde el principio en un vasto espacio; esta imagen recibe una suerte de marco estético debido a la amplia focalización del ámbito aéreo que se recorta contra una franja del cielo

atravesado por la ardiente intensidad de la luz y por la exhalación asmática del viento y, sobre todo, encarna en su naturaleza descarnada una desolación absoluta. Por esta razón, aun cuando la imagen de la mano del poema que vuela por el aire haya sido observada “en un medio de comunicación”⁶⁸ como pudiera ser un noticiero en televisión, ello no diluye en absoluto la cuestión de la mediación artística, antes que la mediática, ya que en un punto la mano del poema nos recuerda como espectadores (como receptores) otras imágenes paradigmáticas que, producidas en la guerra, se hallan disponibles en nuestro archivo de la memoria visual como puntos imborrables. Me refiero a la fotografía del sudafricano Kevin Carter acerca de la niña en Sudán gateando en una cercanía inquietante con un buitre que está al acecho, esperándola como próxima presa (y próxima en los dos sentidos: tanto espacial como temporal). Recordemos, de paso, que lo ominoso de la escena capturada por Carter pone en tela de juicio incluso la posibilidad misma de la fotografía como instancia estética. En el poema de Kozameh es todavía más extrema la situación en cuanto a la infancia: aquí el niño ha sido destrozado y sólo resta de él una mano lanzada al aire por la detonación de la bomba. Pero, desde el punto de vista de la autoría del poema como texto artístico, cabe señalar que en este caso también se pone en cuestión el valor estético de la composición puesto que surge de una escena de horror anclada en un nítido campo referencial de guerra. ¿Cómo conjugar entonces la contemplación estética acerca de la mano cuando ésta ha sido desligada de su cuerpo por una violencia arrasadora que amputa y destruye? Lejos, sin embargo, de estetizar el horror, el poema de Kozameh recupera el potencial político

⁶⁸ Así lo sostiene Ester Gimbernat González en su artículo “El sublime intento de la negación” cuando escribe: “El poema es un modo de responder a cómo puede un texto literario traducir el impacto emocional de lo observado en un medio de comunicación, y cómo puede transferirse tal sufrimiento ocurrido lejos y ya al punto de ser olvidado por la aparición de la próxima noticia de otro evento terrible y banal” (270). En: Edna Pfeiffer (ed) *Alicia Kozameh: Ética, estética y las acrobacias de la palabra escrita*. Pittsburgh, ILLI, 2013.

de dar testimonio de una realidad que pocos se preocupan de ver o de hacer ver. La poesía que nace de los horrores de la guerra, como es este caso, corre el riesgo de la estetización; pero cabe señalar que *Mano en vuelo* se enfrenta en verdad, no con el peligro del embellecimiento del desastre, sino más bien con la imposibilidad misma del dar testimonio sobre experiencias signadas por la más absoluta desubjetivación, como es el cuerpo destrozado por la guerra del que habla el poema. De allí que, como analizaremos más adelante, la utopía del poema inviste a la mano como sujeto de la enunciación y por ende pasible de devenir *persona* en los términos que plantea Emile Benveniste en su teoría lingüística. Es la única posibilidad que le queda a la poesía si quiere hablar la lengua del testigo: una lengua que lidia para superar el hiato que separa al hablante de la persona empírica, el locutor del ser psicósomático, el que toma la palabra del que vive. Un hiato constitutivo que desubjetiva al sujeto en el momento mismo del habla. *Mano en vuelo* de Alicia Kozameh es la asunción de una voz corrosivamente crítica de la figura del testigo, no porque no sea posible dar testimonio, sino más bien por el hecho innegociable que implica rechazar bajo todo punto de vista la posibilidad de que los discursos testimonialistas se monumentalicen y entren al museo de las estatuas. El poema busca rescatar una voz que no sea complaciente y desafíe los negocios rentables de la memoria. Una voz que hable sobre el horror desde la dignidad de la palabra.

2. POETS AGAINST THE WAR: LA TENSION ENTRE POESÍA Y TESTIMONIO

Y los terroristas de Washington
llaman a filas a todos los jóvenes
y nadie habla
y se llevan a todos los que usan turbante
y expulsan a todos los inmigrantes raros

y envían a todos los jóvenes
a los campos de muerte otra vez
Lawrence Ferlinghetti, “Tomas posición sobre Iraq: hablen claro”⁶⁹

El colectivo que llevó adelante el poeta norteamericano Sam Hamill en febrero de 2003 cuando Bush decide invadir Irak por la presunta existencia de un arsenal de armas de destrucción masiva, tenía como lema *Poets against the War*, es decir, los poetas contra la guerra. Fue una feroz protesta que retomaba la memoria de otras manifestaciones anteriores como la guerra de Vietnam. El valor de esta manifestación era asumido por los poetas con todo el potencial político que ella puede contener en momentos álgidos de la historia, pero ahora incorporaba otro gesto no menos corrosivo: los poetas recitaron sus poemas prácticamente en la misma cara de Bush porque lo hicieron frente a la Casa Blanca y, aun cuando ésta no quiso recibir la declaración que el colectivo había escrito, tuvo que escuchar lo que esos poemas decían. Era una marea pacifista cuyo potente efecto impactaba directamente en el corazón del poder y sobre todo involucraba, como los versos finales del poema del octogenario beat Lawrence Ferlinghetti, nada menos que a “la mayoría silenciosa” de la sociedad norteamericana, a la que intenta despertar de su letargo: “Todos ustedes amantes que duermen / profundamente en sus sueños privados / ha llegado el tiempo de que hables / Oh mayoría silenciosa/ antes de que vengan por ti”.⁷⁰ Durante los años que duró la guerra, lo que en verdad se habría de comprobar era la inexistencia de arsenales de armas

⁶⁹ Los versos de Ferlinghetti reproducidos como epígrafe de esta sección fueron extraídos de la crónica de Juan Gelman titulada “Poetas en movimiento”, que fue publicada por primera vez, antes de formar parte de un libro, en el diario *Página/12*, el 20 de febrero de 2003.

⁷⁰ La misma fuente ya consignada: *Página/12*, 20 de febrero de 2003, crónica de Juan Gelman titulada “Poetas en movimiento”.

químicas y biológicas, ya que todo no había sido más que el pretexto para justificar la invasión y, con ella, un gobierno que había llegado al poder por fraude y cuya economía había comenzado a desmoronarse

Irak es el nombre por antonomasia que designa un tipo de belicidad del siglo XXI: una guerra preventiva que, puesta en marcha a partir de una conjetura falaz, redefine sus propios límites, ya que cabría pensarla como una guerra que dilata su radio de acción, como si siempre fuera posible expandir un poco más el perímetro del horror. El carácter ilimitado de la guerra —precisamente es su brutalidad la que va ganando terreno para expandir un poco más su territorialidad— y los rasgos peculiares que la caracterizan, hacen reflexionar a muchos escritores latinoamericanos. Uno de ellos es el poeta argentino Juan Gelman, quien escribe una serie de crónicas durante los años de la guerra de Irak. Otro ha sido Mario Vargas Llosa, quien escribió su *Diario de Irak* como una mixtura entre reportaje y libro de viaje que comprende los doce días entre el 25 de junio y 6 de julio de 2003 en los que viajó a Bagdad, pero, a diferencia del poeta argentino que rechaza de plano la invasión, la faceta neoliberal del peruano le hace escribir que “mi oposición a la intervención militar de Estados Unidos y Gran Bretaña en Irak, expuesta de manera inequívoca el 16 de febrero, quedó muy matizada, para no decir rectificada, luego de mi viaje”.⁷¹ Gelman, por el contrario, reflexiona sobre el fracaso del viejo humanismo occidental y se formula una pregunta fundamental que campea, por otro lado, todas sus crónicas: “¿el pensamiento deshumano no estuvo presente acaso en el nacimiento mismo de la modernidad?” (Gelman “¿Postmoderna?”, 2003). Es éste el interrogante que pone en crisis el malestar de la cultura; sin embargo, el escritor argentino lo circunscribe específicamente a esta guerra para avizorar dos dimensiones que nos parece importante no perder de vista: por un lado, se trata de que,

⁷¹ Mario Vargas Llosa, *Diario de Irak*. Buenos Aires, Aguilar, 2003, 10.

inserto en la globalización postmoderna, Irak crea “una temperatura inédita en la lucha por supervivencia acelerando el incremento de la pobreza, la indigencia”, imponiendo nuevos tipos de guerras y sobre todo la idea de que “es una ilusión creer que vivimos el después de Auschwitz”. Más bien —continúa— “seguimos en Auschwitz” (Gelman “¿Postmoderna?”, 2003). Y, por el otro, percibe la lucha por la paz como un acontecimiento: “la paz se ha convertido en *una causa de humanidad* por primera vez en la historia” (Gelman “¿Postmoderna?”, 2003). Quisiera detenerme un instante en la preocupación de Juan Gelman, porque se trata de las reflexiones de un poeta que acaba de surgir, de nacer, del sujeto periodista que escribe la crónica en cuestión, titulada “¿Postmoderna?” y publicada el 20 de marzo de 2003, apenas un mes después del colectivo conducido por Sam Hamill que manifiesta frente a la Casa Blanca, episodio que también es el tema de otra crónica llamada “Poetas en movimiento”, que ya citamos.

Las estrechas relaciones que se han establecido en el interior de la tradición latinoamericana entre el poeta y el cronista, en la tradición de José Martí, Rubén Darío y César Vallejo, ameritan indagar sobre la confluencia de subjetividades, en la medida de que podemos identificar a uno y a otro, no para separarlos y dividirlos puesto que no sería pertinente ni posible, sino para corroborar el modo en que uno se entromete en el rol del otro, quien le deja el paso libre a fin de efectuar una alianza pues, como sabemos, toda alianza es política: el cronista permite el advenimiento del poeta que el autor también es; y conjeturamos, además, que es el poeta el que escribe el cierre de la crónica, no por cierto a expensas del cronista, sino de acuerdo con él; esto es, con la total anuencia de éste que no sólo respalda sino que, en calidad de aliado suyo, se vuelve imprescindible para el entendimiento mutuo ente sujetos:

Es un momento de resistencia contra, de resistencia negativa, pero puede preparar la materialización de un núcleo utópico, un motor de futuro. *No valdría la pena mirar un mapamundi en el que no figurase la utopía, porque le faltaría el único país*

que la Humanidad visita a diario, dijo Oscar Wilde. El siglo que pasó demuestra que ningún régimen, por totalitario que fuere, logró impedir que por sus grietas y resquicios respiraran los pulmones del sueño y el deseo. (Gelman “¿Postmoderna?”, 2003)

La mención de la utopía como motor de la lucha por la paz y la resistencia históricas, la cita-clave de Oscar Wilde como escritor que toma la palabra en tanto sujeto que sufrió en carne propia la hipocresía y la injusticia de la sociedad, la mirada política sobre las catástrofes y la necesidad de revalorar el sueño y el deseo (que vuelven a remitir a la dimensión utópica y por ende política), son todas cuestiones que atañen medularmente a la poesía del siglo XX enfrentada al horror. Esta dimensión es la utopía de la poesía o mejor: la que pone en funcionamiento la poesía como arte de creación, es decir, como arte de resistencia.

Para entender lo que Gelman en su crónica llama “resistencia contra” o “resistencia negativa”, es necesario retomar lo que estas nociones ponen en juego, ya que son al mismo tiempo las que articulan el poema de Alicia Kozameh: de un lado, se trata de la resistencia a la fabricación del horror, porque toda catástrofe es *una decisión humana*⁷² y, del otro, de que toda resistencia es, al mismo tiempo, resistencia a la muerte. De allí que en su crónica, el escritor argentino pase revista analíticamente a los elementos que particularizan la guerra de Irak y, a la vez, ponga de manifiesto la otra cara de la guerra que consiste en la respuesta (la responsabilidad y el responso) como contundente movimiento de resistencia. Gelman incluso llega a afirmar que se trata de

⁷² En otro ensayo de nuestra autoría sobre esta misma problemática, discernimos entre catástrofe (para los acontecimientos que atañen a las decisiones humanas, es decir, la esfera de la cultura) y cataclismos (cuando el horror es producido por la naturaleza). Nos parece importante señalar la diferencia para abordar por tanto los casos en que ambos desastres se conjugan, esto es, cuando la negligencia humana no toma los recaudos suficientes para evitar los cataclismos como inundaciones, tsunamis y otros fenómenos naturales.

una experiencia inédita, que se da “por primera vez en la historia”. Lo inédito no es la protesta que en otros momentos del pasado, desde los umbrales de la modernidad, ha tenido lugar, sino más bien el hecho de pensar esa resistencia como un acto vivido y librado en las calles. Y es esta experiencia eminentemente política la que subyace en su proposición: “causa de humanidad” que nombra una compleja serie de nociones que no quedan en la mera abstracción, como un modo cívico de manifestarse contra un humanismo caduco y fuera de los tiempos del presente histórico.

Estas indagaciones de Gelman resultan altamente fructíferas pero cabe sospechar que lo que pasa en las calles, pasa también en el interior del poema, en el interior del arte en general. Es evidente que la manifestación de esta consciencia actúa de manera contestataria, pues hace política más allá de la diferencia o, mejor: a partir de todas las diferencias subsumidas a una causa que las supera —de hecho lo explicita: “esos millones de seres humanos de diferente nacionalidad, religión, sexo, edad, color de piel” que se reúnen en las calles para decir no a la guerra—. Lo que interesa enfatizar es la traslación de este acto de resistencia al plano de la poesía, de allí que consideráramos que quien cierra la crónica de Gelman no es tanto el cronista sino el poeta, porque lleva al terreno de la poesía una “causa de humanidad” (Gelman “¿Postmoderna?”, 2003). Dicho de otro modo: si el poema es un acto de creación, lo es porque todo acto de creación es un acto de resistencia. Resistencia a la muerte, sí, pero también a la guerra y a toda forma de catástrofe producida por el hombre, por la cultura, toda forma de horror a la que Alicia Kozameh se refiere constantemente en su obra. En *Mano en vuelo*, como trataremos de analizar más adelante, tiene lugar una operación compleja: la suspensión transitoria del referente habilita el uso de la alegoría y con ella la posibilidad de referenciar cuestiones relativas al testimonio sobre el genocidio militar argentino. Si Irak significó un parteaguas en el siglo XX acerca de las nuevas máquinas de la guerra, a diferencia de las dos conflagraciones mundiales, Kozameh encuentra allí el terreno propicio para poner en órbita una poesía que hable de lo real. No es cierto, entonces,

que *Mano en vuelo* se desconecta del campo referencial, es decir, de Irak; lo que hace es algo más osado y transgresor: extender los efectos retóricos e ideológicos de la alegoría mediante una operación lírica que permite expresar una verdad que sólo la poesía puede ofrecerle, esto es, la posibilidad de que la lengua se vuelva polifónica, contrariando algunas teorías contemporáneas que sostienen que la poesía es monológica porque, en el fondo, confluye en ella, desde la perspectiva del género, un yo capaz de organizar todo el contenido del poema. De hecho, *Mano en vuelo* es su más nítida refutación. No sólo por la estructura en contrapunto entre un yo testigo y un yo-sujeto de la enunciación, personificado en la mano, que se vuelve testigo del primer yo-testigo. Sino, fundamentalmente, porque todas las voces que convoca estallan en el poema como estalló una bomba que no escuchamos porque fue anterior al texto, pero sí podemos leer sus esquirlas, es decir, los efectos de la explosión que, como *un aleph*, nos muestra en un instante la visión terrible de los cuerpos destrozados. Alicia Kozameh elige la poesía como el único discurso rítmico capaz de hablar sobre lo que no tiene representación: la destrucción. La utopía de *Mano en vuelo* ha sido darle voz a la destrucción. Se trata de la tentativa de que la destrucción hable desde sí, desde su materialidad, desde el cuerpo mismo en el instante de su desintegración.

3. EL GRITO DE LA IMAGEN: "LA MANO DIMINUTA CON TENDONES ABIERTOS POR LA HISTORIA"

Estas reflexiones permiten ingresar al poema portentoso que Alicia Kozameh decidió escribir y titular con un sintagma condensatorio: "mano en vuelo", una nominación que apela al movimiento y no a la quietud, aun cuando se trate de una imagen en suspensión, detenida, congelada en su temporalidad, semejante al recurso

que practica Borges en su relato “El milagro secreto”: una escena cuya *durée* parece no superar el minuto y medio y que el poema se obsesiona por registrar con cierta minucia en la precisión. Concebida desde la imagen primordial del poema, la nominación se halla bajo la lógica retórica del oxímoron. Una mano que se detiene en el movimiento que la impulsa, parece obedecer a una voluntad estética ligada a una decisión que arrastra, a su vez, un fundamento ideológico, ya que la imaginación cumple en este poema largo una función, como veremos, primordial. Hemos dicho poema portentoso y ciertamente el valor semántico de la palabra portento reside precisamente no solo en la singularidad y extrañeza sino sobre todo en el efecto que suscita: admiración y al mismo tiempo pasmo, estupor e incluso horror, todas sustancias que aparecen como contenido de verdad del poema: la mano de un niño que vuela por el aire a raíz de una explosión durante la guerra de Irak. Esta focalización de la imagen se hace por medio de la sinécdoque: la bomba hace estallar el cuerpo y la mano es lanzada a los aires por la fuerza de la explosión, quedando desperdigada y desunida de su cuerpo. Ante la desolación de la imagen, el poema le ofrece el recurso de la prosopopeya: se le otorga a la mano la instancia de la voz y de ese modo la mano deviene sujeto de enunciación, un sujeto de enunciación desmembrado, hecho añicos. Así no solamente accede a la categoría de *persona*, como afirma Benveniste, sino que además, a nivel imaginario, retiene la memoria del sujeto concebido como cuerpo y alma. La completud imaginaria de la mano no suprime al sujeto, sin embargo, del orden de lo real, ya que se trata de un sujeto que se ha vuelto, de pronto, en el brevísimo instante de un minuto y medio, una extremidad desgajada del todo al que perteneció. Doble extremidad: la de la mano por un lado y por el otro la del devenir un ser en la extremidad del ser.

El horror de la mutilación no anula al sujeto y el poema le ofrece el “ha lugar” de la enunciación. Desde esta perspectiva, la utopía del poema consiste en ofrecerle a la mano la del devenir un sujeto, desde el punto de vista enunciativo una persona, todo lo cual significa que se convierte en el centro de imputación de una subjetividad que

acaba de ser masacrada hace tan sólo un instante. Con este poema, Alicia Kozameh se propone una de las utopías más conmocionantes de la lírica escrita en castellano de las últimas décadas: darle voz nada menos que al cuerpo destrozado cuando éste se halla en el confín material de lo extremo. La suya es una ontología de los límites últimos del ser. Se trata de un procedimiento que delega metonímicamente en la mano el poder que todo hablante tiene de volverse persona. Desde esta perspectiva, la mano es una persona a la que todavía llegan, seguramente por los filamentos nerviosos del tendón o por el músculo del que es extremidad, la información del *organon* entendido como completud, como un cuerpo entero que ya ha dejado de serlo en un instante y sin embargo todavía puede dar cuenta de sí. Esta estrategia es “el milagro secreto” de *Mano en vuelo* que permite bucear en el mar negro de la destrucción; hasta esos abismos se ha hundido Kozameh para escuchar la voz desgarrada de quien ha sido destrozado en vida. Desde este punto de vista, la alegoría amplía desde Irak su radio de acción y lo hace cronotópicamente: no sólo en la geografía sino también en los pliegues de la temporalidad. En este sentido, metonimia y prosopopeya coinciden en el sujeto de la enunciación: la parte extrema de un cuerpo habla y en ese acto libera un testimonio inédito de la poesía. Se trata de un poema visionario que habla desde la destitución más absoluta del cuerpo y al mismo tiempo lo hace desde la restitución más reparadora. La noción de reparación es vital en *Mano en vuelo*: presupone la angustia de una destrucción o de un despedazamiento y la busca, como contrapartida, de una reintegración que se anhela alcanzar. Sin embargo, no hay aquí una fantasía de reparación como la que ha estudiado el psicoanálisis en su deseo de recuperar la integridad materna como un modo de fortalecer el yo, sino una restauración simbólica mediante la cual el poema redime el horror desde la imagen y lo que ella libera a cada uno de los lectores, a saber: una experiencia de profunda sensibilidad, un *sensorium* que la poesía sitúa en un espacio único, excepcional, para que los cinco sentidos puedan reconstruir en el momento del estallido la potencia imaginaria que da cobijo a las manifestaciones estéticas. Pero

también, al lado de esta dimensión de reparación,⁷³ el otro polo no menos esencial de Kozameh reside en el potencial crítico del poema, ya que, aun cuando se trata de una imagen de horror, hay una decisión de no privarnos de esa imagen, de no restar la violencia de la guerra que una mano desintegrada del cuerpo humano podría condensar. De ese modo la brutalidad misma de la imagen corroe todo sensacionalismo de la guerra que los medios de comunicación intensifican como propaganda de los intereses económicos que ellos mismos representan y defienden. La poesía de *Mano en vuelo*, y esto vale para el arte en sí, da a ver la violencia más cruenta, la más abyecta como puede ser un cuerpo destrozado del que sólo queda una mano y en esa elección aparece no solamente lo siniestro de la imagen, sino sobre todo una indagación desafiante del *sensorium* de nuestra experiencia orientada a amplificar el campo de la mirada como un antídoto a la insensibilidad o a la costra impermeable con la que se vive en el mundo actual.

Tal como ya hemos afirmado más arriba, el poema no se circunscribe sólo a la voz de la mano, también está la voz del testigo, el que da testimonio y observa el recorrido de la mano en vuelo y su imagen detenida “en el justo centro del aire / de todos los aires” (2009: 13). Pero no hay sólo esas dos voces que el poema describe como el testigo y el testigo del testigo que es la mano en su devenir sujeto. Estas dos secciones del poema se hallan interferidas por un “nosotros” que reorganiza el discurso poético; más que reforzar el contrapunto que funciona como estructura de la composición, este pronombre de primera persona plural lo que hace es romper con la posibilidad de que la dicotomía se instale y obture el principio de la polifonía. Cuando el enunciado se actualiza mediante el uso del “nosotros”, el poema vira necesariamente de dirección

⁷³ Es interesante la lectura crítica de Asunción Horno-Delgado porque analiza las figuraciones semióticas de la mano e interpreta formas de la experiencia ligadas al duelo, a la oración laica, al silencio, a la ofrenda (recordemos que uno sus libros se titula *Ofrenda de propia piel*) como rituales de lo simbólico, como “una plegaria secular” (Pfeiffer, 2013: 297).

para incorporar a los lectores, a los destinatarios, a la figura autorial que no se (auto)excluye del texto, y a posibles sujetos implícitos en la *fabula* poética: nos referimos a quienes se vuelven personajes en ella (que es otro modo de devenir sujetos) y son, en cierta medida, alegorizados en la composición, como la personificación de los dos pájaros: el que vuela y el terrestre. El circuito polifónico del poema no hace tambalear la estructura dialógica que todo contrapunto como principio constructivo establece, pero sí deja oír una pluralidad de voces que permiten conjeturar el centro del poema: la lucha por la verdad que todo testimonio implica. De manera asombrosa, *Mano en vuelo* de Alicia Kozameh no se resigna en absoluto a la concepción de que el testimonio se tope con la imposibilidad de la verdad pero es corrosivamente crítico de los procesos de monumentalización de la figura del testigo, incluso alude al devenir estatua de éste. El poder de la mirada crítica reside en desacralizar esa figura para rescatar otra, para que ésta le haga justicia a quien decide dar testimonio de una experiencia del horror. Uno de los caminos que el poema avizora es volver al testigo un hombre de carne y hueso y no un sujeto excepcional, museificado en esa misma excepcionalidad. Decide sacarlo de la vidriera del espectáculo y resituarlo en el meollo de la cuestión: si es posible dar testimonio y, en caso de que sí lo fuera, hacerlo sin comprometer el carácter innegociable de la dignidad humana.

Es evidente, entonces, que el proyecto poético de *Mano en vuelo* no puede desligarse, por un lado, de la narrativa de la autora, y por el otro, es un texto autónomo en el sentido de que el género lírico funciona con otros parámetros de composición, aun cuando pueda observarse el recurso de la poeticidad en la prosa de Kozameh. La decisión de la escritura poética implica, en el recorrido de su obra literaria, una interferencia significativa, puesto que consiste no sólo en una decisión de género sino también en una necesidad expresiva en la que el ritmo prevalece como el principio constructivo. Así el ritmo en *Mano en vuelo* se vuelve su tema, de allí que las repeticiones, las anáforas constantes, los ritornellos, los acoplamientos en paralelo, las homofonías

en correspondencia, los finales estróficos simétricos, todo el conjunto de figuras retóricas de dicción permiten considerar el poema largo bajo el ritmo entrecortado y asmático, a veces tartamudo, de un habla que se torna repetitiva quizás para no olvidar lo que dice. De esta manera, machaca una y otra vez para que el “martilleo” de las palabras no pierda de vista el vector del discurso, sobre todo ante una experiencia-límite en la que el lenguaje no tardará en presentar serias dificultades para la enunciación. De hecho, es esta lengua que trabaja laboriosamente sobre los aspectos de la dicción la que avanza ciega por el andarivel de un fraseo sinestésico: como si alternaran dos movimientos contrapuestos, una vez como ceguera y la siguiente como visión. En el fondo se trata de una lengua encandilada por el resplandor lumínico del desierto de Irak, la que comienza a entrecortarse en una fluidez poética deslumbrante. La lengua deslumbra: busca restar luz para adentrarse en la oscuridad del horror, y maravilla la belleza que destila entre lo que ve y lo que dice, entre el resplandor intenso de la luz y la advocación lírica de la palabra. Mientras el testigo ve la mano en vuelo, la mano es vista por el testigo en un desdoblamiento imaginario. Ver y ser visto, dos movimientos indiscernibles: es el otro el que lo hace posible. De allí que el poema se obsesione por desmontar las falacias del discurseo que banaliza el testimonio y lo desacredita: de hecho la fe no es un elemento superfluo de la verdad del testimonio. Por el contrario, las palabras de la lengua, cuando entran en el territorio de la poesía, obedecen al ritmo que las amalgama, y como el ritmo es lo ineliminable de la poesía, ocupa el lugar del sujeto.

Kozameh rechaza las vanas celebraciones del testimonialismo. Procura un despojamiento del género porque el decir del testigo no puede sino contar con la historia como *conditio sine qua non* de su verdad. Dicho de otro modo: contar con la historia significa eso: el contar *con* la historia, tenerla de su lado y, al mismo tiempo, hacerla contar, que se vuelva narración también ella. El testigo del poema postula la posibilidad de “interpretaciones simultáneas” del acontecimiento, como un modo de

discernir el rol que cumple la historia en este proceso hermenéutico alrededor de lo que se considera la verdad del testimonio:

Habremos de atravesar para alcanzar tanta altura,
los túneles casi perpetuos, los laberintos siempre multiplicables
de la historia. (Kozameh, 2009: 26)

La *claritas* de estos versos no dejan dudas respecto de la función que cumple la historia en la consumación del testimonio, de hecho lo enuncia justamente a través del lenguaje poético que ha sido instalado a partir de una serie de recursos y figuras en el nivel retórico de la composición. Además, no olvidemos que el poema encarna una visión imaginaria: habría el uso de la dialogía por medio de la cual la altura que la mano alcanza a causa de la explosión se encuentra con la otra altura, la que todo testimonio debiera alcanzar para no ser banal y tener cierto vuelo del lenguaje. ¿El testimonio puede tener vuelo? ¿Puede tener la osadía de elevarse y asumir el desparpajo de pretender alcanzar un estatuto estético? ¿Acaso Primo Levi no se proponía erradicar todo atisbo de estetización so pena de sacrificar la verdad paradójicamente indecible que la constituye? ¿Es acaso una flagrante contradicción dar testimonio y resultar bellos sus enunciados? Este es el meollo problemático de la poesía cuando quiere dar testimonio: campea sobre el género una suerte de ilícito, como si estuviera condenada de antemano a negar (quizás denegar) cualquier impronta estética en su enunciación. Más allá de los cambios epocales respecto de las concepciones estéticas y de la categoría de lo bello o de lo feo, es innegable que la lírica sublima mediante el lenguaje poético, no en el sentido de idealizar el objeto sino en el de situar en otra dimensión la palabra. Lo sublime de la poesía es más bien su coartada: la reparación que contiene no anula el carácter material del lenguaje, así como la mirada crítica tampoco demuele la dimensión piadosa y tierna de la memoria. La mano recuerda su condición infantil y suscita una escena de ternura

que no pone en riesgo el tono testimonial, más bien lo descoloca de la convención preceptiva que prescribe su verificación. La mano como sujeto de la enunciación se objetiva en tercera persona para dar cuenta de sí en tanto cuerpo destrozado que ya no se rige de acuerdo a la fisiología humana. Se trata de una visión que se enuncia desde un cuerpo que ya no es o que ya no se tiene. El poema vuelve sinónimos el ser y el tener, vistos desde el momento mismo de la destrucción y se hace cargo de la descripción de un no-sujeto, de un sujeto brutalmente sustraído de la vida y del mundo por el rayo fulmíneo de la explosión que lo destroza:

No orina, no
ensucia pañales, no se alegra
de descubrir en el espejo con bordes de piedras coloridas
los extremos asombrosos, cabeza movediza
cubierta por dos círculos oscuros intranquilos como
los del muñeco de trapo y plástico que no duerme junto al cuerpo
que tuve (Kozameh, 2009: 52)

El uso de la partícula *no* vuelve a esta sección del poema el lugar de la pura negatividad (*no* orina, *no* ensucia pañales, *no* se alegra, *no* duerme) pero se trata del modo con que el nuevo avatar del sujeto de la enunciación realiza sus enunciados líricos: desde ese ilusorio hilo físico de la vida humana que pende de la sensibilidad de la mano que mantiene la vida (que logra retenerla) gracias a los filamentos neuronales que la adhieren todavía a la memoria como acceso al cuerpo y al alma del sujeto que acaba de ser destrozado, destruido, desmembrado. Esta resistencia de la mano para mantener con vida la memoria del sujeto que fue es la alegoría más fehaciente de la resistencia a la muerte. Por esta razón, la negación funciona en verdad como el antídoto, en la medida en que la acción de resistir implica, en un sentido general, oponerse a una fuerza externa.

Contra la violencia de destrucción causada por el hombre, algo del cuerpo resiste en el espacio del poema para persistir en la fuerza de la memoria.

El centro solar del poema es la mano en vuelo, en ese movimiento de ser lanzada a los aires, de pasar rauda remontando la altura, encaramada en la fuerza de la detonación que le permite elevarse y mantenerse quieta y congelada en el aire. Se trata de una imagen portentosa que queda archivada en la retina de la memoria. Pero la alegóresis de la imagen nos muestra la mano, quieta en la altura, antes de caer, esto es, antes de obedecer por partida doble a la ley de la gravedad y a la condición humana. La imagen de la mano que habla y está en vuelo tiene repercusiones poetológicas. La acción de volar es también una metáfora de imaginar, de adentrarse en los mundos de la fantasía y conquistar universos que están más allá de lo real. Estar “en vuelo” es, además, dar vueltas en el aire, suspenderse en el éter, esgrimir volutas o arabescos, todo lo cual parece remitirnos al acto de escribir. Sin embargo, el poema se presenta en toda su complejidad: la mano que se vuelve persona al asumir su yo aproxima dos acciones por homofonía: yo vuelo, yo vuelvo. En este sentido, la enunciación poética transforma la aproximación fónica en semántica y para la breve historia de esa mano —más allá de los dos atributos fundamentales del poema, esto es, lo escriturario y lo visionario— ese sujeto que vuela es, también, un sujeto que vuelve. No sólo vuelve a la tierra porque cae sino justamente porque tiene lugar una caída, ello aparece como la constancia de haber experimentado la altura. *Yo vuelo, yo vuelvo*: dos movimientos que unen el arriba y el abajo, la altura y la caída, parábola que ya está en la poesía moderna, en los poemas de Baudelaire y de muchos poetas simbolistas y antes románticos, que retoman la alegoría cristiana. En el autor de *Las flores del mal*, el poeta es ese sujeto, como en el poema “L’albatros”, que, habitante de las nubes, resulta un sujeto caído a ras de tierra completando el circuito de, primero, elevarse de la tierra y, después, caer como un retorno a ella. Ahora, nos dice Alicia Kozameh en *Mano en vuelo*, el poeta es un testigo del mal en el mundo, no para reponer un sentido cristiano, sino, más bien, para hacer

ver el horror. El arte contemporáneo no nos priva de ver la violencia, hace política con la estética de la imagen. Nos dona la sensibilidad de la mirada como una forma descarnada del mundo, al que se intenta comprender contra toda esperanza.

BIBLIOGRAFÍA

- Benveniste, Emile. “De la subjetividad en el lenguaje”. En: *Problemas de lingüística general I y II*. México, Siglo XXI, 1985.
- Gelman, Juan, “Poetas en movimiento”, *Página/12*, 21 de marzo de 2003.
- . “¿Postmoderna?”, *Página/12*, 20 de febrero de 2003.
- Kozameh, Alicia. *Mano en vuelo*. Córdoba, Alción, 2009.
- Pfeiffer, Edna. *Alicia Kozameh. Ética, Estética y las acrobacias de la palabra escrita*. Pittsburgh, ILLI, 2013.
- Scavino, Dardo. *El sueño de los mártires. Meditaciones sobre una guerra actual*. Buenos Aires, Anagrama, Colección Argumentos, 2019.
- Vargas Llosa, Mario. *Diario de Irak*. Buenos Aires, Aguilar, 2003.

María A. Semilla Durán

Université Lyon 2

POÉTICAS DE LA INTENSIDAD: *SAL DE SANGRES EN GUERRA*, DE ALICIA KOZAMEH

Nos interesamos, dentro de la profusa obra de Alicia Kozameh, tan coherente y a la vez tan diversa, en un texto reciente: *Sal de sangres en guerra*, que presenta un formato particular y, a su manera, disruptivo.

El libro aparece como una especie de síntesis depurada, en la que todos los elementos que constituyen su escritura se concentran y se tensan, en aras de una voluntad de brevedad y estilización que prescinde del relato propiamente dicho, para proponer en su lugar una serie de fragmentos ligados entre sí por un sistema de ecos o resonancias, pero sin articulación lógica inmediatamente aparente.

Entre aforismos, interrogaciones, desafíos y escenas alucinatorias o cotidianas, la materia de la lengua se organiza en función de itinerarios analógicos, metafóricos y simbólicos, y en torno a ciertos ejes en tensión. La lectura implica así un recorrido por los pliegues de la conciencia, un proceso de búsqueda inagotable de sentido y de reconstrucción del ser, que es a la vez un tratado de supervivencia. Nos proponemos esclarecer algunos de esos itinerarios, que a través de procedimientos muy diversos proponen un camino reflexivo en el que la poesía impone sus propios ritmos y genera sus propias leyes.

La profusa obra de Alicia Kozameh, tan coherente y a la vez tan diversa, se acaba de enriquecer con un nuevo texto, *Sal de sangres en guerra*, que si bien es inmediatamente reconocible como propio a la autora, presenta un formato particular y, a su manera,

disruptivo. Conocemos a la Kozameh novelista, poeta o cuentista. Conocemos su vocación experimental, que se ejerce tanto en los juegos estructurales, los montajes de secuencias e historias, la articulación de las personas narrativas, como en el trabajo cuerpo a cuerpo con el lenguaje. Su último libro aparece, desde esa perspectiva, como una especie de síntesis depurada, en la que todos los elementos que constituyen su escritura se concentran y se tensan, en aras de una voluntad de brevedad y estilización que prescinde del relato propiamente dicho, para proponer en su lugar una serie de fragmentos ligados entre sí por un sistema de ecos o resonancias, pero sin articulación lógica inmediatamente aparente. En realidad el entramado existe, pero es de índole más poética que narrativa, y los ritmos, las intermitencias, las variaciones podrían hacernos pensar en una composición musical. Hablamos entonces de una sucesión de minitextos en prosa poética, cuya extensión va globalmente de una a diecinueve líneas, con la única excepción de una secuencia de 42. Los hay descriptivos, reflexivos, impresionistas, enigmáticos. Entre aforismos, interrogaciones, desafíos y escenas alucinatorias o cotidianas, la materia de la lengua se organiza en función de itinerarios analógicos, y cada fragmento despliega una gama de variaciones metafóricas que erige inestables edificios simbólicos. Los hay intermitentemente encadenados, como esas preguntas que se van reformulando en torno de una misma matriz e irrumpen aquí y allá como imágenes de una continuidad amenazada, los hay enlazados por contigüidad o por resonancia, pero sobre todo por la congruencia subyacente de ciertas tensiones fundamentales. La lectura implica así un recorrido por los pliegues de la conciencia, un proceso de búsqueda inagotable de sentido y de reconstrucción del ser, que es a la vez un tratado de supervivencia.

Muchas secuencias sugieren la colisión, a veces indescifrable, de imágenes propias del discurso onírico, con sus permutaciones, condensaciones y desplazamientos. Otras apelan a la brevedad de una fórmula: aforismos de la experiencia o versos mínimos, juegos del lenguaje y del pensamiento, o interrogaciones desgajadas

del resto, que insinúan un rumbo y lo van siguiendo, en una especie de coherencia sobreimpresa o paralela, que los inscribe en otra dimensión textual y existencial.

Queremos dejar en claro desde ahora que nuestra intención no es agotar en este trabajo el análisis de esos procedimientos, lo que excede ampliamente las posibilidades inmediatas de tiempo y espacio. Vamos a tratar de concentrarnos en las construcciones lingüísticas, simbólicas y metafóricas erigidas en torno a ciertos ejes de sentido. Quedará sin duda para otra ocasión el necesario trabajo sobre lo que llamaría las *secuencias mínimas*: frases de una o dos líneas, a menudo formuladas en forma de interrogante, que despliegan una coherencia propia, hecha de intermitencias, variaciones y ecos. Aparentemente desgajadas del resto, mantienen sin embargo vínculos retóricos a esclarecer y abren otras vías, a la vez de reflexión y de expresión, a una escritura que alcanza en ellas su máximo nivel de condensación y también, a veces, su dimensión más enigmática.

ITINERARIOS

Sentemos un presupuesto necesario: este libro de Alicia Kozameh, como los anteriores, no puede ser leído sin tener en cuenta el contexto histórico argentino de los años 70, las características de la última dictadura y la profundidad de la fractura del tejido social que ella produjo. La autora fue protagonista de los movimientos revolucionarios de la época y pagó un precio elevado por ello, las heridas están impresas en la memoria y en el cuerpo de quien escribe.

Ya desde el título, *Sal de sangres en guerra*, se articulan tres significados que irán desgranándose a lo largo de las secuencias del libro: sal/sangre/guerra. Los dos últimos se inscriben en un mismo registro lógico: la guerra y la sangre pertenecen a un campo semántico coherente y previsible en el espacio de la literalidad del lenguaje, pero en este

caso se alude a las sangres *en guerra*, por lo que hay ya un primer desvío retórico que autoriza la ambigüedad al modificar las relaciones de causalidad e introducir un procedimiento sinecdóquico. La sangre no es solo una consecuencia de la guerra, sino un protagonista de la disputa; y dado el plural enunciado, son las sangres —las múltiples sangres posibles— las que se combaten entre sí. La amplitud indefinida de ese colectivo abre un horizonte infinito de representaciones y de interpretaciones. La palabra sal, por otra parte, es la que altera la homogeneidad del sintagma; es el elemento injertado y polisémico que complejiza el sentido. La sangre transporta sales nutrientes; la sangre sabe a sal, la sal sobre la sangre —la herida— es un método de tortura, la sangre seca se decanta en sal. Muerte y vida se entrelazan así en una matriz polémica —la sangre derramada, la sangre de los muertos, la sangre que circula, la sangre de los vivos y de los sobrevivientes— en la que se niegan la una a la otra; y es en ese duelo dialéctico donde finalmente, y a pesar de la memoria del horror, la vida se afirma y la resistencia se arraiga

Hablamos antes de *itinerario* —aunque más no fuese, el de la lectura— y creemos que se puede discernir una progresión en el camino de la búsqueda emprendido por la escritura. Pero esa progresión no es nunca lineal, no se ciñe a las reglas de la temporalidad ni de la sucesión ni de la lógica convencionales. Estamos en territorio poético, y la bifurcación, la derivación, el vagabundeo, la interrupción y la recurrencia imponen sus propios ritmos, generan sus propias leyes.

TODO/NADA: DE LO SEMÁNTICO A LO DISCURSIVO

El conjunto de estos rasgos son ya anunciados, de alguna manera, en el fragmento n° 1, que abre el texto y anticipa sus estrategias:

Vengo de la nada. Algunos dirían que de una versión virtual, inconexa, de la nada. No elijo describir esta manera de partida porque no encuentro un formato en el que quepa toda la vaciedad del adjetivo necesario para que el dilema del desequilibrio entre la nada y el todo quede resuelto (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 9).

El movimiento que implica avanzar en el texto, en el que cada fragmento se presenta como un paso —a veces firme, a veces vacilante— en el camino hacia el esclarecimiento del dilema enunciado, parte de “una versión virtual, inconexa, de la nada”, una *nada* de la que se procede y de la que habría que desprenderse. *Decir la nada* es así el primer desafío que enfrenta la escritura. Hay que hallar un formato que conjugue todos los sentidos posibles de esa negación esencial que envuelve el ser y lo desgarrar —las ausencias, la falta de sentido, la inexistencia, la indefinición—, la palabra que diga el desequilibrio entre la privación y la totalidad. Podemos leer esas primeras líneas como una forma de explicitar la propuesta del libro: inconexo, sin un aparente objetivo definido, una suerte de peregrinación entre la percepción y la meditación en la que asoman obstinadamente el extrañamiento, la tensión de los contrarios, el inabarcable dilema del ser. Pero también una exploración del vacío como virtualidad, posibilidad, espacio de construcción o de resistencia. La secuencia n° 2 retoma íntegramente el texto de la primera, atando estrechamente a ambas en torno al núcleo semántico *nada*, al cual se suma la dimensión experiencial: “la conocí a conciencia. Penetró a través de mis poros y agita mi sangre, que pelea por eliminarla” Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 10). La escritura se presenta así como un territorio de disputa, en el cual se juega la *totalidad* del ser, y en la que el cuerpo reivindica, como siempre en la literatura de Kozameh, una materialidad agónica. Las *causas* de la caída en la nada permanecen todavía innominadas, pero no tardarán en emerger. Por el momento, lo que sustenta la escena bélica es el reconocimiento de que la nada *es*, de que forma parte

del yo y lo lastra. Los fragmentos sucesivos serán, a partir de ahora, tentativas de instaurar una dramaturgia de la lucha, atribuyendo a la escena espacios y tiempos que la alberguen, sentidos que la perciban e imaginarios que la alimenten. Esa escenografía virtual concede una particular importancia al paisaje, que puede ser abstracto, fantasmático, o bien naturalista y preciso; imaginario o experimentado, hostil u hospitalario. Algunos elementos de la naturaleza adquieren progresivamente una importancia central: la luz, el sol, la noche, la oscuridad, son otros tanto términos de la disputa entablada, y sus oposiciones atraviesan e impregnan el conjunto del texto, deconstruyendo a menudo los valores simbólicos convencionales. Paralelamente, otras polaridades tales como vida/muerte, grito/silencio, memoria/olvido se van sumando al universo simbólico de la disputa, ampliando sus latitudes.

Otro *espacio* de cruce, disputa y condensación significativa es el cuerpo, puesto en escena como cámara de resonancia del furor del mundo, pero también como territorio de experimentación sensorial en el que la subjetividad construye conflictivas maneras de estar en ese mundo, dolorosamente sometido a tensiones irresueltas y desgarramientos de la memoria. Esas oposiciones fundamentales mantienen entre sí relaciones analógicas que conectan naturaleza y cuerpo con escritura, en la medida en que en cada uno de esos territorios resuenan con valores propios las recurrentes palabras de la disputa: la misma fragmentación, similares rupturas, coincidentes violencias, exacerbadas retóricas del estallido. Inminencias apocalípticas, circulación de sangres, heridas que no cicatrizan: la conciencia es la escena en la que el dolor individual y el peso de la historia se suman para buscar una forma de supervivencia que, en última instancia, los preserve a ambos de la disolución.

El recorrido por *Sal de sangres en guerra* nos da acceso a una multiplicidad de caminos que bifurcan sin cesar, en su afán de agotar las versiones posibles de la búsqueda: filosófica, existencial, corporal, poética. De la nada innominada a la totalidad

imposible, el texto va marcando las estaciones de un vía crucis que finalmente esquiva a la muerte aunque la lleve a cuestas.

LUZ/OSCURIDAD

Es sin duda la antítesis dominante en el plano figurativo, y se despliega a través de una profusión de figuras que ilustran cada uno de los polos. Las más frecuentes son las del sol y la noche, cuyos valores simbólicos son fluctuantes. El sol está omnipresente y sus declinaciones no siempre responden a la versión eufórica de la luminosidad vital: en el fragmento n° 3, uno de los primeros pasos en el andar del libro, se lo presenta desvirtuado, exhausto, deslucido, como *un sol sin luz*. Las fallas de la incongruencia comienzan así a designar una poética, que se confirmará a medida que avancemos en la lectura, y que organiza infinitas variaciones en torno a *lo que es sin ser*, o a lo que ha sido y ya no es, o a la imposibilidad de llegar a ser. En este caso el “oscuro, viejo sol, [que] se arrastra” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 11). por caminos sembrados de residuos, articulados semánticamente en torno a la idea de la extinción. Paradójicamente, la oscuridad latente no se sitúa en este caso como un término dialéctico externo, sino formando parte de su contrario, habiéndolo investido hasta colonizarlo. Ese sol exhausto, *enfermo*, vuelve a asomar en la secuencia n° 5, convaleciente y en parte degradado, pero irrenunciable. Esa lenta progresión de la luz hacia un ejercicio pleno de sus menguadas facultades alcanzará, en un salto característico de la escritura convulsa de Kozameh, una intensidad inesperada en el fragmento n° 10. Gracias a la alianza con otro elemento de la naturaleza frecuentemente convocado: las cúspides de las montañas —que funcionan a su vez como el término antitético del pozo, la profundidad, las entrañas de la tierra—, la luz despliega todas sus variantes:

Cúspides desde las que cristales refractarios desparraman inteligencias, fuegos, luz. Cumbres de asombros y reflejos. Alturas de estallidos y desmayos. Cimas incandescentes esforzándose por interpretar los núcleos de la noche (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 18).

La luz emana de la elevación materializada por las cimas, que ascienden en el aire limpio y habilitan la expansión y el brillo, ya que, como afirman Hugues Constantin de Chanay y Sylvianne Rémi-Giraud, “la situation spatiale élevée signifi[e] l’acmé non visible de la valeur”.⁷⁴ Dos ejes se ponen así en relación de correlatividad; el eje espacial de la altura y el eje simbólico de la luz. Las palabras que la capturan enlazan estados, formas, intensidades. Del fuego a la incandescencia, del derrame al estallido, la tensa claridad de la razón parece ocupar el espacio. Instrumento de *interpretación* —de lectura— de “los núcleos de la noche”, la luz afronta, desde las alturas, la amenaza latente de la oscuridad, encarnada en el “paladar de un lobo que aún mantiene, increíblemente y tan exhausto, la boca semiabierta” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 18). La relación de fuerzas parecería invertirse, puesto que al estallido de luz se oponen las fauces de un lobo *exhausto*; pero hay oscuridades vivas que persisten. La secuencia n° 17 es la primera que en la que la oscuridad ocupa el centro, y ello gracias a otro espacio natural, el bosque:

Los bosques laterales, oblicuos, acobardados por las sombras. Y los bosques que se plantan frente a la llanura y la combaten. Los bosques de mármoles y lápidas y éstos en los que las lápidas están ausentes (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 27).

⁷⁴ Constantin de Chanay, Hugues et Rémi-Giraud, Sylvianne, “Espèces d’espaces: approche linguistique et sémiotique de la métaphore”, *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 68 | 2002, mis en ligne le 30 avril 2008, consulté le 04 juin 2018. URL: <http://journals.openedition.org/mots/7013>, Consultado el 08/06/18.

La primera constatación es la de la persistencia del combate, es decir, de la tensión entre instancias contradictorias, que satura el texto y define su visión del mundo. La segunda, la del trabajo de poetización al que se las somete, que permite el deslizamiento del término objetivo *bosque* —referido a su significación primera— hacia su variante metafórica: “los bosques de mármoles y lápidas”, e introduce en la escena esbozada no sólo la oscuridad de la muerte sino también la oscuridad de la Historia, en la medida en que esa constelación de significados apela a la ausencia —de cuerpo, de lápida, de significado—, a los muertos privados de su muerte visible. El bosque de lápidas autoriza, por otra parte, la emergencia, en la secuencia siguiente, del cadáver como realidad alucinada:

Fugas de protones. Fugas de partículas de luz. Fugas de átomos de atmósfera. Fuga de ácidos desprendidos de tus cadáveres. De tus múltiples cadáveres que emiten protones. Que participan de la elaboración de tu luz. Que componen tu atmósfera. Tus cuerpos indivisibles. Tu organismo indivisible. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 28).

El diseño de una imagen fluida del cosmos en la cual todo es movimiento, fuga y fragmentación habilita una circulación en la que todas las materias se confunden y se encadenan; y uno de los eslabones que la componen es el de los *cadáveres que iluminan* y a la vez se funden con el todo orgánico, lo que vuelve a inscribir en el texto ese salto de la nada al todo, la conexión faltante de la cual parte la escritura. Pero esta vez ese *todo* funciona como un interlocutor al cual la voz poética se dirige, sobre el cual se interroga y al que ella misma pertenece:

Cómo mantenemos metidos entre tus órganos, en algún rincón desde el cual espiar, latir encabalgados en algún gemido, en algún murmullo surgido de los

líquidos que te alimentan. Historia. Historia nuestra. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 28)

El organismo muerto, descompuesto en sus partículas dispersas, deja lugar al organismo metafórico que es la Historia, en el que todo confluye; y que se nutre también de los restos de sus cadáveres. De la oscuridad de la muerte brota la luz que redime los cuerpos y los extrae de la nada; del auscultarla, la necesidad de contenerla: “Cómo impedir el desparramo” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 28). Se trata de controlar la fuga, de preservar la coherencia que liga a los vivos y a los muertos, restableciendo las conexiones y las correspondencias. En el hilo de esa Historia se construye el sentido, ese hilo nos ata a los que no están, y el pronombre posesivo instala una voluntad colectiva que se hace cargo de la trama, aunque sin evitar el cuestionamiento.

Si la Historia es representada como un organismo, la vida es un cuerpo por cuyas venas la luz circula y se estanca. La secuencia nº 22 alude a la potencia impedida del flujo luminoso que busca liberarse de sus cauces y lucha con los obstáculos que se interponen, hasta bordear el límite del estallido. Del desfallecimiento a la debilidad, de la vacilación a la ruptura, lo que se percibe es una progresiva recomposición, siempre provisoria, del poder de irradiación de la luz, que va dejando huellas, marcando espacios y cuerpos, resistiendo: “Más bien los pisotones de las luces que avanzan y siguen agolpándose la encienden, la irritan, hasta el extremo del estallido total” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 32).

Otra figuración que integra esta constelación de significantes es la del fragmento 23, en el que se pasa de la luz externa a la luz interna, del cuerpo al objeto, y del objeto una vez más, en un enésimo salto, a la Historia. Me refiero a la lámpara del siglo XVI, precisamente descrita y situada, que el yo poético observa en una casa de campo francesa. La corporeidad del objeto parece imponerse como una evidencia, en la que

materias, colores y ornato van constituyendo una suerte de laberinto discursivo hasta que, a la vuelta de una comparación, la representación *estalla*:

[...] un globo sobrio y tallado que termina en otro globo, ínfimo, pantalla de vidrio opaco, verde agua, largos flecos de mostacillas de diferentes verdes y blancos y beige cayendo desde el borde de la pantalla, mostacillas enhebradas *con determinación de combatiente revolucionario*. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 35)

La analogía desordena el mundo, introduce violentamente una realidad inesperada e instala en la escena apacible una falla radical. La lámpara, que de objeto de atención estética ha pasado a ser artefacto metafórico, exhibe ahora el cable “un tanto flojo y desplazado del eje que transporta electricidad. De 220 voltios” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 35). La relación entre el término subjetivo de la comparación y los 220 voltios de la electricidad es inmediata y necesaria; detrás del cuadro casi costumbrista que representa un interior burgués irrumpen los dramas de la Historia, la misma electricidad ilumina y electrocuta. Los 220 voltios de la tortura, a los que alude Juan Gelman en su poema “Mesas” contaminan el espacio, destruyen toda ilusión de armonía y suspenden la palabra:

le dan 220 voltios a la boca que anunciaba la Revolución
 picana en la cabeza que soñaba acostada en las almohaditas de la Revolución
 picana en los testículos que golpeaban las puertas de la Revolución
 220 voltios en los labios de las vaginas
 despedazando sus cielos⁷⁵

⁷⁵ Gelman, Juan, “Mesas”, en *Hacia el Sur, Interrupciones 2*, Ed. Seix-Barral, Buenos Aires, 1998, 48-49.

La iluminación es esta vez revelación del horror, y la palabra retrocede, incompetente: “Y no, no sé. No sé qué decir” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 35). La memoria sobreimprime el drama del pasado en el mundo del presente, la dimensión temporal subjetiva se introduce como una cuña en el universo de la percepción, y hay un presente continuo en el que todo sigue siendo, en el que todo cable que transporte electricidad será uno de *aquellos* cables.

En el agonismo de la disputa, cada uno de los términos puede desdibujarse o potenciarse, dejando entrever los matices, las intermediaciones, los equilibrios fugaces. El fragmento 46 da cuenta de esos pasajes, de las “venenosas transiciones”:

Del día a la noche. [...] Entre un estado y el otro se contorsiona el espectro de matices que, a ciegas o no, va dándoles formas variadas a la luz que deja de iluminar y a la sombra que deja de cubrir en los momentos de sol perpendicular y abusivo. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 58)

Las atribuciones simbólicas se vuelven inciertas e incluso pueden invertir el signo que las identifica, desconocer los límites y excederlos. La connotación apolínea del sol deriva en abuso, la luz se desplaza hacia el territorio del enemigo (fragmento n° 50; Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 62) y en la oscuridad *brillan a muerte* las uñas de los que danzan mientras que *estallan* las gargantas de los espectadores, saturadas de “saladas sangres internas” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 62). La guerra asume ribetes dramáticos e incluso esperpénticos, y la sal de sangres irrumpe en el texto como síntesis del desgarramiento producido por el acecho persistente de signos letales. Algunas páginas más adelante, y utilizando un procedimiento expansivo que ya comienza a resultarnos familiar, el fragmento 54 declina el motivo de las sangres y su carga de inminencia:

Todo tipo de sangres: coaguladas, líquidas, en proceso de evaporación. Desperdigadas sobre calles de adoquines negros [...]. Salpicadas contra el vidrio esmerilado de una ventana [...]. Caída en chorros sobre una familia [...] distingo con claridad desde la otra ventana, la mía, a la que sangres en guerra empiezan a acercarse de a poco, imparables. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 66)

Una arquitectura de transparencias, en la que tenues mediaciones separan al yo poético de la sangre que salpica obsesivamente el mundo, es el espacio en el que se dramatiza la amenaza. La guerra en curso no sólo se aproxima, ineludible⁷⁶ sino que se apoderará del cuerpo propio y hará de él un territorio de conflicto en el que todas las escalas del dolor se condensan y confluyen. Las guerras históricas, las guerras íntimas, las guerras subterráneas, las guerras simbólicas: todas ellas van acotando territorios extremos cuyos bordes explora la escritura en el fragmento n° 57:

La cosa es aproximarse a la orilla de la contrariedad, de la violencia, del desconcierto. Llegar hasta el borde del dolor. Introducir los dedos en su humanidad. Entenderlo en sus múltiples tamaños y profundidades. En sus versiones eléctricas indisolubles. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 69)

Si Juan Gelman preconizaba la necesidad, para escribir poesía, de “hundir las palabras en la realidad hasta hacerlas delirar con ella”,⁷⁷ Alicia Kozameh elige “introducir los dedos” en la humanidad del dolor para indagarlo, y ese gesto vuelve a

⁷⁶ Un procedimiento similar se utiliza en el cuento “Vientos de rotación perpendicular” (en *Ofrenda de propia piel*, Córdoba, Alción, 2004, 83-88), en el que, utilizando recursos propios del género fantástico, se describe la desaparición forzada de personas como un incontenible fenómeno climático que succiona a las personas, como un embudo de aire en movimiento.

⁷⁷ Gelman, Juan, en *Relaciones, Interrupciones 1*, Buenos Aires, Seix-Barral, 1997, 11; epígrafe atribuido por el poeta a su heterónimo José Galván.

convocar el instrumento que lo provoca, de manera esta vez más literal que metafórica. *Las versiones eléctricas* resuenan estruendosamente en clave histórica. La avería del lenguaje que producía la vista del cable de la lámpara en la casa de campo francesa afronta un salto cualitativo en la secuencia siguiente (58), en la medida en que la escritura se propone descifrar ese dolor infligido, describirlo y, en consecuencia, dominarlo:

[...] entrando en su terreno, avanzando y *hundiendo las garras* en cada porción de tejido, en cada fibra de dolor, de dolor ajeno, propio, quizá sea posible descifrarlo. Traducirlo. Transcribirlo. Dilucidar sus signos. Desmantelarlo. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 70)

El gesto de “hundir los dedos” gana en violencia y en determinación, convertido ahora en: “hundiendo las garras en cada porción de tejido”. Ya no se trata solo de sufrir el dolor provocado por la picana eléctrica; se trata de combatirlo, y ese combate procura nuevas razones de vivir, condensa energías e inaugura horizontes de expectativa: “Y sabiendo que el dolor es lo que nunca abandona, realmente, a su presa, su regreso vital, vibrante, nos mantendrá en la lucha contra sus avances. O en alguna otra lucha” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 70). El dolor deja así de ejercer su poder disuasivo y se convierte en motor que impulsa el empoderamiento de la(s) víctima(s). Descifrar el dolor confirma las identidades resistentes y las reivindica como una elección de libertad. Por eso en el fragmento 59 es posible acceder a una construcción poética en la que todos los hilos de la trama esbozada hasta ahora se entretajan: la dialéctica de la oscuridad y la luz vuelve a inscribirse en la página, pero las asignaciones metafóricas habituales han sido resignificadas y toda alusión al sol ha desaparecido:

Brillaremos desde las profundidades. Desde los sótanos. Desde los lechos de los ríos. Desde el fondo de un océano, de otro. Porque el que disemina sus brillos

desde la obviedad de los cielos es sólo una estrella más, irreconocible entre millones de millones. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 71)

Una vez más, las alusiones a los perseguidos durante la dictadura argentina de los 70, aquellos ocultados en las profundidades de los centros clandestinos de detención, aquellos en cuyos cuerpos amarrados se hundían las agujas de la corriente eléctrica, aquellos desaparecidos que fueron arrojados a los ríos o al mar desde los aviones navales, invisten el discurso. Pero las oscuridades de los sótanos y de los fondos han sido a su vez ocupadas por las huellas de la memoria, por los brillos de la utopía, por la persistencia del amor y su proyecto colectivo. Una extraña causalidad desconcierta la sintaxis, pero es claro que el chisporroteo subterráneo se inscribe contra la banalidad inalterable del universo, como su contracara y su reverso. Sin duda, estos son también *muertos resistentes*, que sobreviven en la memoria de los vivos, y que emiten un fulgor propio, identificador a pesar del intento de suprimir toda huella de sus existencias.

Una nueva síntesis de ambos opuestos, esta vez reducida a la imagen pura por la economía de las frases nominales, es propuesta por el fragmento 68: “Fogonazos metálicos. Estrellas. Estrellas. Estrellas. Contra un cielo de profundas, encrespadas oscuridades” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 80). Los dos espacios —el de la luz, el de la oscuridad— parecen fundirse en uno solo, y sus respectivas percepciones se deben, justamente, a la superposición contrastiva que los afecta. Sólo que aquí la oscuridad es la de los cielos que los *fogonazos* metálicos —se podría especular sobre los sentidos literales del término— vienen a iluminar.⁷⁸ Vemos cómo las atribuciones son errantes y sus combinaciones variables según el grado de abstracción que el discurso

⁷⁸ ¿Caeríamos en la sobre-interpretación si relacionáramos este fragmento con el de la soldadura de la plancha de hierro que “entierra” a las prisioneras en el sótano de la cárcel de Rosario, evocada en “Bosquejo de alturas”? “Y ven las chispas saltar tocando el techo del sótano y cayendo, los colores desparramarse en esa luz efímera y abierta [...] Fulgores, estallidos, activados en zonas ocultas”(en *Ofrenda de propia piel*, Córdoba, Alción, 2004, 32)

escoja: si bien prácticamente ninguno de los fragmentos está contextualizado ni admite la incorporación de referencias concretas, hay diferentes grados de depuración. El fragmento al que aludíamos previamente incluye circunstancias que imponen cierta interpretación histórica: la enumeración de esas precisas profundidades no puede ser leída sino en clave de exterminio dictatorial. El último, en cambio, aparece expurgado de tales connotaciones, la adjetivación que menguaba la luz de las estrellas en comparación con los brillos subterráneos *se ausenta*, la imagen parece reducirse a su mínima expresión, a su contradicción literal (estrellas *vs* oscuridad) si no fuera, quizás, porque ambos términos se superponen en un mismo espacio, y porque la palabra “fogonazo” abre una multitud de lecturas posibles. En todo caso, la luz y la oscuridad se enfrentan, se distinguen, se acercan, se confunden, copulan y se prestan existencia la una a la otra. Cada secuencia alumbra una constelación distinta de significados, imágenes y latencias que migran, mutan, viajan, a medida que se profundizan las preguntas y las respuestas se hacen oraculares, cifradas, enigmáticas, abstractas.

En lo sucesivo, cuando la figura del sol vuelva a irrumpir en el discurso (fragmento n° 73), lo hará con una potencia redoblada, muy lejos del sol enfermo del inicio: “[...] y a este sol que lo acalora todo, que lo derrite todo, que lo funde, lo incinera, lo extingue” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 85). Potencia devastadora, que se inscribe a su vez en el registro de la destrucción y la muerte, pero también de la fidelidad a las raíces. Si al principio la ventana era el marco que encuadraba la percepción y al mismo tiempo propiciaba la distancia, la protección, el repliegue; ahora (fragmento 77) “un rayo de sol [que] entra, decidido, por la ventana abierta” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 89), y luego la voz poética dará cuenta (fragmento 81) de “ráfagas de sol” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 93), violentas, fugaces, triunfantes, intermitentes:

Perverso como el país en el que nació, hoy el sol empuja las nubes hacia un lado y hacia el otro, mete primero la nariz en el hueco que logró abrir, después la cara entera,

redonda y conspicua. Sin prejuicios se declara dueño de otro triunfo, larga esas carcajadas simpáticas, cínicas. [...] Y cuando está seguro de que las lluvias se han alejado completamente, cuando sabe que el descaro con que es capaz de disfrutar del momento las ha asustado, avergonzado, ahuyentado, vuelve a esconderse. Se retira. Vuelve a dejarnos sin luz. Sin lluvias y sin luz. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 111)

Sol adverso, entonces, sol simulador y perverso como la Argentina. En este caso la comparación es explícita, y la relación sol-país —ya aludida en el fragmento n° 73, en el que se problematizaba la pertenencia a un territorio y el sentimiento de arraigo que a él nos liga— transforma al astro en una metáfora de las inestabilidades históricas a las que la misma Kozameh ha estado sujeta. Fluctuaciones incesantes, caídas en la oscuridad o exaltaciones de la luz, la experiencia del país natal es la de una frustración sin fin.

A veces aflora un atisbo de repliegue, una tregua en el combate: “De aquí en adelante, las lámparas encendidas para suplir la luz del sol” (fragmento 107; Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 120), como si la luz de interior, que el yo puede controlar, modular, adaptar, pudiese proteger de las violencias de la luz exterior. Sobre todo cuando el exceso del sol es leído en clave de justicia distributiva (fragmento 127) y toda desigualdad, natural o social, es sometida a una suerte de contabilidad del don, que debería compensar las carencias por el intercambio o la repartición:

Me privo de la luz del sol que provee de alimento a mis huesos a cambio de un único rayo de luz del mismo sol, porque no me dejan en paz las culpas de tener luz en exceso. Me reparto a muerte, y que no quede nada de mí, para reiniciar un fuego de vida. Me destrozo y me diluyo para lograr vivir. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 140)

El gesto de la repartición se emparenta con la circulación de las partículas de cuerpos y luces, y alude al mismo tipo de dinámica destrucción/reconstrucción que ya hemos apuntado. La vida no es un territorio de persistencia estable, sino una continua reformulación de materias escurridizas y contenidos variables. La figura del ave Fénix es sintomática de esa potencia de reconfiguración, pero también de las contradicciones irresueltas.

La potencia del sol se manifiesta cada vez más como una presencia implacable ante la cual el yo, siempre empeñado en la búsqueda de un punto de equilibrio esquivo, parece a veces impotente o agobiado: “Cómo serpentear los caminos bajo el rayo de un sol que no se oscurece ni se extingue” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 150). Un sol que no da tregua ni autoriza matices, un sol cuya luz se distingue de aquella que, como hemos visto, emanaba de las altas cumbres y era una epifanía de la inteligencia que ayudaba a interpretar *los núcleos de la noche* (fragmento 10), puesto que ahora (fragmento 138) el paisaje que abre la secuencia es el polo contrario; es “la noche *violentada a puro golpe de luz*, a puro ruido *inabarcable por el único cerebro con el que contamos*” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 151; el subrayado es nuestro), y su irrupción deviene un obstáculo para el pensamiento, una suerte de desborde apocalíptico: “[...] a pura lluvia de fragmentos de metal y fuego. A puro ojo de niño rodando destemplado fuera de la órbita que ya no le pertenece ni lo contiene ni lo frena” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 151). Otra intensidad, otra escena: el sol implacable inscribe en el espacio de la búsqueda la dimensión trágica de la imposibilidad. Al alcanzar las últimas estaciones de la peregrinación simbólica, la duda ya no se refiere al misterio de la oscuridad —ya sea la del horror de la Historia, la de la muerte diseminada, la del inconsciente inhibido, la del Mal siempre despierto—, sino también a la luz de la conciencia, a la inteligencia de los hechos, a la posibilidad de seguir siendo, atrapados entre los destellos de la verdad y las laceraciones de la memoria, entre el cuerpo inhábil y la aspiración a la transcendencia.

Muchos de los elementos que componían los primeros fragmentos reaparecen y se rearticulan en los últimos (fragmento 157), pero la repetición no es réplica y el *aprendizaje* del viaje —por el mundo, el espacio, el tiempo, el cuerpo, la subjetividad, la memoria, la letra— insta a la exploración de otra conjunción posible: la del goce y el pensamiento:

Por qué no abandonar ese todo y por fin distanciarse de la base de sustentación a la que la gravedad nos mantiene engrillados, producir un *salto* fenomenal y salir despedidos y *elevarnos* hacia esa instancia de inmensidad que no llegamos nunca a definir, hasta *estallar* y volvernos la multitud de *partículas* que somos, ese esplendor de *fuegos artificiales* que cada uno de nosotros está convencido de ser. Como alternativa de goce, de cierto estilo de placer. Placer que, por obra de la distensión, lograría, quizá, originar algún aporte al huracán, disorde pensamiento. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 170)

La isotopía del salto, omnipresente en toda la obra de Kozameh, es el eje en torno al cual se organizan las otras, constitutivas del presente texto: la elevación, el estallido, la fragmentación en partículas de la materia —pero no solo—, los fuegos artificiales. Ese conjunto de redes semánticas constituye una especie de nebulosa, en la medida en que sus actualizaciones emergen aquí y allá, de manera intermitente, combinándose con otras afines según las exigencias de cada fragmento, móviles y abiertas; y que a veces, como en este caso, convergen para formar una nueva configuración, un nuevo sistema. El fragmento 157 es un ejemplo de esa plasticidad retórica, y ello en aras de incorporar dos conceptos que aparecen aquí en una relación novedosa de correlatividad: el de pensamiento —ya trabajado previamente en el texto y sobre el que volveremos— y el de goce o placer. La formulación discursiva reproduce homológicamente el proceso descrito: se le fuerza hasta el estallido para volver a reunir luego, en otra disposición orgánica, las partículas dispersas. Algo similar ocurre con el

fragmento 160, en el cual ya no se trata de re-unir partículas dispersas en un nuevo nudo discursivo, sino de figurar el movimiento incesante, las fugas cósmicas:

Ya no miro el cielo, esta noche. Cuando lo intenté vi que las estrellas, todas, estaban de pronto desplazándose a velocidades incalculables dejando sobre el fondo negro larguísimos tajos blancos. Es probable que de luz. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 173)

Esta imagen combina una vez más la luz y la oscuridad, y ello con la finalidad de insistir en otro trayecto figurativo preexistente: el de la huella o la marca, que en este caso podríamos incluso definir como cicatriz, dado el término metafórico “tajo” utilizado para aludirla. A partir de allí se encadena una serie de *fugas*: de miedos, vientos, sonidos, lluvias, océanos. La progresión va dando la medida de una escala que amplifica el fenómeno, hasta apuntar a una forma de totalidad, pero de totalidad desorganizada, inestable. Las heridas infligidas no sólo imprimen su marca en el cielo, sino que desordenan el mundo y lo saturan.

CUERPO, MEMORIA, ESCRITURA

Ya habíamos adelantado que la tensión de la disputa —de la guerra— no sólo se ejerce en la isotopía luz/oscuridad o elevación/profundidad, sino también en el espacio del cuerpo, donde se intersectan y convergen múltiples ejes: el dolor, la memoria, la lengua, la Historia, la escritura. El encadenamiento argumental entre esas unidades de significación es progresivo e implica, por una parte, una suerte de relato; por otra, una interpretación, una mirada política: es la Historia la que ha producido el dolor; ese dolor ha dejado huellas en los cuerpos y en las memorias; la palabra busca expresar esa

memoria y ese dolor en la escritura; la escritura deviene así un *analogon* del cuerpo. El fragmento n° 30 ilustra esa configuración al poner en escena cada uno de los eslabones mencionados, al mismo tiempo que los problematiza al desplegar los distintos planos de su incidencia:

Cómo borrar la huella del daño, es la pregunta de rigor, en caso de que uno estuviera convencido del beneficio de hacerla desaparecer. Cómo eliminar la marca que la inundación deja adherida a las paredes de los recuerdos. Los rastros del incendio en las copas de los árboles. Cómo deshacerse de los lívidos despojos de la batalla sin tener que agotarse cavando fosas gigantescas. Cómo corregir los moretones inyectados con los añiles de la Historia que con el tiempo (ese mismo tiempo que no existe y no otro) se vuelven irreversibles, al menos que se esté dispuesto a extirpar el área en cuestión. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 42)

La serie de interrogaciones que se alinean a lo largo del fragmento constituyen un diseño retórico tendiente a instalar la idea de la imposibilidad: “la huella del daño” impregna el mundo, atraviesa espacios y tiempos y en cada caso apela a un término metafórico diverso para inscribir en el espacio del texto la intensidad que invalida toda tentativa de borramiento. Cada uno de los sintagmas que reiteran y amplían la interrogación inicial, adicionando variantes que permiten establecer una gradación en la intensidad del daño, constituye una construcción metafórica de doble fondo, en la medida en que las secuencias no se comportan de manera uniforme aunque todas recubran un mismo nombre ausente. En parejas correlativas tales como “marca de la inundación/paredes de los recuerdos”; “rastros del incendio/copas de los árboles”; “lívidos despojos de la batalla/fosas gigantescas”, “moretones/añiles de la Historia” vemos una serie de asociaciones que lícitamente pueden situarse en el plano de lo real objetivo como marca-inundación-paredes; rastro-incendio-copas de los árboles; lívidos

despojos-fosas gigantescas, y en las que hay una coherencia lógica inmediatamente perceptible; pero al mismo tiempo detectamos por lo menos un par de elementos disruptivos que quiebran esa coherencia y proyectan la secuencia al terreno de lo figurado o subjetivo: paredes de recuerdos/añiles de la Historia. El carácter trópico de esas dos interferencias desequilibra la economía significativa de las secuencias, y con ello no hace sino apuntar, de manera perceptible y transgresora, al segundo nivel de metaforización subyacente. Porque se quiebre o no la inteligibilidad objetiva de cada cláusula, todas funcionan como sustituciones metafóricas del daño infligido por esa Historia que emerge hacia al final. Se escojan figuras de la naturaleza o de los cuerpos, todas ellas ilustran la magnitud devastadora del daño, su irreversible permanencia. Y también podemos observar que a medida que el fragmento avanza, los términos metafóricos lo son cada vez menos, y que las fosas gigantescas ya no son un recurso retórico sino una emergencia brutal de lo real; que los moretones de los cuerpos evocan con escalofriante precisión la tortura que tantos testimonios confirman. La tensión fundamental que se dibuja ahora (fragmento n° 131) es la de memoria/olvido; o, mejor dicho, la de la resistencia de la memoria ante las tentativas deliberadas del poder por escamotear la Historia:

[...] ha sido borroneada la compleja obra —a veces de arte— producida por las épocas, las palabras, y la multiplicidad de luces y de sombras de las que la Historia se valió para crear un mundo. El barrido de los trazos, de las marcas, nos deja solos con la única opción de una esquiva memoria, y agobiados por el peso que las huellas han instalado. El pisoteo de las huellas nos abandona a expensas del viejo dolor y del movimiento que lo incrementa, y también del que lo combate. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 146)

La “esquiva memoria” parece así portar el peso de ese pasado “de luces y de sombras” y concentrar la tarea de evitar su *desaparición*; pero vale la pena considerar con atención la función que el yo poético atribuye, en ese entramado, al dolor que no cesa y cuyas huellas se resisten a toda des-inscripción. El dolor se constituye como el espacio de la experiencia en el que se cruzan las pulsiones de vida y de muerte: su persistencia deviene en una apuesta vital, ya que sufrirlo impide el borramiento y por lo tanto la desaparición. El dolor pasa a ser un motor de la supervivencia, y en consecuencia un vector de memoria, una apuesta persistente a la acción y a la reivindicación (fragmento 38):

El dolor que paraliza, que desactiva. La falta de dolor, que adormece. El dolor en decibeles intermedios que mantiene vivo, en decibeles intermedios, el dolor, *y da nacimiento a la posibilidad de combatirlo*. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 50; el subrayado es nuestro)

Así como el discurso alude a una pluralidad de sangres, también pone en escena una gama de dolores y modula sus intensidades. La lógica de la confrontación se reitera entre ellos, como en todos los otros planos de la composición textual: matan — desactiva/adormece— o reviven, inmovilizan o impulsan, y habilitan la eterna repetición del combate que es la existencia. Una vez más el camino parece someterse a un implacable protocolo: hurgar hasta tocar el fondo, descubrir el hueso, desafiar al espanto para tocar una forma de verdad y tratar de formularla; no solo a partir de los ecos subjetivos de la experiencia, sino gracias al distanciamiento de la comprensión (fragmento n° 57):

La cosa es aproximarse a la orilla de la contrariedad, de la violencia, del desconcierto. Llegar hasta el borde del dolor. Introducir los dedos en su

humanidad. Entenderlo en sus múltiples tamaños y profundidades. En sus *versiones eléctricas indisolubles*. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 69; el subrayado es nuestro)

Ya habíamos señalado la carga sugestiva de ese sintagma: “versiones eléctricas insolubles del dolor”, que funciona simultáneamente como una figura metafórica y como una alusión concreta y real a la tortura. Tal construcción es recurrente en el libro, y se relaciona casi siempre con formas diversas de representación del cuerpo, o quizás sea más preciso decir del *dolor en el cuerpo*; pero al mismo tiempo se extiende a otras significaciones y procesos hasta englobar totalidades heterogéneas atravesadas por una misma onda expansiva. Tomemos como ejemplo el fragmento n° 94, en el que “la electricidad de una guitarra” inaugura una serie de resonancias y estremecimientos “de la vida y de la muerte”, las “convulsiones de la histeria”, los “impulsos pendulares”, las “guerras a toda sangre entre animales”, las “frecuencias de la luz” y las “razones de los vientos”, para concluir focalizándose sobre las reacciones de un cuerpo presumiblemente menos metafórico y martirizado: “el llanto y los ahogos desde los fondos del estómago, desde las arterias que atraviesan las piernas, desde las balas que atraviesan los ojos” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 106). El fragmento contiguo (n° 95) parece confirmar nuestra lectura, en la medida en que el motivo de la electricidad, figurado ahora a través de un procedimiento a la vez metafórico y metonímico por el término “agujas” invade el cuerpo y lo desgarrar:

Y las agujas que se han incrustado en el interior del tórax, que se han tomado el esófago, la laringe, los bronquios por asalto, sobreviven, lúcidas, en su obsesión de continuidades y de acosos. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 107)

Continuidades y acosos que sobreviven en la memoria del cuerpo, aunque la palabra tortura no sea nunca pronunciada; continuidades y acosos que marcan el cuerpo y alimentan el pensamiento; continuidades y acosos que no cesan y albergan otras sensaciones y otros dolores. Ese dolor también puede adquirir metafóricamente nuevos valores y atribuciones, (fragmento 34) pero la idea del martirio sigue latente, la escamoteada referencia histórica es inseparable de las estrategias verbales:

Cómo establecer un equilibrio entre los pánicos que no nos abandonan, que se nos clavan en los dedos de los pies, que van aferrados a las uñas, a los talones, mordiéndolos y arrancándoles pedazos sin misericordia, y las pequeñas historias diarias a las que nos esclaviza la vida. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 46)

El sistema metafórico se organiza gracias a una serie de permutaciones: los pánicos equivalen a las agujas en la anterior configuración; la “incrustación” de aquellas en los órganos internos se despliega en la presente y se agudiza en el espacio del cuerpo visible: “clavan”, “mordiéndolos”, “arrancándoles pedazos”; las continuidades y los acosos son condensados en la esclavitud a las “pequeñas historias diarias”. Lo que antes era un instrumento para describir, sin asignación, un cuerpo torturado, opera en la segunda secuencia como el término metafórico de un proceso emocional; proceso emocional que podemos interpretar legítimamente como vinculado a la misma experiencia límite que no se nombra. La tortura es una de las situaciones en las que el sometimiento biopolítico del cuerpo vulnera el concepto biológico de vida; y podría ser leída desde la noción elaborada por Giorgio Agamben de *nuda vida*, en la medida en que,

La vida biológica, forma secularizada de la nuda vida, que tiene en común con ésta la *indecibilidad* y la *impenetrabilidad*, constituye así literalmente las formas de vida reales en formas de supervivencia en cuyo seno se aloja inadvertidamente

como cruda amenaza que puede actualizarse repentinamente en la violencia, el extrañamiento, la enfermedad o el accidente. (Agamben, “Forma de vida”, 17)

Alicia Kozameh utiliza profusamente los arcanos de la vida biológica en la figuración de su búsqueda, y toda la estrategia discursiva tiende a combatir su opacidad. Des-nudando las pulsaciones de los órganos, haciendo del cuerpo un texto en el que la Historia —personal o colectiva— se inscribe, y erigiendo en retórica las convulsiones de una crueldad subyacente que no da respiro, lo que en realidad se intenta es atravesar la barrera de la indecibilidad y de la impenetrabilidad a las que Agamben se refiere. Las geografías internas de la vida biológica son *penetradas* por el lenguaje que se obstina en el decir. La complejidad de las configuraciones metafóricas, así como el hermetismo de ciertas formulaciones, dan cuenta de la dificultad inherente a ese combate contra la privación de palabra y de entendimiento. De allí también, quizás, el desborde, la acumulación, el énfasis, el exceso, la tensión extrema de una escritura asediada a su vez por la violencia (fragmento n° 115): “Un perro rabioso y hambriento prendido con todos los dientes a lo más frágil de mi garganta, la escritura” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 128). Podríamos definir entonces el *oficio de escribir* de Kozameh como una lucha constante contra la im-posibilidad, contra la im-potencia. O, si se prefiere, como la búsqueda permanente de una *potencia* en la cual confluyan cuerpo y pensamiento, vísceras e ideas. En el fragmento n° 102 Kozameh pone en escena, a través del procedimiento de la enumeración caótica, una furiosa tempestad que hace estallar el mundo en *partículas*, y en la que esas dos dimensiones se confunden y acaban por producir nuevas configuraciones, otras tormentas contrarias:

[...] avanzaban toneladas de oxígeno, partículas de pensamientos, de ideas, de conocimientos y experiencias, de linfa, de glóbulos rojos y blancos y amarillos y azules dispuestos a circular por las venas de un cuerpo nuevo, novedoso, recién

constituido y listo para convertirse en otra tempestad que llegaría, como por coincidencia, desde la dirección opuesta. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 115)

Vemos reaparecer la lógica de la disputa, así como la retórica del estallido que pulveriza lo existente y la tensión hacia totalidades recompuestas que ya habíamos señalado al principio de este trabajo. La improbable conjunción entre lo concreto y lo abstracto, la materia y la intelección parece indispensable para la recreación del todo. Re-unir, ligar, erotizar, fusionar y re-generar los elementos es el objetivo programático; y ello implica superar los obstáculos, integrar los fragmentos, contrariar la pulsión y construir una racionalidad (fragmento n° 41):

Caen los pensamientos atraídos con desesperación de animal hambriento [...] Van rompiendo piedras, arcillas, minerales, arrastrando los fuegos de su propia naturaleza, aflorando a través de un hueco logrado a fuerza de voluntad y de impulsos que no dan lugar al abatimiento. Caen, a veces sólidos como meteoritos de recorrido interno, a veces líquidos y casi consumidos por las llamas que los propulsan. Llegan con la sana, legítima, ingenua intención de *adquirir un sentido*. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 53)

Es en ese intento de acordar lo desacordado, de dominar lo que desborda, de gobernar la pulsión, donde se manifiesta la vocación armonizadora de la escritura, su *poder de pensar y de pensarse* (fragmento 125):

Producir una, tan solo una idea que creara un impacto en mi pensamiento futuro. Que me sacudiera. Que me inflamara. Que me pusiera en un estado de exaltación mayor. Sencillo, nada. Porque ése es el estado en el que existo y por el cual sobrevivo. Cómo distanciarme. Cómo alcanzar un punto más alto. Qué sería, que

significaría ese instante mínimo en el que una luz que no pudo ser moderada por las tibiezas circundantes estallara en mi interior más oculto, querría saber. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 138)

Volvemos a encontrar en esta secuencia, enlazadas en nuevas combinaciones, una serie de unidades semánticas ya detectadas en nuestros análisis iniciales: la luz que evoca ese “punto más alto” que alcanzaban las “cúspides” en el fragmento n° 10; la aspiración a “inflamarse”, el estado de “exaltación mayor”, la eventualidad del estallido, la búsqueda de la distancia. Todas contribuyen a potenciar la intensidad de la tensión en aras de una *radicalidad*⁷⁹ asumida —“una luz que no puede ser moderada”—; al tiempo que se aspira a que esa iluminación intelectual reordene el mundo, pero un mundo que sería *otro*; es decir, que rompería con el orden existente.

Una vez más, la reflexión de Giorgio Agamben puede proporcionarnos un marco teórico para abordar esta formulación del pensamiento que se dibuja en la poesía de Kozameh:

Llamamos pensamiento al nexo que constituye las formas de vida en un contexto inseparable en forma-de-vida. No nos referimos con esto al ejercicio individual de un órgano o de una facultad psíquica, *sino a una experiencia*, un *experimentum* que tiene por objeto el carácter potencial de la vida y de la inteligencia humanas. Pensar no significa solo ser afectados por esta o aquella cosa, por este o aquel contenido de pensamiento en acto, *sino ser a la vez afectados por la propia receptividad*,

⁷⁹ Pensamos, al utilizar ese concepto, en una resonancia benjaminiana que se podría reconocer en la estrategia poética de Alicia Kozameh, en la medida en que su indagación de todos los planos de lo real pretende penetrar en ellos de la manera más acerada posible y hasta las últimas consecuencias. Recordemos al respecto el planteo de Benjamin: “C’est une erreur que de vouloir présenter ce qui est général comme une valeur moyenne. Ce qui est général, c’est l’idée. Par contre, plus on pourra la voir comme quelque chose d’extrême, plus on pénétrera profondément au cœur de la réalité empirique. Le concept découle de l’extrême.” (Walter Benjamin, *L’origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, 32)

hacer la experiencia, en cada pensamiento, de una pura potencia de pensar. [...] Sólo si no soy siempre y únicamente en acto, sino que soy asignado a una posibilidad y una potencia, solo si en lo vivido y comprendido por mí está en juego en cada momento la propia vida y la propia comprensión —es decir si hay, en este sentido, pensamiento— una forma de vida puede devenir, en su propia facticidad y coseidad, forma-de-vida, en la que no es nunca posible aislar algo como una nuda vida. (Agamben, “Forma de vida”, 18)

Nos hemos tomado la libertad de subrayar, en la citación precedente, algunos aspectos que podemos reconocer en la búsqueda de la autora: el acento puesto en la experiencia y en la potencialidad de la vida y del pensamiento, la apuesta integral del ser en cada momento de la existencia, la construcción de una forma-de-vida por oposición a todo afloramiento de la nuda vida. Paradójicamente, esa luz de “la propia comprensión” que *estallaría* en el “interior más oculto” sería aquí una manera metafórica de representar la potencia de resistir y de revertir el *estallido* en partículas de la desagregación. La idea a la que se aspira adquiere así el poder de reconstituir lo disgregado y de restaurar una totalidad alternativa, un equilibrio creativo.

La constelación de significados y la gama de significantes que se actualizan en estas profusas redes metafóricas, sus permutaciones o desplazamientos en el interior de un paradigma constante son un síntoma de la complejidad de itinerarios paralelos que exploran simultáneamente la experiencia, el pensamiento y la escritura. Ciertas opciones retóricas: la omnipresencia del cuerpo y sus interiores, la exacerbación superlativa de la sensación, la puesta en escena de un verdadero sistema de fuerzas en movimiento, de una *dinámica*; la *electrización* del ritmo, el buceo en las profundidades de lo ignoto pero presentado; la materialización de lo abstracto que opta por lo orgánico, lo biológico, los fluidos corporales como territorios de circulación y elaboración de sentido son marcas inconfundibles de la escritura de la autora y vertebran su tarea de relectura, tanto de la

historia personal como de la Historia colectiva. Hablamos de marcas inscritas en el lenguaje poético, que reproducen a su vez otras marcas-signos, otras huellas presentes en el cuerpo y en la subjetividad. Otras huellas impresas para siempre en la memoria (fragmento 12):

La memoria nos circula, nos va atravesando a lo largo de los días y de las noches entre esos dos instantes siameses, inseparables, uno en el que irrumpe el sueño en su decisión de dominarnos las entrañas, y el otro, ese otro en el que nos parece estar despertando. Nos circula, la memoria, como líquidos de bronce en interminable movimiento. La glándula segrega su gusto preferido. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 22)

Podemos enlazar una pluralidad de significantes en torno a ese núcleo significativo de la memoria, que es representada según las secuencias como la secreción de una glándula que se derrama en el tiempo y riega tanto la vigilia como el sueño, ocupando sus intersticios e imponiéndose desde el inconsciente; o como una topografía fantasmal (fragmento 36) en la que las guerras pasadas se reflejan en las guerras por venir y se disputan el recuerdo y el olvido:

Cómo se resolverá esta combinación de ceguera y huecos en el núcleo de la memoria, de vacío y fuerzas centrífugas que van dejándonos un poco vulnerables, un poco congelados, en suspenso. Desprotegidos frente a las guerras que vendrán. Qué, quién, habrá estado acuñando la fórmula perfecta para el diseño de lo que algunos se esfuerzan en ver como futura derrota. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 48)

En tal configuración, el olvido parece ser interpretado como una de las coartadas de la derrota, es decir, un adyuvante a la descalificación de las fuerzas históricas que cuestionaran al poder. El combate por vencer al olvido es una reivindicación de la saga utópica y un trabajo de la “dolorida tormentosa memoria”⁸⁰ (fragmento n° 122), y por ello es necesario recuperar cada una de las huellas, acecharlas, perseguirlas a través de las circunvoluciones cerebrales, mejor dicho, de “las *paredes* del cráneo” (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 135). (Y si hablamos de memoria no podemos dejar de señalar la resonancia entre esta imagen y la que ya hemos citado anteriormente: “la marca que la inundación deja adherida a las *paredes* de los recuerdos”; Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 42). Los circuitos internos del cuerpo siguen siendo empleados como figuraciones de los espacios de lucha; y ese proceso violento también remite a la idea ya aludida del acoso. Para actualizarla, se recurre al cuerpo visible, aparente, y a sus miembros. Retomando la expresión popular “pisar los talones” se pone en escena esa presión de la memoria:

Me pisa los talones la memoria. Me los muerde, me los arranca, me deja el hueso al descubierto y camino a puro hueso que a mi paso va limándose, puliéndose contra el piso de la historia que nos ha pulido como limábamos y pulíamos los huesos rescatados de aquel líquido oscuro irreconocible y carcelario contra el cemento de los calabozos hasta que se convertían en anillos, pulseras, polvo de

⁸⁰ Ver Jelin, quien enuncia entre sus objetivos el de “Reconocer a las memorias como objeto de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder” (*Los trabajos de la memoria* 2002: 2). La concepción de la memoria a la que Kozameh adhiere coincide con la de la autora en la elección del término “trabajos” como en las nociones de “disputa, conflicto y lucha”, aunque en el caso de este fragmento preciso no se trate sólo de las relaciones sociales de poder, sino también de las vacilaciones de la memoria personal.

oro, hijos primogénitos de la belleza de esa vida que somos. Que ejercemos.
(Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 139)

La expresión que inicia el párrafo se potencia gradualmente hasta la superlatividad: la progresión va de “pisar” a “morder/arrancar/dejar el hueso al descubierto”, y es ese proceso de profundización y desnudamiento —que, por otra parte, aparece como uno de los procedimientos esenciales de la escritura *intensa* de Kozameh, hasta el punto de justificar el título de este volumen— el que autoriza la ilación de la metáfora y la incorporación de nuevos términos al sistema: si los huesos se desdoblan —el del cuerpo metafórico acosado por la memoria, el de los restos de huesos reales de carne que flotan en los guisos infectos consumidos en prisión— y el limar del hoy y el pulir de ayer son análogos, la secuencia figura un transitar de la memoria en la lengua y en el tiempo que responde a otras de las exigencias expresadas por E. Jelin: la de historizar la memoria, contextualizándola y releyéndola —reinterpretándola— como el texto lo hace en este presente. Pero quizás lo más importante sea que el conjunto de la constelación obra en aras de una alquimia simbólica, en la cual sobre los dolores y las carencias —del pasado o del presente— se opera una inversión radical gracias a la cual los objetos y los actos que encarnan el sufrimiento acaban engendrando no sólo belleza —“los anillos, pulseras, polvo de oro” fabricados con aquellos residuos— sino afirmación de sí, subjetividad emancipada. Esta secuencia debe ser leída, sin duda, como inscripción en el hipertexto de la novela *Pasos bajo el agua*, de cuentos como “Bosquejo de alturas” y otros del volumen *Ofrenda de propia piel*, y de la novela *Bruno regresa descalzo*, en los cuales la autora relata experiencias propias y ajenas de prisioneros políticos en la década de los 70. Los pasos son a la vez reales y metafóricos, aluden a una liberación y a una resistencia, pero también a un aprendizaje que se prolonga en el tiempo y que no cesa en su empeño de restituir lo faltante.

La constelación de tropos asignados a la representación de la memoria se completa con una última secuencia (n° 121) en la cual el término metafórico es una “bolsa vieja” que no solamente reactualiza la idea de la totalidad restituida a partir de una infinidad de fragmentos, sino que también integra la idea de *marcha* —que no podemos desligar de los *pasos*— como construcción de sentido, es decir, de pensamiento:

Quién no arrastra esa bolsa vieja y llena de agujeros cargada de tinieblas, de luces que encandilan, de esqueletos desarmados, de miradas furtivas, de voces múltiples en coros y en gritos discordantes, de pedazos de metal retorcido y cubierto de herrumbre, de desechos de comida y de escalofríos de varios orígenes. Es ese peso el que lentifica la marcha. Es ese peso el que ayuda a detenerse por un instante para ver si es posible, de paso, construir un pensamiento. (Kozameh, *Sal de sangres en guerra*, 134)

Varios registros connotativos convergen en un caos aparente que, sin embargo, obedece a una estricta lógica poética: los contrapuntos de la luz y las tinieblas, las siluetas fantasmales de los ausentes, los ecos del universo carcelario *pesan* sobre los *pasos*, y el peso de ese pasado es una invitación a la reflexión que permita procesarlo y releerlo. Según LaCapra, en el trabajo elaborativo:

[...] la persona trata de ganar una distancia crítica sobre un problema y distinguir entre pasado, presente y futuro [...] Puede haber otras posibilidades, pero es a través de la elaboración que se adquiere la posibilidad de ser un agente ético y político. (LaCapra, *Writing Trauma*, 144)

Elisabeth Jelin, por su parte, afirma que:

Lo que el pasado deja son huellas, en las ruinas y marcas materiales, en las huellas “mnésicas” del sistema neurológico humano, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Pero esas huellas, en sí mismas, no constituyen “memoria” a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco *que les dé sentido*. (Jelin, *Los trabajos de la memoria* 30)

La finalidad, el destino del itinerario poético que venimos recorriendo es justamente el de dar forma a esa práctica del pensamiento que permita superar el trauma —individual y colectivo— e integrar la memoria en una perspectiva productiva o, como diría Tzvetan Todorov ejemplar (*Les abus de la mémoire*, 2004). Sin perder de vista que tanto el camino como el territorio atravesado son irregulares, inestables, incompletos. Que el *reconocimiento* de ciertas estaciones no implica la reapropiación de la totalidad de la marcha; que la supervivencia de los hechos en la memoria no es solo re-vivencia, sino re-visión; que la pluralidad de componentes rescatados porta consigo la presencia de los olvidados, “la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada” (Jelin, *Los trabajos de la memoria* 28). La suma de todas esas adherencias, pérdidas y huellas; la eficacia plurisémica de las palabras y su entramado metafórico conforman esa totalidad, ese sistema que alberga las partículas dispersas, las resignifica y las interpreta. Si, como afirma Elizabeth Jelin: “Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas” (Jelin, *Los trabajos de la memoria* 17). El territorio poético delineado por *Sal de sangres en guerra* se adhiere a cada uno de esos relieves, planos y anfractuosidades. En el *hacerse* de la memoria se dice el dolor, se explicitan las dudas, se elabora un pensamiento holístico. El hilo conductor es la Historia, el vehículo es la letra, la intensidad el tono en el que pasado y presente dirimen sus disputas.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, “Forma de vida”, en: *Medios sin fin. Notas sobre la política*, ed. PRE-TEXTOS, Valencia, 2001, 17, <https://drive.google.com/file/d/0B-qYUtgasee5TlpDNFQyc3FFcnc/view>
- Agamben, Giorgio, “Forma de vida”, en: *Medios sin fin. Notas sobre la política*, ed. PRE-TEXTOS, Valencia, 2001, 18, <https://drive.google.com/file/d/0B-qYUtgasee5TlpDNFQyc3FFcnc/view>
- Benjamin, Walter, *L’origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.
- Constantin de Chanay, Hugues et Rémi-Giraud, Sylvianne, “Espèces d’espaces “ : approche linguistique et sémiotique de la métaphore “, *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 68 | 2002, mis en ligne le 30 avril 2008, consulté le 04 juin 2018. URL: <http://journals.openedition.org/mots/7013>, Consultado el 08/06/18.
- Gelman, Juan, *Hacia el Sur, Interrupciones 2*, Ed. Seix-Barral, Buenos Ares, 1998.
- Gelman, Juan, en *Relaciones, Interrupciones 1*, Buenos Aires, Seix-Barral, 1997.
- Jelin, Elisabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI editores, 2002.
- Kozameh, Alicia, *Sal de sangres en guerra*, Córdoba, Alción editora, 2018.
- Kozameh, Alicia, *Ofrenda de propia piel*, Córdoba, Alción, 2004.
- LaCapra, Dominik, Writing History, *Writing Trauma*, Baltimore, The Jon Hopkins University Press, 2001.
- Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa-Poche, 2004.

LISTA DE COLABORADORES

Ana Del Sarto

Profesora asociada en Culturas y literaturas de América Latina en la Universidad del Estado de Ohio. Editora de *alter/nativas, revista de estudios culturales latinoamericanos* (<http://alternativas.osu.edu/es/index.html>). Entre sus publicaciones se encuentran *Los estudios culturales latinoamericanos hacia el siglo XXI*, (número especial de Revista Iberoamericana, 2003) y *The Latin American Cultural Studies Reader* (Duke University Press, 2004), ambos coeditados con Alicia Ríos y Abril Trigo. Ha publicado artículos sobre diversos temas, incluyendo crítica cultural y estudios culturales, relaciones interdisciplinarias entre las Humanidades y las Ciencias Sociales, narrativa latinoamericana contemporánea escrita por mujeres, cine latinoamericano y afectos y violencia en México. Su libro *Sospecha y goce: una genealogía de la crítica cultural chilena* fue publicado por Cuarto Propio, Santiago de Chile, en 2010.

Dr. Enrique Foffani

Es Doctor (PhD) en Letras por la Universidad de Buenos Aires y tiene un Pos-Doctorado obtenido en la Universidad Nacional de Rosario (2016). Profesor Titular de Literatura Latinoamericana Siglos XX y XXI en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y Profesor Asociado en la Universidad de Buenos Aires (UBA) en el dictado de la misma materia. Miembro del Comité Científico e Investigador del Centro de Teoría y Crítica Literaria en el *Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS; CONICET-UNLP)*. Es Director del Proyecto *Genealogías urbanas, construcción*

de ciudadanías y tensiones de lo político en la literatura latinoamericana en el proceso de secularización de los siglos XIX, XX y comienzos del XXI. [Aportes para una historia social y cultural]. Es miembro fundador de la *Red Académica de Docencia e Investigación en Literatura y Cultura Latinoamericana Katatay*. Su campo de especialización es la poesía latinoamericana. Como profesor visitante ha impartido seminarios de Literatura Latinoamericana en México, Perú, Colombia, Uruguay, USA, Alemania, Francia y España. Director de la Revista *Katatay* (ISSN 1669-3868) y del sello *Katatay* dedicado a publicar trabajos críticos sobre la Literatura Latinoamericana. Ha publicado diversos artículos en revistas y capítulos de libros sobre poesía y narrativa latinoamericana. Publicó como autor *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. (Lima, 2018), *Grabar lo que se desvanece (ensayos sobre literatura hispanoamericana)* (2010). Ha compilado y editado los siguientes volúmenes colectivos: *La protesta de los cisnes* (sobre Rubén Darío) (2007), *Controversias de lo moderno: la secularización en la historia cultural latinoamericana* (2010), *Onetti fuera de sí* (Katatay, coeditado con T. Basile, 2013); *Literaturas compartidas* (UNLP, coeditado con T. Basile, 2014).

Ana Forcinito

Es profesora de literaturas y culturas latinoamericanas en el Departamento de español y portugués, así como la cátedra Arsham and Charlotte Ohanessian en la Universidad de Minnesota. Es autora de *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo* (2004), *Los umbrales del testimonio: entre las narraciones de los sobrevivientes y las marcas de la posdictadura* (2012), *Óyeme con los ojos: Cine, mujeres, voces, visiones* (2018) e *Intermittences: Memory, Justice and the Poetics of the Visible in Uruguay* (University of Pittsburgh Press, 2018). Es editora de *Feminismos latinoamericanos* (con Hernán Vidal, 2008), *Human Rights and Latin American Cultural Studies*, (con Fernando Ordoñez, 2009), *Human Rights and Latin American and Iberian Cultures* (con Raúl Marrero Fente y Kelly McDonough, 2009), *Layers of Memory and the Discourse of Human Rights: Artistic and*

Testimonial Practices in Latin America and Iberia (2014) y *Poner el cuerpo: rescatar y visibilizar las marcas sexuales y de género de los archivos dictatoriales del Cono Sur* (con Bernardita Llanos y Ksenija Bilbija, 2017).

Dra. Norah Giraldi Dei Cas

Norah Giraldi Dei Cas cursó la Licenciatura de Letras en la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República (Uruguay) antes de obtener el doctorado en Francia (Docteur ès Lettres, U. La Sorbonne Nouvelle, París) bajo la dirección del Profesor Claude Fell, sobre *Música y literatura en la obra de Felisberto Hernández*. Obtuvo, en la misma Universidad, su *Habilitation à diriger des recherches* en la especialidad *Literatura y culturas del Río de la Plata*, con un ensayo dedicado a las *Figuras del héroe y otras representaciones de Artigas en la literatura uruguaya*. Ejerció como Maître de conférences en la Universidad de Lille, donde obtuvo, también por concurso, el puesto de Catedrática de Literatura y Civilización de América latina, y que ocupó hasta 2014. Llevó a cabo proyectos de investigación interdisciplinarios, dedicados a la cuestión de la violencia social y política ejercida en diferentes continentes, que dieron lugar a varios seminarios y coloquios y a una publicación (N. G. Dei Cas, F. Idmhand, C. Fourez, *Lieux et figures de la barbarie*, 2012). Autora de diversos trabajos sobre los escritores latinoamericanos que representan la violencia de estado ejercida en periodos de dictadura (Laura Alcoba, Rubén Bareiro Saguier, Edda Fabbri, Alicia Kozameh, Carlos Liscano, Tatiana Oroño, Arturo Roa Bastos), es coautora, con Michèle Guillemont, de un volumen dedicado a la poesía de Juan Gelman (*Juan Gelman, écriture, mémoire et politique*, 2006). Entre 2008 y 2014, con Lelia Area (Universidad de Córdoba), Carlos Demasi (U. de la República), Ada Savin (Université de Versailles St Quentin en Yvelines) y Teresa Orecchia Havas (Université de Caen), organizó los seminarios sobre *Migraciones, Exilios y circulación de modelos culturales* que dieron lugar a la constitución de la red internacional *NEOS-NEWS (Las Américas - Nortes-Estes-Oestes-Sures)*, que obtuvo el apoyo del Instituto de las

Américas (IDA Paris). Dirigió el Master Mundus MITRA formado por un consorcio de 11 universidades. Es directora de la colección *Trans-Atlántico* de la Editorial Peter Lang (Berna, Oxford, Bruselas) y ha codirigido recientemente varias publicaciones sobre la dimensión política de las migraciones y su representación en la literatura y otros discursos culturales (T. Orecchia Havas, N. Dei Cas Giraldi, *Migrantes: encuentros con el otro en el imaginario hispanoamericano* (2012); O. Brando, C. Chantraine, N. Dei Cas Giraldi, F. Idmhand, *Navegaciones y regresos: lugares y figuras del desplazamiento* (2013); Z. Bernd, N. Dei Cas Giraldi, *Glossaire des mobilités culturelles* (2014); F. Idmhand, C. Brailon Chantraine, A. Savin, H. Aji, *Les Amériques au fil du devenir*. Préface: N. Giraldi Dei Cas, Bruno Monfort (2016).

Dra. Fiona J. Mackintosh

Es profesora de Literatura latinoamericana en la Universidad de Edimburgo, Escocia. Se especializa en la prosa y la poesía tanto del siglo XX como contemporáneas, con interés particular en las escritoras argentinas. Ha publicado la monografía *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik* (2003) así como numerosos artículos, y practica la traducción literaria.

Dra. Silvana Mandolessi

Es profesora de Estudios Culturales en la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica y actualmente dirige el proyecto ERC Starting Grant “Digital Memories”, financiado por el European Research Council. Es autora de *Una literatura abyecta* (Brill, 2012) y coeditora de “Transnational memory in the Hispanic World” *European Review* (2014), *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios* (Eduvim, 2015), *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio* (Eudeba, 2018), además de numerosos artículos en revistas internacionales. Ha sido profesora visitante en la Universidad de California, UCLA, Los Ángeles, e investigadora visitante

en la UNAM (México) y en la UNC (Argentina). Recientemente ha sido elegida como miembro de la Jonge Academie (Academia Real de Ciencias y Artes de Bélgica).

Dra. Erna Pfeiffer

Nacida en Graz, Austria, en 1953, Erna Pfeiffer cursó estudios de Doctorado en Graz, Bogotá (Instituto Caro y Cuervo) y San Gall (Suiza). De 1997 hasta su jubilación en 2014 fue Profesora Titular de Literatura Hispánica en el Departamento de Filología Románica de la Universidad de Graz, el cual dirigió de 2003 a 2005.

Sus campos de investigación comprenden teoría e historia literarias, así como estudios de género, análisis de textos narrativos y dramáticos, traducción literaria, las problemáticas de derechos humanos, exilio y migración, así como aspectos de la escritura judía en América Latina. En la enseñanza académica, se ha dedicado a temas como la novela policiaca, intermedialidad, literatura fantástica, autobiografía y testimonio, la parodia y la sátira, entre otros.

Como traductora literaria del español al alemán publicó diecinueve libros con textos literarios de autores españoles y latinoamericanos, entre otros Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno y Juan Goytisolo (España); Carmen Boullosa (México); Gioconda Belli (Nicaragua); Pedro Arturo Reino Garcés (Ecuador); y Luisa Valenzuela, Alicia Kozameh, Luisa Futoransky y Susana Szwarc (Argentina).

También editó y tradujo varias antologías con textos literarios y entrevistas de autores y autoras latinoamericanos, a quienes se ha dedicado en numerosos viajes de lecturas, conferencias y simposios internacionales.

Dra. Marie Rosier

Es doctora por la Universidad Lumière Lyon 2 (2014-Francia), donde obtiene su calificación en 2016. Tiene especial interés en cuestiones de género, memoria y arte en Argentina. Pertenece al laboratorio Lenguas y Culturas, Universidad Lyon 2 y al grupo

“Género”. Es miembro de la asociación “Gradiva-créations au féminin”. Es profesora titular de español y en la actualidad, docente en Lausana, Suiza. Su última publicación es: “Madre e hija: cruces narrativos desde el borde del vacío en *28-Sobre la desaparición de Eugenia Guevara*”, en *Memoria en la ficción, ficción de la memoria*, María A. Semilla Durán, Marie Rosier, Sandra Hernández Editoras, *alter/nativas* ebooks, 2018.

Laura Scarabelli

Enseña Literatura Hispanoamericana en el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad degli Studi de Milán. En su trabajo de investigación se ha ocupado de las formas de representación del negro y la mulata en la narrativa antiesclavista cubana y de la obra narrativa de Alejo Carpentier desde la perspectiva de las ciencias del imaginario. Su ulterior ámbito de interés es la reflexión sobre modernidad y posmodernidad en América Latina. Entre sus últimas publicaciones figuran los volúmenes *La letteratura di testimonianza in America latina* (coeditado con Emilia Perassi) y *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile (1973-2015)* (coeditado con Serena Cappellini) Actualmente se está dedicando al estudio de la narrativa de la postdictadura en el Cono Sur (Chile) y de la producción literaria de la escritora chilena Diamela Eltit (*Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit, 1998-2018*, 2018).

Dra. María Angélica Semilla Durán

Profesora emérita de Literatura y Civilización Latinoamericana en la Universidad Lumière Lyon 2, Francia. Especialista en literatura latinoamericana y española del siglo XX y XXI, ha estudiado particularmente el género autobiográfico, la literatura testimonial y las problemáticas de la memoria.

Ha publicado un centenar de artículos en Francia, Argentina, España, Alemania, Italia, Brasil y Estados Unidos sobre autores latinoamericanos y españoles, entre ellos Juan

Gelman, Fernando Vallejo, Jorge Semprún, Felisberto Hernández, Antonio Muñoz Molina, Carlos Barral, José María Arguedas, Francisco Umbral, Leopoldo Brizuela, Pedro Lemebel, Pedro Mairal, Carlos Gamerro, Alicia Kozameh, Jorge Boccanera, Fernando Vallejo, etc.

Es autora de dos libros: *Le masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire Mémoire de la dictature. Juan Gelman, Interrupciones 2*. Cours d'Agrégation du CNED, 2007.

Es editora de un volumen colectivo en colaboración con Néstor Ponce: *Juan Gelman: poesía y resistencia/Nuevas lecturas críticas*.

Ha dirigido y editado otras 12 obras colectivas, entre las últimas podemos citar: *Palabra calcinada. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman*, María A. Semilla Durán y Jorge Boccanera editores, Buenos Aires, UNSAM EDITA, 2016; *Relatos de Malvinas. Paradojas en la representación e imaginario social*, María A. Durán editora, Villa María, Eduvim, 2016; *Memoria en la ficción ficción de la memoria. Entre el ritual y la crítica*, en colaboración con Sandra Hernández y Marie Rosier, *alter/nativas* ebooks, 2018; y *Novas Narradoras latino-americanas: corpo, memoria, imaginário*, en la revista online *REVELL* (Universidade de Matto Grosso do Sul 3:20, 2018)