



LA PERSISTENCIA DE LA PALABRA: RITMO Y REPETICIÓN EN LA POESÍA DE ALICIA KOZAMEH

THE PERSISTENCE OF THE WORD: RHYTHM AND REPETITION IN ALICIA KOZAMEH'S POETRY

Isabelle Pouzet Michel

Resumen

Este artículo parte de la hipótesis de que el ritmo y la repetición constituyen principios fundamentales de la poesía de Alicia Kozameh. Proponemos concebir el ritmo no como un mero esquema formal ni como un conjunto de regularidades métricas, sino como una organización significante del discurso en la que se inscribe la voz de la autora. Desde esta perspectiva, la repetición —léxica, semántica y sintáctica— desempeña un papel central en la configuración del poema. El estudio se centra, primero, en el libro *Sal de sangres en sangre* (2021), y sostiene que esta cadencia no se limita a la producción más reciente de Kozameh. Por el contrario, puede reconocerse ya en sus primeros escritos, en particular en los poemas de su cuaderno carcelario de 1977. De este modo, la repetición se revela como un rasgo persistente y estructurante de una poética construida a lo largo del tiempo.

Palabras clave

Alicia Kozameh; poesía; ritmo; repetición.

Abstract

This article is based on the hypothesis that rhythm and repetition constitute fundamental principles of Alicia Kozameh's poetry. We propose understanding rhythm not as a mere formal pattern or a set of metrical regularities, but rather as a signifying organization of discourse through which the author's voice is inscribed. From this perspective, repetition—lexical, semantic, and syntactic—plays a central role in the configuration of the poem. The study focuses first on *Sal de sangres en sangre* (2021) and argues that this cadence is not limited to Kozameh's most recent work. On the contrary, it can already be identified in her earliest writings, particularly in the poems contained in her 1977 prison notebook. Thus, repetition emerges as a persistent and structuring feature of a poetics developed over time..

Keywords

Alicia Kozameh; poetry; rhythm; repetition.

* * *

Referencia: Pouzet Michel, I. (2026). Entre la realidad y la ficción la importancia de los testimonios sociales en la construcción de la narrativa comunitaria. *Cultura Latinoamericana*, 43(1), 253-273. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.11>

Fecha de recepción: 14 de abril de 2026; fecha de aceptación: 14 de mayo de 2026.



LA PERSISTENCIA DE LA PALABRA: RITMO Y REPETICIÓN EN LA POESÍA DE ALICIA KOZAMEH

Isabelle Pouzet Michel¹

Universidad Littoral Côte d'Opale

Isabelle.pouzet@univ-littoral.fr

<https://orcid.org/0000-0001-5259-710X>

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.11>

Cuando se la interroga a Alicia Kozameh sobre sus procesos creativos, la autora establece una distinción fundamental entre dos etapas de su trabajo literario: la escritura y la corrección. En sus obras, Kozameh no aborda temas triviales; por el contrario, concibe la escritura como un espacio en el que revive acontecimientos significativos. En consecuencia, el acto de escribir —tanto en poesía como en ficción— se configura como una experiencia dolorosa, en la medida en que supone la elaboración textual de vivencias que la han marcado profundamente: “Siento que sufro, escribiendo, poniendo sobre el papel la historia” (Andradi, 2013, p. 362). En oposición a esta primera etapa, la corrección adquiere para Kozameh un carácter placentero. Ella afirma: “No reescribo nunca. Corrijo, sí, pero nunca reescribo. El proceso de corrección es apasionante, lo disfruto mucho, corrijo y corrijo sin agotarme” (Andradi, 2013, p. 363).

Esta distinción entre corrección y reescritura resulta central para comprender su concepción del trabajo literario. En efecto, Kozameh entiende la corrección no como una transformación sustancial del

1 Profesora asociada de literatura latinoamericana en la Universidad Littoral Côte d'Opale, en Boulogne-sur-Mer, Francia. Desde 2019, es responsable del proyecto de investigación “Manuscritos de la cárcel” cuyo objetivo es recuperar y analizar manuscritos de autores, de poetas y dramaturgos expresos políticos que estuvieron en la cárcel en España durante la dictadura franquista, en América del Sur durante las dictaduras militares de los años 1970 y en Cuba en los años 2000. De este proyecto nacieron tres fondos de archivos de manuscritos catalogados y en línea: el del poeta español Marcos Ana, el del periodista cubano Manuel Vázquez Portal y el del poeta chileno Luis Contreras Jara. Este trabajo sobre el corpus se puede consultar en un blog científico (<https://manusprison.hypotheses.org/>) y, también, en dos artículos publicados. Actualmente se interesa en la obra de ficción de la escritora argentina Alicia Kozameh, que también forma parte del corpus del proyecto “Manuscritos de la cárcel”.



texto, sino como una intervención de orden formal que no altera el sentido original de la frase. La autora explica que escribe con bolígrafo y con rapidez en cuadernos, con el fin de no interrumpir el fluir de sus ideas. Esta modalidad de escritura favorece, sin embargo, la aparición de omisiones o errores después rectificadas durante la relectura. Como ella misma señala respecto de este proceso: “Agrego, suprimo, reemplazo una palabra por otra u otras, pulo. Al final del trabajo siempre se acumulan doce, quince versiones, o más, hasta que logro que el texto me convenza de que ya está en condiciones de ser publicado” (Kozameh, 2026, pp. 89-90). Consultada acerca del tipo de corrección más frecuente durante el proceso de relectura, la escritora señala la repetición como el principal foco de atención, y distingue entre repeticiones involuntarias, que producen efectos de cacofonía, y repeticiones deliberadas, que cumplen una función enfática dentro del texto (Kozameh, comunicación personal, 1 de enero de 2026). Esta atención minuciosa al ritmo y a la sonoridad del lenguaje se vincula con la forma en que la autora concibe su propia escritura y su estilo: ella se define primordialmente como poeta antes que como prosista, lo que, según ella misma afirma, explica la impronta rítmica que atraviesa su producción literaria: “por eso, todo me sale con un ritmo poético” (Kozameh, comunicación personal, 2 de noviembre de 2025).

La hipótesis que articula el presente estudio es de carácter doble. En primer lugar, en consonancia con la reflexión de Henri Meschonnic en *Traité du rythme*, quien define el ritmo como “la organización del movimiento de la palabra por el sujeto” y propone una “escucha del ritmo como semántica del discurso”² (Dessons y Meschonnic, 2005, p. 28 y p. 39), sostenemos que el “ritmo poético” que singulariza la escritura de la autora no puede concebirse como un simple esquema formal ni como un conjunto de regularidades métricas, sino como una organización significativa del discurso en la que se inscribe su voz. Desde esta perspectiva, la recurrencia —lejos de operar como un mecanismo redundante u ornamental— se presenta como un principio rítmico fundamental. La repetición, así concebida, no solo estructura el ritmo del poema, sino que articula una experiencia del tiempo y una memoria del decir, haciendo del discurso poético un espacio de inscripción histórica. Para poner a prueba esta primera hipótesis nos centraremos en su libro de poesía más reciente, *Sal de sangres en sangre* (2021), cuyo propio título inscribe una dinámica reiterativa de índole tanto fónica como léxica, anticipando el trabajo rítmico que atraviesa el conjunto del libro.

2 Dessons, G. y Meschonnic, H., (2005), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris : Armand Colin : “ [...] le rythme est l’organisation du mouvement de la parole par le sujet ” (p. 28) y “ Par l’écoute du rythme comme sémantique du discours ” (p. 39). La traducción es de nuestra autoría.



De este primer planteamiento se desprende una nueva hipótesis, que estructurará la segunda parte de este estudio. Sostenemos que este estilo rítmico no se circunscribe a *Sal de sangres en sangre* (2021), sino que atraviesa la obra de Kozameh en su conjunto y puede reconocerse ya en sus primeros escritos. Dado que resulta imposible demostrar exhaustivamente esta continuidad en el marco de un artículo —tarea que requeriría una investigación doctoral de mayor alcance—, proponemos indagar la presencia de estos mismos fenómenos rítmicos, identificados en el poemario de 2021, en el primer material disponible para la investigación que es su cuaderno de la cárcel de 1977³.

La repetición: fundamentos teóricos y herramientas de análisis

En *Diferencia y repetición*, Gilles Deleuze distingue dos tipos de repetición: la repetición “desnuda”, serial y homogénea, y la repetición “vestida”, que condensa singularidades y produce diferencia (Deleuze, 2011, p. 261). Ambas están estrechamente relacionadas: bajo la repetición superficial se oculta una repetición profunda que introduce variación y transformación. En el ámbito artístico, Deleuze ilustra esta idea con el ejemplo del artista que repite un motivo sin simplemente duplicarlo, sino introduciendo desequilibrios y variaciones en el proceso creativo (Deleuze, 2009, pp. 47-48). Trasladada al campo literario y tomada como punto de partida analítico, esta concepción resulta especialmente fecunda, pues, como señala el propio filósofo, algunos autores que hicieron de la repetición una práctica habitual lograron alcanzar el “genio de la poesía” (Deleuze, 2011, pp. 33-35). Desde esta perspectiva, la repetición puede entenderse como un procedimiento creativo que intensifica el sentido y el ritmo del texto. En esta línea, Norah Giraldi sostiene que en la obra de Alicia Kozameh la repetición produce “series rizomáticas” entre distintos textos, surgidas tanto de lo no dicho como de la necesidad de ensayar nuevas formas de expresión, y ello produce inevitablemente una diferencia (Giraldi, 2026, p. 159). Aunque las relaciones intertextuales en la obra de Kozameh —especialmente las vinculadas a la experiencia carcelaria— han sido ampliamente estudiadas, su dimensión estilística y rítmica ha recibido menor atención crítica. Partimos, por tanto, de la hipótesis de que el

3 Existen dos cuadernos de la cárcel escritos a mano entre el 25 de febrero de 1977 y el 18 de octubre de 1978 en la cárcel de Villa Devoto, Buenos Aires. Forman hoy parte del Archivo Alicia Kozameh, resguardado en la Colección Benson de la Biblioteca de la Universidad de Texas en Austin. También están reproducidos en línea gracias a la iniciativa del CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers: <https://archivo-alicia-kozameh.nakala.fr/>.



concepto deleuziano de repetición permite analizar no solo las redes intertextuales de Kozameh, sino también la configuración de su estilo.

A partir de este marco teórico y con el fin de analizar cómo la repetición opera concretamente en los textos de Kozameh, recurrimos a las categorías propuestas por Madeleine Frédéric —formal, semántica y morfosintáctica (Frédéric, 1985, pp. 130-131)— y a los criterios de pertinencia formulados por Jean de Guardia, quien considera significativa una repetición cuando aparece a poca distancia de otra similar, ocupa posiciones estratégicas en el texto y presenta un grado de improbabilidad expresiva (Guardia de, 2002, pp. 503-505). Asimismo, partimos de la idea de que las repeticiones no pueden analizarse al margen del texto en el que aparecen, ya que su sentido depende siempre del contexto. Por ello, combinamos la identificación de recurrencias con una lectura cuidadosa de cada pasaje. En nuestro análisis distinguiremos principalmente tres tipos de repetición en el corpus seleccionado: léxica, semántica⁴ y sintáctica. Dentro de la repetición léxica, prestaremos especial atención al uso del polisíndeton, la negación y el adjetivo o adverbio “tanto”, al considerar que estos recursos desempeñan un papel relevante en la configuración del ritmo y del estilo en la escritura de Kozameh.

Repetición y ritmo en *Sal de sangres en sangre* (2021)

Sal de sangres en sangre constituye el quinto y último volumen de la pentalogía poética *Sal de sangres*, publicada entre 2018 y 2021 e integrada por *Sal de sangres en guerra* (2018),

Sal de sangres en declive (2019), *Sal de sangres en pánico* (2020) y *Sal de sangres en incendio* (2021). Anclada entre la historia colectiva argentina y la memoria íntima de Alicia Kozameh, la obra vuelve sobre el asesinato de su tío médico, Eduardo Próspero Kozameh, baleado en la noche del 12 de septiembre de 1974 por la Triple A, falleció tres días después. El libro se configura como un único poema de estructura dialógica, en el que se alternan dos voces diferenciadas en su presentación gráfica: la del tío, en tipografía regular, y la de la sobrina adulta, marcada en cursiva. Esta construcción formal no solo organiza el duelo, sino que traduce poéticamente el modo en que la violencia histórica atraviesa tanto lo colectivo como lo íntimo. Desde esta perspectiva, Marián Semilla Durán interpreta el recorrido de la pentalogía como

4 Incluimos dentro de la categoría de la repetición semántica los casos de sinonimia. Otros investigadores, como Marie-Laure Bardèche, en *Le principe de la répétition. Littérature et modernité* (1999), lo descartan porque solo consideran la repetición como repetición literal, es decir la iteración de una misma palabra o expresión.



un movimiento gradual de intensificación y retorno sobre la propia herida:

[...] se dibujan espacios, itinerarios, bifurcaciones. La guerra y sus agujeros negros preparan la abstracción geométrica del declive y sus paradojas; el mundo así rediseñado se hunde en la violencia extrema que enciende el pánico y desemboca en los incendios que aniquilan, pero iluminando. La última secuencia, circular, se cierra sobre sí misma, cuando la sangre ya no es genérica sino propia. (Semilla Durán, 2022, p. 149)

Seleccionamos un fragmento del libro que condensa algunos de los procedimientos de repetición característicos de la escritura de Kozameh. En este pasaje es la sobrina quien toma la palabra al inicio del libro, poniendo en escena la necesidad imperiosa de expresarse aun cuando el habla se ve obstaculizada por el ahogo:

*Me estrangulan, alguien me
estrangula, alguien
me aprieta la yugular como
si jugara a matarme,
a matarme con la perfección y el ardor
del que espera todos los aplausos.
Mi demolido cerebro. Mi aniquilado
bilo de pensamiento.
Justo allí, justo allí, donde nacen
el rumor, la letra, el habla, los sollozos. (Kozameh, 2021, p. 22)*

El fragmento se articula desde su inicio a partir de la repetición léxica del verbo “estrangular”. En su primera aparición, el sujeto permanece indeterminado, mientras que el complemento directo “me” remite a la voz poética —la sobrina—, configurada como víctima de una violencia opresiva. En la segunda ocurrencia, el sujeto se precisa mediante el pronombre indefinido “alguien”, que singulariza al agresor en la construcción “alguien me estrangula”. Este verbo es luego desplazado por la perífrasis “alguien me aprieta la yugular”, la cual intensifica la dimensión corporal de la agresión y acentúa la sensación de asfixia. De este modo, el poema construye la imagen de una mano anónima e invisible que se ensaña contra Alicia, ahogándola mientras “juega a matarme”. La reiteración del verbo “matarme”, precedido por la preposición “a”, refuerza su asociación con el juego sádico que se prolonga de un verso al siguiente, aun cuando el encabalgamiento introduce un breve respiro rítmico.



Asimismo, el texto perfila el carácter narcisista del agresor al aludir a “aquel que espera todos los aplausos”, desplazando la escena de violencia hacia una dimensión teatral. La revelación decisiva del poema ocurre cuando el criminal es identificado como “mi demolido cerebro. Mi aniquilado/ hilo de pensamiento”. La violencia no proviene de un agente externo, sino de la propia mente de la hablante, concebida como instancia autodestructiva del discurso. A la repetición sintáctica de “Mi + sustantivo” se suma una equivalencia semántica entre “demolido” y “aniquilado”, mientras que la metáfora “hilo de pensamiento” sustituye y reconfigura la noción de “cerebro”, desplazándola hacia el ámbito del lenguaje y la escritura. Finalmente, la reiteración de “Justo allí” delimita y a la vez expande el lugar del conflicto interior, que se despliega en la enumeración “el rumor, la letra, el habla, los sollozos”. El cerebro se configura así como origen simultáneo del pensamiento, la palabra, la escritura y la emoción, con lo cual evidencia la imbricación entre lo psíquico y lo discursivo.

Así pues, en apenas diez versos, Alicia Kozameh moviliza la repetición en diversos niveles: léxico (estrangular, alguien, matarme, mi, justo allí); sintáctico (*alguien me estrangula / alguien me aprieta; mi demolido cerebro / mi aniquilado hilo de pensamiento*), y semántico (estrangular = apretar la yugular; demolido = aniquilado; cerebro = hilo de pensamiento). Lejos de ser un mero recurso retórico, la repetición vertebrata el texto y se vuelve el eje poético con el que Kozameh organiza la experiencia de violencia y subjetividad. Este análisis permite retomar la distinción teórica entre repetición estéril y repetición creativa: el fragmento examinado muestra que la escritura de Kozameh se inscribe en la categoría de los “genios de la poesía”, en términos de Gilles Deleuze, al emplear la repetición no como redundancia, sino como dispositivo que abre el lenguaje hacia nuevas posibilidades de significación.

En esta sección se analizará cómo, en *Sal de sangres en sangre*, Alicia Kozameh recurre al polisíndeton y a diversas formas de negación como estrategias formales para intensificar la tensión rítmica de su escritura poética. Para observar con precisión cómo operan estas estrategias formales en la construcción de la memoria y la resistencia al olvido, resulta pertinente detenernos en el siguiente poema:

*No. No desaparece. Ni convertido
en nube, ni en ripio, ni
en papel abollado, ni en mensaje escrito
en tintas transparentes
ni en olas, ni en olas, ni en olas,
ni en ecos claros surgiendo de sonidos oscuros*



*transitando las sinuosidades del espacio.
Ni en protesta. Ni en mueca fugaz
ni en precipicio. Ni
en insulto. Ni en sonrisa sesgada
ni en multiforme nota musical. Ni en
olor a tabaco.
Ni en pregunta.
Guerra, guerra fue* (Kozameh, 2021, p. 17)

En este poema, la voz poética de la sobrina expresa su voluntad de luchar contra la desaparición del recuerdo de su tío. El polisíndeton del “ni” en posición anafórica estructura el texto en tres niveles: sintáctico, semántico y rítmico. La negación “no” abre el poema al mismo tiempo que lo cierra: “No. No desaparece. Ni convertido”. Este primer verso ya contiene lo esencial: se niega la desaparición y el resto del poema gracias a la anáfora “ni en”, que repite la misma fórmula sintáctica “ni en + nombre”, que abre los campos semánticos en los que se transforma el recuerdo de quien ha desaparecido. En realidad, Eduardo Próspero Kozameh no desapareció como miles de personas después porque, tras haber sido baleado, fue llevado al hospital y falleció unos días después. Fue enterrado en Rosario, pero su muerte anticipa las futuras muertes y desapariciones perpetradas por los militares y la policía, que ya se venían ejecutando desde la creación de la Triple A en 1973, y que continuarían hasta el final de la dictadura. La persona desaparecida solo se convierte en recuerdo para sus parientes y su permanencia en la memoria se construye mediante los diferentes ámbitos que enumera la autora: el lenguaje escrito (“papel abollado”, “mensaje escrito en tintas transparentes”); el lenguaje oral (“ripio”, “protesta”, “insulto”, “pregunta”); el lenguaje sonoro (“ecos claros surgiendo de sonidos oscuros transitando las sinuosidades del espacio”, “multiforme nota musical”); el olor que trae el recuerdo (“olor a tabaco”); la emoción (“mueca fugaz”, “sonrisa sesgada”) y los elementos de la naturaleza, desde el cielo (“nube”) hasta el fondo de la tierra (“el precipicio”), pasando por el mar (“ni en olas”).

Sin embargo, al observar con detenimiento estos ámbitos, se advierte su fragilidad material y simbólica. Vemos hasta qué punto esta lista está marcada por su falta de consistencia: el papel está abollado, su tinta es transparente, la mueca es fugaz y la sonrisa sesgada, los sonidos son ecos o una única nota musical. Al recuerdo del desaparecido cuesta encarnarlo en la realidad y amenaza con desaparecer totalmente. El penúltimo verso, “Ni en pregunta”, sintetiza el misterio que rodea estas muertes porque la desaparición sigue siendo una pregunta sin respuesta, como lo plasma Juan Gelman en su poesía dirigida a su hijo desaparecido:



“¿estás vivo?/ ¿estás muerto?/ ¿hijo?” (Gelman, 2001, p. 145). Parece que la voz del padre huérfano de su hijo retumba en el precipicio dibujado por Alicia Kozameh, transformándolo en el sonido hueco que se repite a sí mismo, el eco. Según Marián Semilla Durán, la voz de la sobrina cumple una función testimonial al inscribir el acontecimiento en la Historia y al mismo tiempo denunciar a los responsables y sus métodos. Desde el verso final “Guerra; guerra fue”, la autora busca responder a la “pregunta” mediante una reconstrucción precisa de los hechos y la incorporación de “esta muerte de cuerpo presente” (Semilla Durán, 2022, p. 157).

Sobre esta dimensión semántica de la negación se articula también una estrategia rítmica. La repetición del “no” y luego de “ni” produce un ritmo denso y tensionado: el “no” es tajante y categórico, mientras que la puntuación medial acelera el flujo desde el verso 8. Al situarse en posición anafórica, “ni” — pese a su debilidad prosódica— adquiere centralidad estructural. La sinalefa “ni-en” intensifica la aliteración del fonema /n/, asociado a la negación, y la vocal “i” opera como eje organizador del ritmo del poema. En el plano sonoro, el énfasis en “ni” se ve reforzado por rimas internas y rimas invertidas (“tintas”, “sinuosidades”, “insulto”), así como por asonancias en /i/ en palabras como “convertido”, “ripio”, “escrito”, “tintas”, “sonidos”, “precipicio” y “sonrisa”; finalmente, en la secuencia “ni en olas, ni en olas, ni en olas/ ni en ecos claros surgiendo de sonidos oscuros” que alude a todas las personas arrojadas vivas al mar o al río, la reiteración produce un *vai-vén* verbal que mimetiza el movimiento marítimo y figura la resistencia a la desaparición, efecto potenciado por la asonancia en /o/ y por el cruce vocálico entre “olas” y “claros”.

Este análisis del poema evidencia que la repetición es un principio compositivo central del estilo de Kozameh que no solo opera como recurso expresivo, sino que se constituye como expresión en sí misma. Retomando las distinciones planteadas al inicio de este trabajo, se trata de una repetición que posibilita la variación: la misma palabra reaparece de manera constante, pero siempre en un contexto distinto. Si consideramos los criterios propuestos por Jean de Guardia sobre la pertinencia de la repetición, observamos que la escritura poética de Kozameh se ajusta a ellos. En primer lugar, las repeticiones presentan una distancia mínima entre sí, como se evidencia con el uso recurrente de “ni” en prácticamente todos los versos. En segundo lugar, la posición anafórica de esta conjunción resalta su centralidad estructural dentro del poema. En cuanto al tercer criterio —la previsibilidad de la repetición—, la presencia de “ni” como conector se vuelve esperable una vez que el lector reconoce su función organizadora; sin embargo, las asociaciones léxicas que introduce resultan inesperadas, al



yuxtaponer términos pertenecientes a ámbitos heterogéneos como “nube”, “ripio” o “papel abollado”.

En esta línea coincidimos con Enrique Foffani, quien, a propósito de *Mano en vuelo* (2009) —libro en el que Kozameh aborda la guerra de Irak— sostiene que “el ritmo en *Mano en vuelo* se vuelve su tema” y que la escritura poética responde a “una necesidad en la que el ritmo prevalece como principio constructivo” (Foffani, 2019, p. 258). Así, resulta imposible separar el estilo de Kozameh del tema que evoca, pues su poética lo traduce y lo hace sensible en su propia textura rítmica. Como señala Foffani —y como puede extenderse al conjunto de su obra—, el ritmo no acompaña el tema: es el tema mismo del poema.

A partir de estas consideraciones sobre la repetición y el ritmo como principios constructivos de la poética de Kozameh, resulta pertinente seguir observando cómo estos procedimientos se materializan en otros textos de *Sal de sangres en sangre*. En lo que sigue nos detendremos en un fragmento en el cual la repetición del adverbio “tanto” opera como procedimiento rítmico y semántico central.

Y del río
[...] vienen siendo desalojados los peces, las
aguas, y sus arenas somnolientas y
enrojecidas de tanto haber habitado el límite,
las orillas, de tanto espejo en el que se
habrán mirado sin jamás haberse
visto, de tanta mentira y
desmayo y consecutivas mordeduras
y puñaladas y pesadillas y crudos
atardeceres y desesperanzas. Habrá, yo sé
que habrá algún pez que mantenga un
reflejo de vida, quizá entre los pliegues
del aire. Entonces hablaremos. (Kozameh, 2021, pp. 171-172)

El fragmento se inicia con el verso único “Y del río” que designa el río Paraná, que atraviesa Rosario y en cuyas aguas fueron arrojados numerosos cuerpos durante la dictadura. En la siguiente página se despliega el texto a lo largo de doce versos. La metáfora de los peces alude a estas víctimas, y la repetición del adverbio “tanto” pone de relieve el estado de amenaza permanente al que estuvieron sometidas. Este “tanto” deriva luego en “tanta mentira”, abriendo una acumulación de violencias psicológicas (“mentiras”) y físicas (“mordeduras”, “puñaladas”), que se entrelazan con las emociones de los peces: “desmayo”, “pesadillas”, “crudos atardeceres” y “desesperanzas”. El polisíndeton articula esta serie como una ola sintáctica que envuelve y arrastra a los sujetos.



El salto inicial hacia la página siguiente configura un movimiento de caída hacia el río: sus arenas, primero “somnolientas y apacibles”, se transforman en una ola arrasadora teñida de rojo por la sangre de sus habitantes. Este despliegue horizontal de violencia durante nueve versos contrasta con los tres versos finales, que dibujan un movimiento vertical. Allí, la concentración de palabras agudas —“Habrá; sé; habrá; algún; pez; quizá”— levanta un muro rítmico que se eleva hacia los “pliegues del aire”, funcionando como una presa que permite la supervivencia de un pez. Su poder no es físico sino verbal: la posibilidad de testimoniar se ve sintetizada en el cierre de la oración final, “Entonces hablaremos”. Este énfasis acentual resulta atípico en Kozameh, quien reconoce privilegiar habitualmente palabras graves que crean más fluidez y flexibilidad en el ritmo (Kozameh, comunicación personal, 1 de enero de 2026). La densidad de acentos en tan reducido espacio versal sugiere una voluntad deliberada de producir un contraste rítmico capaz de traducir formalmente el sentido del poema.

En otro pasaje de *Sal de sangres en sangre*, el ritmo del poema no solo se percibe en la lectura, sino que se vuelve visible en la página al fusionarse con el tema. La voz de la sobrina expresa la tensión entre la necesidad de hablar y la dificultad de hacerlo. Según Marián Semilla Durán (2022), “la disputa se da a la vez contra el silencio y en el lenguaje” (p. 154). La autora identifica tres espacios de conflicto donde se encarnan las “falencias de la palabra”: los procesos “creativos” —es decir, la escritura—, los secretos familiares y el uso de la palabra como forma de sometimiento en el contexto político. Así, se produce un doble movimiento: uno horizontal, en el que las palabras se precipitan unas contra otras, y otro vertical, en el que se amontonan, bloqueadas, hasta formar verdaderas montañas:

[...] *El galope*
de las letras destrozándose unas contra
otras, formando montañas con sus restos,
edificando borbotones, eludiendo espacios
habitables, fugándose de los abogos,
provocando abogos hasta el
abogo mismo, hasta el fin del final, para
después contravenir todas las reglas y agitarse
hasta lograr el desparramo y
justificarlo en formas, en poemas, en ardidés, en
denuedos, en demoras, en desplazamientos, en
reencuentros, en ensayos, en viciosas
reticencias. [...] (Kozameh, 2021, pp. 22-23)



La repetición funciona como motor del movimiento del galope, en particular a través de la reiteración sintáctica de los verbos en gerundio que imprimen continuidad y aceleración al flujo verbal. Asimismo, la repetición léxica de “ahogos” y “hasta”, junto con la insistencia en la asonancia en “a”, sugiere una boca abierta en busca de aire, como si el lenguaje mismo respirara con dificultad. Los encabalgamientos en “el/ahogo”, “en/denueados”, “en/reencuentro” y “en viciosas/reticencias” subrayan la velocidad del movimiento, impidiendo que las proposiciones se cierren y dejándolas suspendidas hasta el verso siguiente. En los cuatro últimos versos, la reiteración de la preposición “en” opera como un polisíndeton que acumula las creaciones de la palabra y del pensamiento, a la vez que las enlaza y permite que fluyan con mayor ligereza en un movimiento circular. Aunque este movimiento no desemboque en una resolución perfecta —como lo evidencian “las demoras”, “los desplazamientos” y “las viciosas reticencias”—, la palabra avanza, se pone en marcha y va tomando forma en “ensayos” y “poemas”.

El galope de las letras que se vierten y se amontonan en la página remite, por un lado, a la dificultad de la sobrina para formular los acontecimientos y darles forma; pero, al mismo tiempo, permite pensar el gesto de escritura de la propia autora como un acto marcado por la premura y la necesidad. En este sentido, el estilo de Kozameh entra en resonancia con la reflexión de Stendhal sobre su propia escritura cuando escribía en 1874: “Las ideas me galopan y se me escapan si no las atrapo” (Herschberg Pierrot, 2005, p. 78). Como en el caso de Stendhal, la palabra parece responder a una urgencia por fijar lo que amenaza con dispersarse: escribir no es un ejercicio sereno de composición, sino una carrera contra el tiempo y contra el olvido, en la que la velocidad del lenguaje busca alcanzar aquello que está a punto de perderse.

Ritmo y repetición en los Cuadernos de la cárcel

Alicia Kozameh escribe poesía desde niña en cuadernos personales, pero los primeros materiales con los que cuentan los investigadores son sus dos cuadernos escritos en prisión. Fue detenida por motivos políticos en septiembre de 1975, seis meses antes del golpe militar del 24 de marzo de 1976. Primero estuvo recluida en Rosario y luego fue trasladada a la cárcel de Villa Devoto, en Buenos Aires. Después de tres años y tres meses de encierro, obtuvo la libertad vigilada. En esta cárcel se permitía conservar un cuaderno y lápices; Kozameh logró mantener dos cuadernos, resguardarlos de las requisas y sacarlos consigo el día de su liberación en 1978. Estos cuadernos constituyen, al



mismo tiempo, un testimonio de la vida cotidiana de una presa política y una forma de resistencia mediante la escritura frente al régimen de control sistemático impuesto a los presos políticos. Su contenido es proteiforme: incluyen reflexiones, sueños, dibujos, relatos autobiográficos, relatos oníricos, citas y poemas, lo que los convierte en un archivo híbrido de experiencia, memoria y creación literaria.

Para estudiar los mecanismos de la repetición partiremos de un poema procedente del primer cuaderno carcelario, comenzado el 25 de febrero de 1977. Está fechado el 22 de marzo de 1977, y para esa fecha Alicia llevaba ya cinco meses detenida en la cárcel de Villa Devoto, a la que fue trasladada en noviembre de 1976. El poema se puede leer como una estrategia simultánea de expresión y de ocultamiento frente al control carcelario. En efecto, en 2010, la propia autora reflexiona sobre las condiciones de creación de este poema: “La fecha de este supuesto poema es 22 de marzo de 1977 y en dos días se cumplía un año del golpe de Estado del 76. Todo el “poema” es una lucha constante por expresarme y el intento de confundir a la gente de requisa. Por momentos, no logro ocultar las ideas” (Kozameh, cuaderno explicativo n°1, 2010, p. 12)⁵. A continuación se presenta la segunda parte del poema:

Lejos, tras el cauce vacío de los mares,
revienta la música desplegada en abanico.
Ustedes la oyen. Se esfuerzan. La escuchan. Pero a cada son nuevo
vuelven a desconocerla.
Para tantos oídos gastados por la confusión de los sonidos
aquella música es seca y áspera.
¡Qué podrán comprender ustedes de guitarras y quenas!
Y de dulzuras... ¡Qué podrán comprender!
Me agito y me desespero y les pregunto: ¿no ven
no distinguen la furia feliz en el brillo morado
del alba?
Silencio, pues...Nada.
Ustedes no ven. No distinguen el alba... (Kozameh, 1977, p. 7)

Como lo ha explicado la propia autora, este poema —como muchos textos de los dos cuadernos carcelarios— está escrito en un lenguaje “cifrado”. Este código se sostiene en metáforas y alusiones deliberadamente amplias e indefinidas, lo suficientemente ambiguas para no despertar la sospecha de los militares en caso de requisa y, al

5 Entre marzo y mayo del 2010, a pedido de la investigadora Chiara Bolognese, Kozameh retomó sus dos cuadernos originales y redactó otros dos en los que explicó el contenido cifrado. Los cuadernos explicativos pertenecen al archivo personal de Alicia Kozameh, en Los Ángeles.



mismo tiempo, preservar su carácter político y revolucionario. En realidad, el poema se dirige directamente a ellos mediante el pronombre “ustedes”, instalando así una escena de interpelación que tensiona el espacio de la escritura carcelaria.

Como los pasajes analizados antes, este fragmento se articula alrededor de varios efectos de repetición que organizan tanto el ritmo como el sentido del poema. En ese marco, la alusión marítima remite al conocimiento que la poeta y sus compañeras tenían ya en prisión de los vuelos de la muerte, mientras que la sinestesia “música desplegada en abanico” condensa poéticamente al conjunto de las víctimas de la dictadura, aún vivas en la memoria de sus compañeros. Esa música persistente, sin embargo, resulta inaudible para los militares —incapaces de sentir—, lo que se dramatiza mediante la progresiva reducción de la “música” al pronombre “la”, que deja de ser sujeto para convertirse en complemento de “oyen” y “escuchan”, hasta quedar finalmente anulada en “vuelven a desconocerla”. El polisíndeton (“guitarras y quenas/ y de dulzuras”) acumula y expande las cualidades vitales de esa música, cuyas referencias instrumentales funcionan como metonimias del origen popular e indígena de muchos de los muertos, mientras que la reiteración de la negación al final del poema (“no ven/ no distinguen...”) insiste en la ceguera mortífera de los represores. El cierre introduce, no obstante, una visión esperanzadora —“la furia feliz en el brillo morado/ del alba”— en la que el morado designa el rojo revolucionario que irrumpe frente a unos militares condenados a la nada, oposición reforzada por la rima final entre “nada” y “alba”.

Kozameh escribe este poema de manera espontánea —sin borradores ni correcciones, pues solo contaba con el cuaderno—, lo que refuerza el hecho de que la repetición no es un mero recurso ornamental, sino también un principio dinámico de su escritura. Opera en el plano fónico (la insistencia en “la” y en los fonemas “e/a”, que ofrecen rimas internas entre “esfuerzan / desconocerla / seca / áspera / qué podrán / quenas”) y en el plano sintáctico mediante series verbales y acumulaciones que producen un ritmo precipitado, cercano al “galope” identificado anteriormente en *Sal de sangres en sangre*. En el marco de la proximidad simbólica del 24 de marzo, el propio ritmo de la escritura —su insistencia, sus retornos y sus acumulaciones— se convierte en una forma de resistencia a la vez política y poética, como se puede observar con claridad en el siguiente ejemplo de otro poema escrito en prisión.

Se trata de un texto que aparece repetido dos veces consecutivas en el primer cuaderno carcelario, lo cual ya anticipa la centralidad de la repetición en su escritura. Está fechado el 29 de julio de 1977 y, como la mayoría de los poemas del cuaderno, carece de título. Alicia explica



que este poema fue originalmente escrito en Rosario, cuando estaba recluida en la Alcaidía de Mujeres, en un cuaderno que los militares le confiscaron durante una requisita. Formaba parte de un conjunto de cuarenta poemas que ella no solo había consignado en su cuaderno, sino que había copiado también en papeles de armar cigarrillos y los tenía escondidos en las tiras de un par de sandalias para protegerlos ante una posible confiscación. En una breve visita de su padre, logró entregarle los zapatos, estrategia que permitió preservar todos los poemas. Cuando fue liberada, pudo recuperar este material. El poema reaparece luego en el cuaderno de Villa Devoto, donde Alicia lo reescribe de memoria a partir del texto original. Se encuentra en la página 15, es decir, al comienzo del cuaderno, lo que explica que aún conserve márgenes amplios: en ese momento, la autora suponía que dispondría de más papel cuando lo necesitara (Kozameh, comunicación personal, 1 de enero de 2026).

¡Quién pudiera contener en sí tanta lluvia!
Tanta tormenta.
Tanta lluvia; tanto mar de plomo descargado
sobre tantos.
Tanto blanco y tanto metal. Quién pudiera sentirse
invadido sólo por dentro...
¡Si para tantas agujas es que viven tantos hombres!
Y también sobre las espaldas golpean,
también sobre las espaldas.
Poder abrirse para salvarse
poder deglutir para sobrevivir.
Abrir los ojos las bocas para vencer tanta contingencia.
Tragarla
vencerla
matarla.
Olvidarla. (Kozameh, 1977, p. 30)

Este poema aparece tres veces porque la autora intentó corregirlo, pero el esfuerzo resultó frustrado debido a los sobresaltos en el pabellón, que le impidieron completar la revisión. La versión que proponemos corresponde a la tercera: difiere mínimamente de las anteriores y los cambios son principalmente de puntuación. En las versiones previas, los versos 2 y 3 estaban divididos en tres; los versos 1 y 7 incorporaban signos de exclamación que antes no tenían, y al verso 5 se le añadió un “y”. Estas modificaciones no alteran ni la estructura ni el sentido del poema y, aunque la corrección haya quedado inconclusa,



el procedimiento se asemeja notablemente a la fase de revisión que la autora suele aplicar a sus obras.

Según la propia escritora, el poema se articula en torno a la imagen del pararrayos: la voz poética desea asumir los golpes para proteger a los demás y evitar su sufrimiento (Kozameh, cuaderno explicativo n°1, 2010, p. 31). Cuando le preguntamos si utilizó esta metáfora de forma velada para evadir la censura militar, respondió que no: simplemente “escribe así” (Kozameh, comunicación personal, 1 de enero de 2026). El poder sugestivo del poema es tal que la metáfora organiza su sentido sin necesidad de ser nombrada explícitamente.

El poema se caracteriza por la reiteración del adjetivo “tanto”, que aparece nueve veces —tres de ellas en posición anafórica— y el hecho de que esta iteración se mantenga constante en las tres versiones sugiere que su uso es plenamente deliberado. El uso de “tanto” intensifica, por un lado, la representación de la violencia represiva —figurada como tormenta y lluvia en “Tanta tormenta tanta lluvia”, así como mediante imágenes de “el plomo” y “las agujas”— y, por otro, subraya la magnitud colectiva del sufrimiento en expresiones como “sobre tantos” y “tantos hombres”. Así, la autora demuestra su habilidad para cargar una misma palabra de múltiples matices semánticos. Además, la posición anafórica de “tanto”, junto con las repeticiones de “también” en los versos 8 y 9 y de “poder” en los versos 10 y 11, produce el efecto de “martilleo” rítmico señalado por la crítica en su obra (Neder, 2013). A ello se suma otro rasgo rítmico presente también en su producción posterior: el contraste entre versos extensos y breves, que introduce rupturas prosódicas. Este procedimiento es visible en la transición entre el verso 12, de 18 sílabas métricas, y los cuatro versos finales compuestos solo por verbos trisílabos o de cuatro sílabas, sugiriendo la capacidad del pararrayos para absorber de manera súbita toda la energía destructiva de la represión.

Este poema, escrito en condiciones de coerción extrema y apenas modificado, constituye una prueba de que el ritmo surge en su escritura de manera espontánea y temprana. Interrogada sobre su estilo, la autora explica que trabaja cuidadosamente el ritmo tanto en su poesía como en su narrativa y que suele recurrir a palabras como “tanto” o “todo” cuando percibe que al verso le falta densidad rítmica. Según ella, estas palabras “llenan los agujeros de ritmo”; pero no se trata únicamente de una cuestión rítmica. La reiteración de términos como “todo”, “tanto” o “nosotros” parece vincularse, en su obra, con una idea de totalidad y de comunidad. La escritora señala que estas expresiones funcionan como “formas abarcadoras de conjuntos de personas” (Kozameh, comunicación personal del 1 de enero 2026) y que la fuerte presencia de lo plural en sus textos está estrechamente ligada a su convivencia con otras



mujeres presas políticas. Así, en este poema —donde la voz poética se figura como un espacio capaz de contener toda la violencia que podría caer sobre “tantos hombres”— se hace visible la ética de solidaridad y de cuidado colectivo que atraviesa su escritura.

Desde una perspectiva intertextual, el poema anticipa varios núcleos temáticos que Alicia desarrollará con mayor profundidad en su obra posterior: la representación de la violencia mediante fenómenos naturales y meteorológicos como en el cuento “Vientos de rotación perpendicular” (2000), el motivo de la digestión y del cuerpo (Semilla Durán, 2019) y la articulación de ambos registros en textos como “Indagaciones dentro del estómago de las tormentas” (2017). Asimismo, el poema prefigura una reflexión sostenida sobre el grupo, la unidad colectiva y la solidaridad, que reaparece con particular fuerza en “Bosquejo de alturas” (1994).

Esta continuidad entre los poemas carcelarios y la obra posterior de Kozameh se vuelve aún más evidente al considerar el lugar central de los cuadernos de la cárcel en su proceso creativo. En este sentido, Erna Pfeiffer ha dedicado un trabajo minucioso al análisis de estos materiales, elaborando una extensa lista de palabras clave de “Bosquejo de alturas” que ya se encuentran presentes en los cuadernos carcelarios (Pfeiffer, 2017). Del mismo modo, hemos demostrado la importancia de estos cuadernos en la gestación de la primera novela —inédita— de Alicia Kozameh, *El séptimo sueño* (Pouzet Michel, 2025). Aunque los cuadernos no puedan considerarse borradores directos de ninguna obra, sí contienen numerosas semillas —temáticas, léxicas y formales— que la autora hará fructificar en su producción posterior, siendo el estilo una de las más significativas.

Conclusiones

Como primer movimiento conclusivo resulta pertinente indagar en las razones que sustentan este uso persistente de la repetición en la poesía de Kozameh. Una hipótesis central es que la repetición responde a una voluntad de permanencia y de no desaparición. Tanto en los cuadernos de la cárcel como en *Sal de sangres en sangre*, la palabra se inscribe una, dos y tres veces en la página para afirmarse como presencia: visible, viva y vibrante frente a las fuerzas de borramiento y silenciamiento. Ese pulso de insistencia late desde el primer gesto de su escritura carcelaria, porque en la primera página de su primer cuaderno Alicia escribe:

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.
(Kozameh, 1977, p. 1).

En este pasaje inaugural, la voluntad de escribir aparece como un gesto vital y constitutivo de su identidad. Esta decisión se intensifica mediante procedimientos formales que ya anticipan su poética de la repetición: la repetición de “mi”, el polisíndeton y la paronomasia entre “tener/temer”, que produce un eco fónico cargado de sentido. La escritura no es aquí un mero instrumento, sino su propia sustancia; en este marco, la repetición puede leerse como un gesto de persistencia en la vida. Asimismo, la persistencia de la palabra funciona como una forma de resistencia frente al borramiento impuesto por la coerción carcelaria: repetir es mantenerse, insistir es no ser anulada.

En *Sal de sangres en sangre*, la reiteración verbal cumple una función análoga al manifestar la persistencia de la vida aun cuando se trate de una vida truncada —la del tío—, mostrando cómo la palabra puede sostener una existencia que la vida ha intentado quebrar:

No, no estaba en mis planes
volverme volátil, deshacerme en átomos. No
me convierto en moléculas dispersas
que pudieran
desconcentrar, diversificar
mi materia y mis humores. Y no,
no desaparezco. (Kozameh, 2021, p. 16)

En este fragmento en el cual se expresa la voz de Eduardo Kozameh, la reiteración del “no” adquiere una densidad ética y política que va más allá de la mera negación. La repetición insiste en el rechazo a la disolución del cuerpo y de la identidad: el tío se opone a ser pulverizado, fragmentado o reducido a partículas de sí mismo. La posición del “no” en el penúltimo verso —aislado al final y reforzado por el encabalgamiento— intensifica esa voluntad de permanecer y convierte la negación en un acto performativo de resistencia.

Como segundo y último movimiento conclusivo, sostenemos que este ritmo no solo estructura la poesía de Kozameh, sino que brota de manera natural de su escritura y constituye uno de los rasgos más reconocibles de su estilo. En la obra de Kozameh fondo y forma son indisolubles. Ella misma confirma esta espontaneidad a propósito de su cuento “Bosquejo de alturas” (1994), ampliamente adaptado al teatro. Según relata, el párrafo final del cuento, marcado por una cadencia



repetitiva, le brotó de una sola vez, sin que sintiera la necesidad de modificarlo posteriormente⁶.

En una entrevista, cuando la interlocutora le señalaba que los títulos de sus obras comparten una referencia al movimiento, Alicia reconocía esta recurrencia y admitía que trasciende su propia voluntad (Díaz, 2013, p. 411). Esta observación permite trazar una analogía con su escritura: así como en los títulos persiste una idea de desplazamiento, en su poesía se mantiene un ritmo constante, una estructura estable que posibilita variaciones a lo largo del tiempo, perceptibles desde los años setenta hasta su producción más reciente. Del mismo modo que no puede sustraerse a esos títulos en movimiento, tampoco puede —ni quiere— sustraerse a su ritmo propio: un ritmo que brota naturalmente de su escritura y que, a través de la repetición, afirma su permanencia y su resistencia frente a la dispersión, el borramiento y la muerte.

Referencias

- 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* (pp. 347-364). Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Bardèche, M. L. (1999). *Le principe de répétition. Littérature et modernité*. L'Harmattan.
- De Guardia, J. (2002). Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle. *Poétique*, 132, 489-505.
- Deleuze, G. (2009). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.
- Deleuze, G. (2011). *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France.
- Dessons, G., & Meschonnic, H. (2005). *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Armand Colin.
- 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* (pp. 387-412). Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Foffani, E. (2019). El confín de lo humano. Algunas reflexiones sobre Mano en vuelo de Alicia Kozameh. En M. Semilla Durán (Ed.), *Hasta el hueso. Nuevos asedios a la literatura de Alicia Kozameh* (pp. 242-263). Alter/nativas.

6 Kozameh A. (2004), p. 32: "Somos este sótano, este nudo apretado de la historia, somos la fuerza y el ingenio con que nos desatamos. Somos la soldadura y cada chispa. El cuerpo de todas, somos. El gran cuerpo completo. Todo el cuerpo. Su sangre, somos, y los huesos. La piel y la respiración. Y la vagina del mundo, somos. La gran vagina. Somos la orina producida por toda la especie humana. La orina de la vida. Y somos el origen de la orina: el alimento. Y cada carcajada".



- Frédéric, M. (1985). *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*. Max Niemeyer Verlag.
- Gelman, J. (2001). *Pesar todo*. Fondo de Cultura Económica.
- Giraldi, N. (2026). *Alicia Kozameh: Momentos de suspenso en los cuadernos de la cárcel* (N. Giraldi Dei Cas & E. Pfeiffer, Coord.). Center of Inter-American Studies & Interdisciplinary Translation Studies - University of Graz.
- Herschberg Pierrot, A. (2005). *Le style en mouvement. Littérature et art*. Belin.
- Kozameh, A. (2004). *Ofrenda de propia piel*. Alción.
- Kozameh, A. (2017). Indagaciones dentro del estómago de las tormentas. En G. Calabrese & E. Perassi (Dir.), *Herencia y transmisión de testimonio en Argentina* (pp. 265-275). Ledizioni.
- Kozameh, A. (2021a). Los cuadernos de la cárcel. n.º1. *Nakala*. <https://doi.org/10.34847/NKL.D86AH116>
- Kozameh, A. (2021b). *Sal de sangres en sangre*. Alción.
- Neder, M. (2013). Los sonidos del golpe. Acerca de Mano en vuelo de Alicia Kozameh. En G. Calabrese & E. Perassi (Dir.), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión de testimonio en Argentina* (pp. 288-293). Ledizioni.
- Pfeiffer, E. (Ed.). (2013). *Alicia Kozameh: Ética, estética y las acrobacias de la palabra escrita*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Pfeiffer, E. (2017). Descifrando un manuscrito testimonial de Alicia Kozameh: Los cuadernos de la cárcel. En G. Calabrese & E. Perassi (Dir.), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión de testimonio en Argentina* (pp. 251-264). Ledizioni.
- Pouzet Michel, I. (2025). Del archivo a la ficción: Los “sueños” de la cárcel de Alicia Kozameh. *Artelogie*, 23. <https://doi.org/10.4000/14zmx>
- Semilla Durán, M. A. (2019). Estudio preliminar. En M. A. Semilla Durán (Ed.), *Alicia Kozameh. Antología personal*. Di/Segni.
- Semilla Durán, M. A. (2022). Contra la muerte: Sal de sangres en sangre, de Alicia Kozameh. *Confluencia*, 37(2), 149-164.

