



TRANSITAR ENTRE LOS GÉNEROS: FICCIÓN TESTIMONIAL, MEDIACIÓN ONÍRICA Y AUTOFICCIÓN POÉTICA EN LA OBRA DE ALICIA KOZAMEH

TRaversing GENRES: TESTIMONIAL FICTION, ONEIRIC MEDIATION, AND POETIC AUTOFICTION IN THE WORK OF ALICIA KOZAMEH

María Angélica Semilla Durán

Resumen

En esta presentación nos proponemos explorar algunas de las estrategias articuladas por Alicia Kozameh para transitar entre el testimonio, la autoficción y el sueño, definir los procedimientos empleados e identificar las mediaciones, metamorfosis y desvíos que habilitan la hibridación de los géneros. Para ello escogemos obras diversas, que constituyen un corpus a la vez coherente y múltiple. Partimos de la primera novela, inconclusa, *El séptimo sueño*, concebida como una renarrativización de los sueños contenidos en *Cuadernos de la cárcel*, para continuar por algunos relatos de *Ofrenda de propia piel* y *Ofrenda de propia piel 2* y completar el itinerario con un texto de prosa poética, *Sal de sangres en sangre*. Esa parábola, que parte de un doble gesto iniciático y casi preliterario, incluye en su transcurso dos obras de la plenitud narrativa, producidas en temporalidades distantes, y culmina con una estilización poética extremadamente depurada y casi conclusiva. Se cumple así un ciclo a la vez testimonial, autobiográfico, ficcional y onírico; en cada caso se modula la alquimia que los combina y los transmuta. Circular, develar y ocultar a la vez, gozar del dolor de la palabra, viajar con ella hasta el hueso de la experiencia y del grito: toda la literatura de Kozameh se condensa en esa operación suspendida entre la aspereza de lo real y la libertad del imaginario.

Palabras clave

Testimonio; ficción; autobiografía; sueño; Kozameh.

Abstract

This paper explores some of the strategies through which Alicia Kozameh moves between testimony, autofiction, and dreams, defining the procedures involved and identifying the mediations, metamorphoses, and deviations that enable the hybridization of genres. To this end, we draw on a diverse set of works that constitute a corpus both coherent and multifaceted. We begin with her first novel, *El séptimo sueño*, conceived as a renarrativization of the dreams contained in *Cuadernos de la cárcel*. We then turn to selected stories from *Ofrenda de propia piel* and *Ofrenda de propia piel 2*, and conclude with *Sal de sangres en sangre*, a work of poetic prose. This trajectory, which originates in a dual initiatory and almost preliterary gesture, includes two works from the height of her narrative production, written in distant temporal contexts, and culminates in an extremely refined and nearly conclusive poetic stylization. Thus, a cycle unfolds that is simultaneously testimonial, autobiographical, fictional, and oneiric; in each case, the alchemy that combines and transforms these dimensions is differently modulated. To move in circles, reveal, and conceal at once; to embrace the painful pleasure of words, to travel with it to the very core of experience and of the cry: all of Kozameh's literature is condensed into an operation suspended between the harshness of reality and the freedom of imagination.



Keywords

testimony; fiction; autobiography; dream; Kozameh.

* * *

Referencia: Semilla Durán, M. A.. (2026). Transitar entre los géneros: ficción testimonial, mediación onírica y autoficción poética en la obra de Alicia Kozameh. *Cultura Latinoamericana*, 43(1), 275-297. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.12>

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



TRANSITAR ENTRE LOS GÉNEROS: FICCIÓN TESTIMONIAL, MEDIACIÓN ONÍRICA Y AUTOFICCIÓN POÉTICA EN LA OBRA DE ALICIA KOZAMEH

María Angélica Semilla Durán¹

Université Lumière Lyon 2

marian.semilla@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6571-0857>

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.12>

La discusión acerca de los límites entre el testimonio y la ficción no es nueva. Históricamente, deriva de la reflexión que comenzó en Europa

1 Licenciada en Letras en la Universidad Nacional del Sur (Argentina). Doctora en Filología Hispánica de la Universidad Central de Barcelona (España). Doctora en Estudios Ibéricos de la Universidad de Provenza, Aix en Provence (Francia). Habilitada a dirigir Investigación (HDR) por la Universidad de Burdeos, Francia. 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; la literatura de la Guerra de Malvinas. Ha publicado más de 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, Mariana Enríquez y Lila Meruane, entre otros. Es autora de dos libros: *Le masque et le masqué*. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire; *Mémoire de la dictature*. Juan Gelman, “Interruptions 2”. Cours d’Agrégation du CNED, 2007. Ha dirigido y editado 13 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 nacional, María A. Durán editora, Villa María, Edivim, 2016; *Memoria en la ficción*, ficción de la memoria. Entre el ritual y la crítica, en colaboración con Sandra Hernández et Marie Rosier; revista *Alter/nativas*, Ohio State University, 2018; *Novas Narradoras latino-americanas: corpo, memória, imaginário*, en la revista *on line* REVELL (Universidade de Matto Grosso do Sul, vol. 3 n.º 20, 2018.; Alicia Kozameh: Antología personal, María A. Semilla Durán ed., di/Segni, Dipartimento di lingue e Letterature Straniere. Facoltà di Studi Umanistici. Università degli Studi di Milano, Milano, 2019; *Hasta el hueso*. Nuevos asedios a la literatura de Alicia Kozameh. María A. Semilla Durán, editora. *Alter/nativas*. Revista de Estudios Culturales latinoamericanos. Ohio State University, 2019. Ha sido miembro de varios grupos de investigación en las Universidades de Poitiers, (CRLA/Archives), Paris X Nanterre (GRELPP) y Paris IV Sorbonne (SAL); es miembro del grupo de investigación LCE de la Université Lumière Lyon 2, del cual fue directora adjunta, y dirigió el CETIAL (Carrefour d’Etudes Hispaniques et d’Amérique Latine). Asidua colaboradora de la cátedra de Literaturas Iberoamericanas de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y del equipo de investigación de Literatura y Derechos Humanos de las Universidades de Milán y Turín.



en torno a los testimonios escritos durante lo que Annette Wieviorka llamó “la era del testigo”. Los primeros, referidos a la persecución de los judíos, emanaron de las mismas víctimas que, en los *ghettos* y en los campos de concentración, tuvieron la obsesión, antes de desaparecer, de dejar una huella de la tragedia que estaban padeciendo para que el mundo supiera.

Esas voces, que emergen de las cenizas de un mundo aniquilado, y sus posteriores versiones escriturales no solo han sido reproducidas, analizadas, interpretadas y reversionadas, sino que sobre todo han librado una batalla por el reconocimiento de su propia legitimidad y han suscitado una ruptura radical en el pensamiento filosófico y en la evaluación de los discursos.

Desde la otra orilla, América Latina ha sido, a partir de los años 50-60, el continente donde el testimonio se ha instituido plenamente como un género específico hasta el punto de ser institucionalizado como producción literaria, y ello como consecuencia de la dolorosa historia de la mayoría de sus países, donde la esclavitud, las masacres, la tortura y los golpes de Estado han producido innumerables víctimas.

El corpus de reflexión sobre esa forma particular de literatura –para quienes aceptan tal calificación– es muy abundante y enriquecedor. Se han señalado diferencias y coincidencias, se han definido categorías teóricas con el objetivo de caracterizar cada una de sus actualizaciones y a la vez hallar la matriz que pudiese albergarlas a todas; categorías que han evolucionado con el tiempo y con las diversas lecturas que se han ido sucediendo, según los momentos históricos y políticos atravesados por el espacio latinoamericano. No vamos a volver sobre ese corpus ya casi inabarcable porque cada uno de los críticos que se han ocupado de profundizar en el tema ha aportado observaciones valiosas, pero todos han reconocido que no existen fronteras bien definidas entre ambos discursos, sino más bien incursiones/intrusiones del uno en el otro, mestizajes, hibridaciones. Según Jaume Peris Blanes (2014):

La cultura contemporánea, cada vez más líquida en sus categorías y paradigmas, ha valorado muy positivamente la hibridación formal, moral y discursiva que se ha ido produciendo, en los últimos años, entre las escrituras testimoniales y las ficcionales. Ya no es una novedad que novelas ficcionales incorporen herramientas, registros y dispositivos de representación propios de las escrituras testimoniales, pero tampoco que los testimonios hagan suyas técnicas narrativas, estrategias de focalización y de composición desarrolladas en la tradición novelesca. (p. 17)

Puesto que la materia de la que se sirven es la misma, hay que tener en cuenta, para decidir si un testimonio forma o no parte de la



literatura, de la perspectiva narrativa, de la/las voces enunciantes, del montaje, de la calidad estética del discurso, del peso de la oralidad, de la intención denunciadora, de la calidad de la víctima, de la existencia o no de mediaciones, de la representatividad de lo relatado en función de las reivindicaciones o el sufrimiento de un sujeto colectivo. De las infinitas combinaciones posibles debería emerger una representación de lo irrepresentable, puesto que la voz de la víctima/testigo es la de quien vio, estuvo, sufrió en carne o en alma propia, sobrevivió a y dijo el trauma.

Alicia Kozameh es una sobreviviente, y como tal, “tiene la vocación de la memoria: no puede no recordar” (Agamben, 2000, p. 14). No ha sobrevivido a un campo de concentración, experiencia límite por excelencia, pero sí a las durísimas condiciones de la prisión en una Argentina que entraba progresivamente en un *estado de excepción*. Ella y tantos otros hablan y escriben por sí mismos, por lo que les ocurrió y por las huellas que ello ha dejado en sus cuerpos y en sus subjetividades; pero también por los que no están y no pueden:

Letra plagada de imposibilidades, de carencias, letra no apta para conformar una totalidad, que no atina a apoderarse, por sí misma, de un significado, que no es nada sin sus compañeras de palabra. Qué somos sin las demás, [...]. Nada, somos. Nada que sea capaz de configurar un sentido. (Kozameh, 2022, p. 86)

Porque esos hechos no han cesado de ocurrir, porque en la escritura existen el hoy del ayer, el hoy del hoy y el hoy del mañana y todo es espesor del inagotable presente: “Hay trazo en el hoy de ayer, y en el de hoy, y lo hay en el hoy de mañana” (2022, p. 93)

No hay pasado porque la realidad vivida es de tal intensidad que las huellas que deja nos hacen sentir la misma intensidad frente al recuerdo. Se revive de la manera en que se vivió. [...] Por eso siento que lo mal llamado “pasado” es en realidad un presente continuo. (Andradi, 2018, p. 3)

Y porque, en su caso, la literatura es la *mediación* necesaria entre lo decible y lo no decible. El testimonio es inseparable de la condición de sobreviviente y es “inherente a la lengua como tal”; por lo tanto, como afirma Giorgio Agamben (2000), “El testimonio es una potencia que accede a la realidad a través de una impotencia de decir; y una imposibilidad que accede a la existencia a través de una posibilidad de hablar” (p. 165). Esa posibilidad de hablar es en este caso la *ficción testimonial*.



Para constituir nuestro corpus partimos de la primera novela, inconclusa, *El séptimo sueño*, concebida como una renarrativización de los sueños contenidos en *Cuadernos de la cárcel*; para continuar con algunos relatos de *Ofrenda de propia piel y piel* y *Ofrenda de propia piel* 2, y completar el itinerario con un texto de prosa poética, *Sal de sangres en sangre*. Esa parábola parte de un doble gesto iniciático y casi protoliterario: incluye en su transcurso dos obras de la plenitud narrativa, producidas en temporalidades distantes, y culmina con una estilización poética extremadamente depurada y casi conclusiva. Se cumple así un ciclo a la vez testimonial, autobiográfico, ficcional y onírico; en cada caso se modula la alquimia que los combina y los transmuta.

Privilegiamos tres registros discursivos que son identificables, en proporciones y agenciamientos diversos, en los textos que componen el corpus: la ficción testimonial, la mediación onírica y la autoficción poética.

La misma autora ha calificado algunas de sus obras como ficciones testimoniales, en la medida en que reconoce la presencia constante de ambos registros en su escritura:

Mi intención es hacer una contribución hacia el futuro dejando en algún lugar, en algún rincón, algunas de las palabras que “cuentan” los acontecimientos que no queremos que se reiteren y sigan destruyendo al ser humano. En ese sentido es testimonial. Y no, no es plenamente autobiográfica. Juego: separo, junto, imagino y cambio, pero no modifico lo esencial. Por “lo esencial” me refiero a lo conceptual y a lo histórico. (Andradi, 2018, p. 354)

Como señala Jaume Peris Blanes, es insoslayable la relación entre el testimonio y las llamadas literaturas del yo en la medida en que, al relatar un acontecimiento traumático o violento, lo hace desde la propia vivencia, desde el propio cuerpo y sus marcas.

La especificidad de lo testimonial frente a esas otras escrituras del yo podría ser su vinculación a un acontecimiento definido ocurrido en un período de tiempo breve y en el que el sujeto que narra la experiencia desempeña un rol más de víctima que de actor principal. (2014, p. 13)

Peris Blanes hace alusión también al “pacto de verdad” que implica la emisión del testimonio, que definiría por sí un modo de lectura. Si bien esta afirmación ha sido a menudo discutida por quienes dudan de que el testimonio pueda ser considerado como una base sólida para la reconstrucción objetiva de la Historia, no puede cuestionarse la “verdad” subjetiva, existencial, intrínseca al hecho mismo de testimoniar.



Poder narrar los hechos remite a la posibilidad o imposibilidad de encontrar las palabras para hacerlo; por lo que esa narrativización es en sí una forma de restaurar un orden en el que la subjetividad y el mundo recuperen el vínculo que el trauma ha deshecho. Por ello, según Michael Pollack y Nathalie Heinich “los testimonios deben ser considerados como verdaderos instrumentos de reconstrucción de la identidad, y no solamente como relatos factuales, limitados a una función informativa” (1986, p. 4).

Alicia Kozameh ha declarado a menudo que su única posibilidad de testimoniar –de narrar la experiencia de las cárceles de la dictadura– pasa por la mediación de la ficción. Ello implica que el “pacto de verdad” no es total, pero que existe; porque todo lo que se cuenta ha ocurrido, aunque no necesariamente a ella; y quizás tampoco en ese momento y en ese lugar. En cuanto a las relaciones con el género autobiográfico, la autora insiste en su imposibilidad de acogerse al ejercicio, en la medida en que desaparecería la mediación del personaje que la separe de todos los horrores y la salve:

Sin personaje quedo a expensas de ataques múltiples y diversos y soy abandonada en estado de coma al costado de un camino inexistente. [...] Tampoco estoy provista de los conductos que debieran crear en mi garganta las voces necesarias para pronunciar la palabra que soy. Para contar, en voz alta y con un volumen audible, las tachuelas que me recorren y me dan forma desde las venas. Ni me dan las rodillas, con todas sus anomalías, para que se encarguen de transportar mi mente hasta los interiores de mí misma. (2019, p. 58)

Más allá de lo que bien podríamos llamar profesiones de fe de la escritora, todos conocemos su trayectoria biográfica y la realidad objetiva de los acontecimientos narrados. Hay suficientes referencias concretas y factuales como para que podamos identificar los tiempos y los lugares, y hasta a los personajes que comparten con ella la experiencia del encierro. Y a aquellos que lo imponen. El pacto de verdad funciona globalmente en el terreno de lo factual; pero para que el relato exista, Kozameh recurre a mediaciones que le son funcionales: el desplazamiento del yo y su sustitución por uno o más *alter ego*, la inclusión de otras múltiples voces, la ficción cuando cuenta episodios atribuidos a sus dobles pero que han sido vividos por otros, la autoficción cuando restituye vivencias propias pero las pone en escena



como construcciones novelescas (ficción de acontecimientos reales)². Gracias a esos cruces el pacto se mantiene, pero se relaja y se vuelve ambiguo.

Trataremos entonces de analizar cómo se organizan esas diferentes combinatorias en cada uno de los textos seleccionados, su coherencia y sus modulaciones.

El séptimo sueño es el título indeseado de la primera novela inconclusa –en la medida en que falta el largo, obsesivo e impiadoso proceso de corrección al que Alicia somete sus textos, de los que puede haber hasta diecisiete versiones–, sobre la cual en este momento varios colegas estamos trabajando para editarla acompañada por un aparato crítico.

La novela incluye la narración de seis sueños recurrentes que la autora tuvo durante su estadía en la cárcel³ durante la dictadura militar (1976-1983) ordenados por números, y encuadrados por un relato que sería el séptimo sueño, que los integra inorgánica y anacrónicamente. El tiempo en que los sueños son soñados parece ser el mismo –la época de la prisión– pero el tiempo representado en el relato-marco es doble: unas secuencias son contemporáneas al encierro, pero escapan al signo onírico, puesto que aluden a la vida cotidiana de las prisioneras políticas y a sus vínculos tal y como se han dado en la realidad; otras se sitúan en un futuro imaginario y despliegan el diálogo entre dos protagonistas cuyos roles y posiciones han variado radicalmente con el tiempo. El ejercicio ficcional consiste en invertir los lugares del carcelero y del detenido, para lo que habrán sido necesarios procesos históricos no descritos, gracias a los cuales la prisión de Devoto estaría en manos de las exprisioneras, mientras que los detenidos e interrogados por ellas serían los antiguos torturadores. Y dada la absoluta imposibilidad de que esa inversión de las posiciones de poder se concretara en el momento de la escritura –1981-82–, es indudablemente en ese espacio donde se sitúa *el séptimo sueño*, que ya no se refiere a la construcción onírica propiamente dicha, sino a la acepción del término que remite a las “ideas de proyecto, deseo o esperanza sin probabilidad de realizarse” (n. ° 5 RAE). De allí que tal instancia se narre según los criterios de un relato “realista” de lo que es irreal, abandonando la figuración onírica que constatamos en los seis primeros. La bifurcación de las escenas de diálogo: aquellas entre prisioneras y aquellas entre la exprisionera y el ex carcelero, permite poner en escena dos lógicas

2 Ver la definición de Serge Dubrovsky, creador de la palabra, en el “Prière d’insérer” de su novela *Fils*, 1977, Paris, Ed. Galilée.

3 Sueños ya repertoriados en *Cuadernos de la cárcel*, cuyos originales son consultables en el repositorio Alicia Kozameh, siguiendo este enlace: <https://nakala.fr/collection/10.34847/nkl.921d3g17>



radicalmente distintas y, al mismo tiempo, poner en boca de los carceleros de la dictadura las palabras y los relatos que nunca articularon.

El diálogo entre las militantes da cuenta de una relación horizontal, solidaria, unánime e indestructible, mientras que el interrogatorio al que se somete al antiguo jefe de Seguridad del penal responde a una dramaturgia que opone poder de dominación –de destrucción del otro por la violencia– y poder dialéctico de la palabra, que acaba desnudando a la vez la falsa omnipotencia y la culpabilidad inconfesable⁴.

Ante ese dispositivo, aún imperfecto, pero ya complejo, nos interesa analizar cuáles son los procedimientos que hacen posible el testimonio; dicho de otra manera, cuáles son las mediaciones que se escogen para vehicularlo:

1. La renarrativización de los sueños ya presentes en el testimonio original, aquel que tiene valor documental, y que son los *Cuadernos de la cárcel*, a los que casi podríamos considerar como una especie de diario íntimo de la reclusión, donde la prisionera va vertiendo sus impresiones casi día por día, intercalando observaciones, mini-relatos, poemas, reflexiones, dibujos... El discurso onírico vehicula relatos simbólicos que reinterpretan situaciones de la historia personal, antes y durante la cárcel, metaforizándolas o alegorizándolas. Ese ejercicio textual, anclado en la subjetividad, desrealiza acontecimientos y personajes, hilando deambulaciones, búsquedas y encuentros fallidos que abren una puerta figurada al encierro. Se articula así una oscilación constante entre el adentro y el afuera, el espacio y el paisaje, el deseo y la imposibilidad, la vida y la muerte.

2. La supuesta citación –la ficción de la reproducción textual– de los diálogos entre las prisioneras, hechos de voces identificadas o no, que se establecen entre *esa hija*, el personaje del *alter ego*, y las compañeras con las que comparte el espacio de reclusión. Desde el punto de vista de la *mise en texte*, podríamos pensar que este registro es el más cercano a la realidad de las circunstancias; sobre todo cuando conocemos, gracias a múltiples declaraciones paratextuales, cuán solidarias han sido las relaciones entre las prisioneras y su operatividad en la organización y práctica de la resistencia ante los carceleros. Son voces que irrumpen entre un sueño y otro, forzando una cesura radical entre la visión onírica y la cotidianeidad del encierro, y que se constituyen además en el espacio de lo íntimo, donde los dolores, las dudas o los temores se verbalizan y se conjuran.

4 Algunos pasajes descriptivos de la novela *El séptimo sueño* forman parte de mi estudio “De sueños y ficciones. Viajes a los orígenes de una escritura”, que precede la primera edición de la obra aún inédita en 2025, y cuya publicación he dirigido y coordinado recientemente, con la colaboración de Erna Pfeiffer y Enrique Foffani. (Alicia Kozameh, *El Séptimo sueño*. Presentación y lecturas críticas a cargo de María A. Semilla Durán, febrero de 2026), Córdoba: Alción Editores.



3. El segundo encuadre, el más desarrollado y el que presenta insospechados –en la época de la escritura– rasgos proféticos, da cuenta de las entrevistas entre la ex prisionera devenida jefa de Seguridad de la misma prisión en la que tuvo lugar su experiencia, y el ex jefe de Seguridad devenido, por las vueltas de la historia, el prisionero. Este diálogo impuesto no responde propiamente al modelo del interrogatorio, aunque de alguna manera lo incluye, y podría dibujar una imagen especular inversa del otro; por otra parte, su tratamiento es mucho más elaborado y extenso que el primero, que instala la ilusión de la espontaneidad de las voces. Ambos se ciñen a una dramaturgia específica. El espacio onírico y los diálogos entre las prisioneras pertenecen a dos planos distintos del discurso y de la representación, pero a la misma temporalidad, mientras que el tercer nivel se sitúa en un futuro indefinido: es, en el momento de la escritura, una expresión de deseos cuya realización solo puede pertenecer al terreno de la ficción, aun cuando el relato asume naturalmente un tono objetivo y casi documental, como si esos intercambios estuviesen siendo registrados o formaran parte de un archivo accesible. En todo caso, la narración se atiene a los términos tensos de una doble elocución que puede asumir diversas formas: de la argumentación a la acusación, del discurso falaz al introspectivo, de la certidumbre a la duda. Los sueños, mediatizados por la reescritura, testimonian de las obsesiones privadas y colectivas del personaje a la vez mediador entre la autora y la lengua. La potencia y la intensidad de esos episodios no es, a su vez, inmediata: los sueños son herméticos, deben ser interpretados, releídos, descifrados. Los diálogos entre prisioneras, verosímiles, aparecen como el espacio real y realizado de la construcción, y testimonian de las vivencias a la vez individuales y compartidas en las que las fragilidades son posibles. Los intercambios entre el excarcelero y su ex prisionera, relatados como reales, son el espacio donde la palabra declarativa, argumentativa, pero también el *pathos* afectivo y el sofisma, se liberan en una suerte de catarsis controlada, en la que se instituye límpidamente el lugar de los justos y el de los verdugos. Si en los sueños podíamos identificar una forma de testimonio revestida e investida por el poder simbólico del discurso onírico, en este espacio particular del encuadre se recrean las escenas de tortura en términos cuasi documentales, en la medida en que no se recurre a ningún filtro que pueda alterar la brutalidad de los actos, pero también porque cada una de esas atrocidades ha ocurrido, está inventariada y puede ser rastreada en el amplísimo corpus de testimonios que constituyen las bases de los juicios de lesa humanidad. Si el discurso onírico procede a condensar los signos de la tragedia y sus imágenes desrealizadas, el intercambio dialéctico entre los dos personajes que han invertido sus papeles es el lugar en el cual esa tragedia *se dice* sin mediaciones y sin eufemismos.



Ficción entonces que restituye, *condensada*, una verdad establecida por múltiples fuentes y legitimada jurídicamente en un futuro entonces impredecible; y ficción reparadora, reafirmación de las virtudes de la resistencia y de las convicciones originarias. Ninguna de esas verdades sería, sin embargo, completa si no integrara a su vez lo que Didi-Huberman llama la *verdad de las emociones*:

[...] les émotions méritent d'être rappelées au même titre que tous les autres documents pour l'histoire. Elles apparaissent dans les âmes et les corps parallèlement aux faits effectifs qui adviennent dans la réalité concrète et aux faits de langue échangés dans l'espace social ; comme des symptômes, en somme. (Didi-Huberman, 2022, p. 76-77)

Es la mediación de la escritura, con su estética de la intensidad, la que permite legitimar la potencia emotiva que la Historia excluye, y sin la cual la palabra perdería su poder revulsivo y el testimonio su vocación de desnudar el universo totalitario. Son los afectos que se transparentan en los diálogos con las compañeras los que les permiten resistir a la desubjetivación programada por los carceleros. Los diálogos –con el lenguaje críptico de los propios sueños, con las compañeras de encierro, con el ex torturador– son a la vez alegatos por la revolución y contra los militares; y hay en ello un indiscutible *testimonio*, no solo de la crueldad inaudita de los métodos represivos, sino también de la manera en que las militantes encararon su combate dentro y fuera de las celdas.

Desde el punto de vista estructural, la fragmentación de los distintos registros, que se intercalan en secuencias aparentemente aleatorias, predomina sobre algunos tímidos intentos de ligarlas entre sí, a través de sintagmas o imágenes que se reiteran y se desplazan de uno a otro, es una suerte de flotación entre lo real y lo onírico, lo simbólico y lo descriptivo.

Veamos ahora cómo se organizan los componentes testimoniales de la ficción autobiográfica; en cuatro cuentos extraídos de dos compilaciones correlativas: *Ofrenda de propia piel* (2004) y *Ofrenda de propia piel 2*, (2022), en las cuales Alicia Kozameh se muestra ya en plena posesión de *su oficio de escribir*. Nos referiremos a cuatro cuentos, que están muy conectados entre sí y que abordan la vida carcelaria desde perspectivas parciales, que se completan las unas a las otras: “Bosquejo de alturas” (pp. 13-34)⁵ y “El encuentro. Pájaros” (pp. 35-62) incluidos en el primer volumen; “Densa presencia de la hora” (pp. 13-30),

⁵ En lo sucesivo aludiremos al primero con las iniciales BA, y al segundo con las iniciales EEP.



e “Indagaciones dentro del estómago de las tormentas” (pp. 31-52) en el segundo.

El primero es uno de los relatos más conocidos y estudiados de la obra de A. K. Narra algunos episodios de la vida de las prisioneras en el *sótano* de la Alcaidía de Mujeres de la Jefatura de Policía de Rosario, primer lugar de detención de la autora. Uno de los logros del cuento es la instalación de una atmósfera *electrizada* por fulgores y estallidos que emanan de los cuerpos de las prisioneras, al ritmo casi espasmódico de sus movimientos; a veces casi imperceptibles, a veces coordinados en una amplitud que atraviesa y/o satura el espacio. Las respiraciones, las miradas, los miembros, los gestos se aúnan para constituir lo que en algún momento llamé un *cuerpo colectivo*, ya que actúan al unísono y producen cadenas humanas, solidarias e indisolubles.

Una cadena de manos dándole forma al aire, moldeando el recorrido vertical hacia las bocas. Hacia las gargantas que permiten el paso de la historia arrastrada por los líquidos salados sin origen, ese origen en vegetales pálidos y secos. Hacia atrás y hacia adentro, a circular por treinta esófagos tensos, a la espera. (BA, p. 23)

La mediación del sueño como construcción onírica y simbólica que observábamos en la novela inédita cede aquí su lugar a la captación de la vida misma en la situación de encierro y clausura, lo que significa una transformación radical de la perspectiva. Pero hay elementos que subsisten, se transfieren y se reelaboran; hay pasajes o puentes que vinculan un texto al otro. Las evanescentes caravanas o procesiones de mujeres que surcaban los sueños se han convertido en estas cadenas de carne, hueso y secreciones. Los silencios espectrales de los sueños han sido reemplazados por las voces, los ruidos, las órdenes o los gritos del espacio carcelario, los paisajes hostiles donde deambulaban las figuras del sueño se han reducido al espacio ínfimo de una celda que será tapiada al final. Ni horizonte ni desiertos rocosos, sino saturación de materia viva.

La vertiente testimonial está dada por la descripción de la vida en la celda, los malos tratos y las vejaciones a los que las somete el personal penitenciario, los castigos y las requisas, pero también por la descripción de la obra de teatro que montan desafiando las prohibiciones, por la reproducción de diálogos humorísticos o contestatarios, por las malas noticias que reciben del exterior, relacionadas con muertes o desapariciones de otros compañeros o familiares, incluso mediante la reproducción literal de las noticias de la radio que escuchan clandestinamente.



Cada uno de esos niveles releva de la *experiencia*, y podríamos considerarlo material documental si hiciésemos abstracción –lo que es imposible– de la dimensión poética que transfigura totalmente esa experiencia, al crear un nuevo sujeto, inédito, que es más que la suma de todos los cuerpos y todas las mentes, la encarnación misma de la resistencia, y que sitúa el relato claramente en el terreno metafórico de la ficción. La verosimilitud está dada en el interior del dispositivo literario; la verdad testimonial está fundada tanto en la biografía de Alicia Kozameh como en los otros testimonios concomitantes de sus compañeras, recogidos por fuentes diversas y sobre todo en un volumen colectivo, *Nosotras, presas políticas*, que la misma Alicia ha coeditado (2006).

A la lógica interna propia de la coherencia textual se adiciona la lógica externa de los archivos y de la Historia; a la metáfora de la vivencia, el registro de la memoria colectiva. La narradora es un *testes* –testigo– transparente: ve y registra todo lo que sucede a su alrededor; identifica a cada una de las compañeras, incluida Sara, que suele ser el personaje *alter ego* de la autora, y comenta, interroga o evalúa lo que ve y transmite. Es forzosamente una de las prisioneras, pero no se inscribe en ningún momento en el registro de la autorreferencialidad; no utiliza nunca la primera persona del singular. Su proximidad con las otras se vuelve identidad cuando la conclusión del relato se expresa en primera persona del plural, en un “*nosotras*” totalizador y unánime, cuya contundencia sella la consagración del cuerpo colectivo como poder femenino y desafiante, como comunidad afectiva. La mediación persiste, primero a través de los sentidos de quien percibe y narra, luego de la fusión de todas.

[...] 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 el hambre y lo que puede y no puede hacerse para saciarla. Somos el alarido en medio de la noche. [...]. (BA, p. 33)

También en función de esa comunidad podemos entender la integración de las voces de las prisioneras en un continuum discursivo, en un flujo que amalgama materias, actos y palabra proferida sin asignarlos a un nombre o a una identidad, puesto que los sujetos que las emiten son las bocas, todas las bocas. Si en la novela se distinguían planos en general muy delimitados que acotaban los espacios del sueño, el diálogo entre las prisioneras o el diálogo con el ex carcelero, en esta nueva versión –literariamente, más sofisticada– la corriente de energía que atraviesa el espacio ínfimo de la celda no admite ordenamientos



lógicos ni jerarquías. Las únicas voces identificadas por su función son las de las celadoras que tratan en vano de interrumpir el fluir –la vida– del sótano. La no asignación de las voces no implica, sin embargo, que el cuerpo colectivo esté compuesto de perfiles indiferenciados, ni mucho menos que todas sean iguales. Hay nombres que corresponden a individualidades; y hay tensión entre ellas. Pero llegado el momento se articulan en un todo en el que cada una tiene un lugar, y en el que todas actúan de concierto:

“El gran cuerpo metafórico no es un cuerpo informe, una reducción a la masa inerte, sino, por el contrario, un cuerpo voluntario, una conciencia encadenada, en la que cada uno de los eslabones preserva su forma y su sustancia” (Semilla Durán, 2013, p. 20).

También en el volumen *Ofrenda de propia piel* figura el cuento. “El Encuentro. Pájaros”, que narra el primer reencuentro de las 30 compañeras del pabellón 31 de la cárcel de Villa Devoto, luego de que todas hayan sido liberadas. Esas reuniones – que en la realidad son anuales y ritualizadas – no tienen el objetivo de conmemorar, sino más bien de celebrar la sobrevida y los vínculos indisolubles que las unen desde la convivencia carcelaria. Si en el relato que acabamos de comentar hablábamos del cuerpo colectivo, en este se repite la imagen; pero en consonancia con la libertad recobrada, habría que aludir en realidad a cuerpos articulados los unos con los otros, que se despliegan en una danza colectiva, en un puro movimiento enlazado, en una comunidad orgánica de “vasos comunicantes” (p. 43). De alguna manera se reconstituye así, pero desde una óptica a la vez irónica y triunfante, el pabellón en el que cada una tenía su función y su lugar en el espacio; pero ahora se trata de circular, de respirar, de enredarse en el aire.

No han determinado, porque no importan, los espacios que se abren entre unas y otras. Entre los codos de unas y los codos de las otras, al avanzar a diferentes ritmos, al mismo ritmo que las empuja a cada una hacia las demás, las amontona, los diferentes ritmos que las dibujan contra el horizonte, un horizonte que alterna parques con edificios las esboza, las marca como a pájaros que van saltando, sobrevolando el ras de los céspedes y de las baldosas del piso, de la grama. (EEP, p. 36)

El personaje de Sara vuelve por sus fueros, y si bien el colectivo es protagonista, esta vez hay constancia de un yo expresado en primera persona que autoriza una construcción específica en el seno del grupo. Cada una de ellas es a la vez una y todas; y cuando la amenaza de los represores vuelve a surgir, todas hacen frente como si fueran una, a pesar del miedo. El personaje es la concreción ficcional del testigo: Alicia Kozameh cede su voz al personaje para que dé cuenta de los



infinitos matices de la vivencia compartida, antes y ahora. Y una vez más es en el lenguaje poético, en la metáfora barroca, en la saturación verbal, donde la literatura estalla, sublima, trasciende el tiempo cronológico para crear el triple presente de la experiencia, la memoria y la permanencia.

Ofrenda de propia piel 2 incluye dos relatos que podríamos considerar correlativos de los que acabamos de leer. “Densa presencia de la hora” sería una suerte de prolongación de “Bosquejo de alturas”, e “Indagaciones dentro del estómago de las tormentas”, una versión tardía de “El encuentro. Pájaros”.⁶

“Densa presencia de la hora” retoma el diseño del relato carcelario —ahora centrado en la cárcel de Devoto, a la que serán derivadas después de la Alcaidía—, pero con una centralidad del personaje-testigo de ficción inédita. Persisten los brillos, la materialidad espesa de los cuerpos, los ruidos de los candados, los rituales de resistencia y las versiones de muertes y secuestros que circulan en el seno del colectivo. Pero la totalidad de la representación es producida por un yo que parte de una obsesión absolutamente privada, *no compartida* por absurda, pero que tiñe la totalidad del discurso. Si lo comparamos con “Bosquejos de alturas”, aquí la función testimonial podría ser entendida como un doble ejercicio, en la medida en que la narradora no solo registra la unanimidad del colectivo a través del uso frecuente de la primera persona del plural, esa intensidad del “nosotras” que funda sus relatos, sino que también “testimonia” de la subjetividad de Sara/Alicia, hurga en sus recuerdos personales de antes de la cárcel, y recrea, a través de la figura del insomnio, un proceso de búsqueda de los orígenes, las causas, las razones, la explicación de los hechos que se ha convertido ya en un reflejo, en una urgencia o, más bien, en una exigencia. Basta leer con detenimiento las novelas de Alicia Kozameh para ver esa búsqueda en acto, la voluntad de desentrañar a través del pensamiento y la palabra las más diversas instancias de la existencia. Saber, saber por qué, cómo y hasta dónde. El testigo cambia de piel, no solo registra sino investiga, especula, se interroga sobre las otras y sobre sí misma. Hay un mayor distanciamiento del colectivo, menos solicitado como conjunto: están los cuerpos de las otras, pero no sus voces. Un corte obstruye la palabra y esboza una separación, no por parcial menos significativa. Podríamos ver en ello un deslizamiento hacia un grado mayor de autobiografía, que se opera de manera furtiva y abre otras perspectivas de representación.

En lo que respecta a “Indagaciones dentro del estómago de las tormentas”, podemos leerlo como una nueva versión de “El encuentro.

⁶ Utilizaremos las iniciales DPH e IET para los dos relatos de *Ofrenda de propia piel 2*



Pájaros” que tiene lugar cuando han transcurrido muchos años desde esa primera ‘juntada’. La carta de una de ellas, escrita en una primera persona innominada y dando cuenta de un problema de salud, desencadena un aluvión de voces que se entretajan en el cuerpo textual, cuyo único origen identificado por el lector es el de pertenecer al grupo. Humor, preocupación, organización práctica de la juntada y reminiscencias de los tiempos compartidos constituyen un vertiginoso remolino que acaba restituyendo el hoy del ayer, los relatos narrados en la cárcel, otras y las mismas voces. En esa dramaturgia hecha carne, los pasados “coros de labios apretados/de silencios/de miradas/ de señales” (IET, 2024, p. 36-37) hacen posible soltar las voces en los coros de hoy. Porque las juntadas son también instancias de condensación, no sólo simbólica sino orgánica y temporal:

Y los filamentos vivos que movilizan la experiencia incrustada en el cuerpo, la experiencia intensificada en gritos y en fragmentos y en brillos, se expande y alcanza los rincones más ocultos, oscuros, silenciosos, a cada instante sin interrupciones después de cuatro décadas, hasta hoy y todos los mañanas venideros. (IET, p. 37)

La revivencia –la repetición del testimonio por personaje interpuesto– es así una re-invencción, un *aggiornamento* que suma a la cadena nuevas muertes, nuevas ausencias, las mismas consignas “No se llora, compañeras.” (p. 41) El antes y el ahora se confunden, se pasa del uno al otro sin transición en un movimiento de vaivén que pone en escena *la memoria de la memoria*. No asistimos al caos de una subjetividad desorganizada, sino a la construcción consciente, determinada, eficaz de una dimensión alternativa de la existencia, que las repara y las preserva a todas, las que están y las que no. La colisión de temporalidades, la superposición de voces, la evocación de cada uno de los momentos de dolor y desarraigo, las escenas de secuestros, desapariciones y torturas, las siluetas de los fantasmas cohabitan en el discurso con un ejercicio cada vez más profundo de la indagación introspectiva. La primera persona del plural vuelve a dominar la instancia de enunciación, pero poco a poco se va delineando en su interior una subjetividad particular no identificada, aunque fácilmente conjeturable: la de la escritora, la de la escritura como compulsión y gesto alquímico que une, transmuta y salva: “Se produce un texto. El texto es la pregunta misma. Sin pregunta no hay texto. Sin pregunta no hay vida. Sin texto no hay pregunta. Vivir para dejar registro. Indagación: ¿para nutrir el presente? No, para nutrir el futuro.” (IET, p. 47)

Todas las prácticas del registro documental son así aludidas en esa especie de programa escritural que acaba instalando, en el centro del



relato, un espacio metaliterario que desnuda los dispositivos mismos del texto y sus intenciones; que inscribe el registro, la huella, la memoria en la letra, hasta convertirla en una consigna militante, allí donde personaje, autora y resistente convergen por fin: “Por la equidad. Por la justicia. Por la memoria que fluye, viva. Como la lava” (p. 53).

Por último, quisiéramos referirnos brevemente a la última configuración incluida en este corpus, menos fortuito de lo que puede parecer. *Sal de sangres en sangre*, el último volumen de la pentalogía de *Sal de sangres*, puede ser considerado como una suerte de culminación del itinerario que hemos trazado a lo largo de este trabajo, en la cual todos los elementos: el testimonio, la ficción, la autobiografía, la autoficción y la dimensión poética de la escritura no solo convergen, sino que alcanzan su más acabada expresión, y constituyen por ello una síntesis armoniosa y contundente, no solo del oficio de escribir de Alicia Kozameh, sino también de la intensidad de su búsqueda introspectiva y de la verdad que de ellas deriva.

Sal de sangres en sangre reanuda –a diferencia de los cuatro volúmenes anteriores, escritos en prosa poética– el ejercicio virtuoso de la poesía en verso, impuesta como forma, según Alicia Kozameh, por la temperatura emocional del acontecimiento que se revive. Si bien enlaza con las grandes obsesiones que podemos rastrear desde el inicio del ciclo, toda ambigüedad referencial, generalidad o abstracción son ahora depuestas por la voz poética, que deviene más narrativa y testimonial, puesto que buena parte de los poemas que lo componen gira en torno a hechos reales, históricos, protagonizados por seres con nombre y apellido, en fechas precisas, en condiciones inequívocas. Desde la dedicatoria: “A Eduardo Próspero Kozameh, asesinado por la triple A (Alianza Anticomunista Argentina) en Rosario, Argentina. Baleado la noche del 12 de septiembre de 1974 y fallecido tres días después, el 15 de septiembre.” se impone al lector un marco histórico de lectura, una *circunstanciación* indubitable. Eduardo Próspero Kozameh, tío de Alicia Kozameh, –médico, docente universitario, militante político– y su muerte, intempestiva pero no inexplicable, constituyen el núcleo de *Sal de sangres en sangre*, y a la vez son el espacio poético en el que se entrecruzan otras muertes y sus respectivos duelos que han marcado la vida de la autora. En el esfuerzo por nombrarlos, pensarlos y contenerlos, la voz de la sobrina los dice y se dice, asumiendo así la tarea de redefinirse a sí misma.

El libro desarrolla un diálogo fantasmático entre el tío y la sobrina, entre la viva y el muerto, en el cual se van narrando los hechos, su circunstancia y los contextos familiares; y en el que el discurso conjetural suple a menudo la dimensión interior del tío, a la cual la sobrina no ha tenido acceso. El pacto autobiográfico aparece aquí de manera mucho



más explícita que en los textos que hemos recorrido anteriormente, y es la dedicatoria la que provee el marco que lo define, en la medida en que *se nombra* el apellido de la familia, que es el de la autora; y en que es público y notorio el parentesco entre ambos que, por otra parte, *está dicho* a lo largo del poema.

[...] Alberto

que me ve y corre, corre y se abre paso
entre los cuerpos vivos que llenan el jardín [...] y
llega y se arrodilla en el piso y hunde la cara
en mi falda llorando como un chico, y me
sorprende, no le conocía esa variante de niño
a mi primo que estudia medicina en Córdoba y
que logró llegar a tiempo **al velatorio de nuestro**
tío, el tío que acaban de asesinarlos. (p. 196)

Los nombres propios no se repiten, pero están dados desde el comienzo. Los hechos narrados forman parte de la historia, y el texto, a la vez extremadamente poético e implacable, se atiene a ellos, a la vez que construye un espacio íntimo, de introspección profunda, en el cual se indaga la propia identidad. Cada uno de los interlocutores, el tío y la sobrina, se expresa utilizando la primera persona del singular, en un discurso asumido como propio y coherente en el marco de los acontecimientos evocados. El salto de un sujeto de la elocución a otro está indicado por la alternancia entre los versos en letra redonda (el tío/Eduardo) y en cursiva o itálica (la sobrina/Alicia). Las secuencias correspondientes a la sobrina implican un doble testimonio, el de los hechos: muerte del tío, muerte de la hermana, muerte metafórica del gemelo residual cuando la operan para extraerlo; el de la vivencia con su demoledora carga afectiva en cada caso. La forma que asume la representación se inscribe alternativamente en el terreno de lo real –los hechos– y en el espacio del imaginario –los monólogos interiores del tío, el diálogo imposible y sin embargo representado entre ambos, el montaje que habilita una percepción anticipada de ciertos hechos, una sensibilidad profética–. La ficción actúa una vez más como mediadora al revestir –intervenir– la Historia, y hacer posible la enunciación. En el caso del discurso atribuido al tío, el trabajo ficcional es más complejo, en la medida en que su pensamiento es una reconstrucción conjetural más monológica que dialógica, por una parte; y por otra, él aparece como el relator en directo de su propia muerte.

Un número considerable de episodios de la vida de la sobrina, ya aludidos recurrentemente en otras obras, es explicitado en el poemario, con lo que no solo completa las versiones adelantadas por otras



incursiones autobiográficas autorizadas por la ficción, sino que las integra y las ilumina. Podríamos decir que *Sal de sangres en sangre* es la versión que organiza los fragmentos dispersos de la vida anterior a la cárcel, hilándolos en un transcurrir inteligible y en torno a una continuidad de experiencias cruciales, no solo desde el punto de vista de su dimensión traumatizante, sino también como jalones en la construcción de una subjetividad atípica. El poema pone en escena una tensa configuración familiar en la cual los intercambios están impregnados de una violencia latente cuyo origen se silencia y ciertos roles parecen desdoblarse en función de saberes tácitos. Como ya he dicho en otra ocasión:

De alguna manera, los triángulos familiares que se hacen y se deshacen a lo largo del texto no respetan las posiciones clásicas de cada uno de los miembros, sino que éstos hallan su contención o su satisfacción en una figura a la vez ineludible y rectora: la de Eduardo Kozameh, que siendo hermano, cuñado y tío, se consolida como la versión deseable de la paternidad. (Semilla Durán, 2022, p. 153)

La sobrina, en el momento de la vivencia, percibe la existencia de lo no dicho, aunque no puede comprenderlo. La escritora adulta sabe sin duda cuáles eran los secretos, pero deja toda revelación en suspenso, aunque algún indicio podría orientarnos. Al momento de re-inventar su vida, la voz que habla hace uso consciente de su poder de reticencia: quizás esta vez le baste, como sujeto, con saber. Quizás esta vez no sea necesaria la escena de la escritura para asumir verdades que hacen realidad los asideros imaginarios del deseo. La construcción de sí, del yo anterior a la cárcel, de los imaginarios que alimenta y de los modelos que adopta alcanza aquí una forma de integridad y de armonía inédita. Al cabo de una sucesión impiadosa de duelos, la poesía encuentra las metáforas necesarias para exorcizar las muertes, y hacer del cuerpo propio el receptáculo simbólico de los que ya no están, su lugar de trascendencia. Decíamos en un artículo previo:

Fusión, transustanciación simbólica, recuperación, presencia en el presente. No hay muerte en esa circulación celular que da y toma, en ese intercambio obstinado. En ella habían persistido restos de la gemela que no fue; en ella persistirán restos de la hermana que llegó a ser. Y las astillas de hueso y sangre del tío penetrarán en su cuerpo y serán sangre de su sangre, carne de su carne. La sobrina viva, la sobreviviente a las tres muertes, es el vértice de un triángulo en el cual la vida se extravía y se recompone; en el laberinto de su sangre y de su furia están todos; en la lucha que sigue los reúne y los reconoce como seres de su ser, sin renunciación alguna. Y en cuerpo presente. (Semilla Durán, 2022, p. 163)



Conclusión

Hemos tratado de dar cuenta, a través de una selección de textos que van desde la primera novela inédita (1981-82) al último poemario publicado (2021), pasando por dos relatos de 2002 y otros dos de 2008 y 2017 (reeditados en 2022), las diversas formas en las cuales la ficción testimonial, la autoficción y la autobiografía se combinan, entrelazan y confunden en la literatura de Alicia Kozameh. Sabemos que la ficción es, en el caso de la autora, la mediación necesaria para poder testimoniar, y no solo de su experiencia carcelaria, sino también de su vida anterior, de su infancia –signada por el drama de la enfermedad y muerte de la hermana, así como por la incompreensión y el autoritarismo de los padres– y su temprana juventud, marcada para siempre por el asesinato de su tío Eduardo. Algunos de esos elementos están ya presentes y representados por los sueños de su primera novela –la configuración familiar, el martirio del nacimiento y de la muerte de la hermana–, aunque la escena dominante sea la experiencia carcelaria. *Patatas de avestruz* y *Eni Furtado no cesa de correr* aportarán más tarde precisiones a lo que fue la vida de la hija muerta –o “casi muerta” en otros textos– y de la “todavía viva”, de *esa hija* que sueña y se sueña en la primera novela. Esa primera aproximación –que da testimonio del testimonio como visión– hará lugar más tarde a narraciones más realistas, en las cuales el personaje de Sara, uno de *sus alter ego*, va ocupando el espacio de mediación y, como tal, la función de testigo de la vida en la cárcel, luego de la ambigua experiencia de la libertad, que no se vive como liberación, y del exilio. La tercera persona filtra lo que podría ser exceso de emoción en el proceso de escritura, aunque sin desmentir en ningún momento la intensidad de la vivencia, y es entonces el cuerpo el que deviene el centro neurálgico de toda experiencia. La retórica orgánica da cuenta a la vez de las fuerzas que lo acosan y de la violencia con que se les responde; es refugio y circulación, apertura u oclusión, correa de transmisión, parte y todo. Lo personal y lo colectivo se entremezclan, la ficción del testimonio hace eco a la verdad de la biografía.

Los dos relatos extraídos de *Ofrenda de propia piel* ponen en evidencia otro nivel –mucho más sofisticado– de construcción, donde los planos relativamente estancos que estructuran la novela inédita se integran en un único movimiento discursivo, en el cual se entrelazan cuerpo, palabra, sensación y pensamiento; en el cual el material documental se encarna y subjetiviza. El cuerpo colectivo, cuya potencia relega la enunciación en primera persona, ocupa modalidades diversas del espacio-tiempo y, a la vez, las trasciende, puesto que no cesa de



anudar las mismas alianzas, ya hechas carne, en toda circunstancia. La ficción reposa sobre gestos, rasgos, voces, grabados en la memoria de la vivencia y reactualizados en el encuentro; a los que inviste poéticamente y transmuta en ecos metafóricos del testimonio que no se asume como tal.

En cuanto a los dos relatos paralelos de *Ofrenda de propia piel 2*, podemos verificar la misma integración del material testimonial y el discurso poético, pero con una presencia creciente de la reflexión introspectiva y, por ende, de la enunciación en primera persona del singular. El yo se perfila en el interior del nosotras, el filtro de este cuerpo de esa hija es más explícito, y la conciencia que se desnuda lo es a la vez de cada señal del entorno y de sí misma: autoconciencia que indaga obsesivamente, que quiere saber y decir, hallar respuestas.: “Porque uno no es si no es consciente” (DPH, p. 29). ¿Más cerca de la autobiografía? Sin duda, pero sin cruzar la frontera: la identidad de Sara y Alicia no se pronuncia, aunque se lee.

Sal de sangres en sangre nos aparece, en este itinerario fortuito que hemos trazado, como el texto que acaba rizando el rizo. Los tres géneros a los que nos hemos referido hasta aquí están, quizás, más presentes que nunca: la ficción que rellena los huecos e imagina lo que no puede saber, entrando por efracción en la conciencia del tío; el testimonio, preciso y constatable, con fecha, lugar y hora, del atentado al tío y su agonía; la autobiografía, asumida en la dedicatoria y confirmada en la voz de la sobrina que vuelve con detalles sobre la vida familiar, las relaciones con los padres, el tío, la hermana; la muerte de esta y la propia operación quirúrgica que la libera de otra fratría que nunca llegó a nacer. Secuencia de duelos, secuencia de pérdidas, combinatorias de afectos y de desafectos que dejan huellas definitivas y a la vez, en cada caso, permiten, gracias a la poesía y sus simetrías, reconstruir, ligar, absorber, recrear. Una hija viva, una hermana casi muerta, un mellizo/a no nato/a. Un padre violento, un tío paternal y compañero –¿hermano?– de militancia, asesinado. Los encadenamientos son de una inagotable potencia dramática, que el poema pone en escena con la misma intensidad que en los otros volúmenes de la pentalogía, aunque con mayor rigor narrativo, una lengua depurada y una latitud simbólica vertiginosa.

El personaje mediador se ha ido adelgazando, hasta hacerse transparente. El nombre, en el umbral del poema, anuncia y enuncia finalmente al yo, el mismo que subyace desde los sueños de la cárcel, y va entretejiéndose en los relatos por detrás de sus máscaras hasta decirse a sí mismo a la vez como testimonio, autobiografía y ficción. Como literatura.



Referencias

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Pretextos.
- Andradi, E. (2013). La escritura en danza. Conversación con Alicia Kozameh. En E. Pfeiffer & A. Kozameh (Eds.), *Alicia Kozameh. Ética, estética y las acrobacias de la palabra escrita* (pp. 347-364). Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana; Universidad de Pittsburgh.
- Andradi, E. (2018). *El pasado es un presente continuo* (p. 3). *Entrevista con Alicia Kozameh* (Vol. 1203). Jornada Semanal.
- Didi-Huberman, G. (2022). *Le témoin jusqu'au bout*. Minuit.
- Kozameh, A. (2004). *Ofrenda de propia piel*. Alción.
- Kozameh, A. (2013). Dagas. En F. Colla (Ed.), *Dagas. Los cuadernos de la cárcel* (pp. 19-60). Poitiers; Centre de Recherches Latino-Américaines.
- Kozameh, A. (2019). La autobiografía y su correspondiente imposible. En M. A. Semilla Durán (Ed.), *Alicia Kozameh. Antología personal* (pp. 57-58). Di/Segni.
- Kozameh, A. (2021a). Los cuadernos de la cárcel. *Nakala*, (1). <https://doi.org/10.34847/NKL.D86AH116>
- Kozameh, A. (2021b). Los cuadernos de la cárcel. *Nakala*, (2). <https://doi.org/10.34847/NKL.529A6IOJ>
- Kozameh, A. (2021c). *Sal de sangres en sangre*. Alción.
- Kozameh, A. (2022). *Ofrenda de propia piel 2*. Alción.
- Kozameh, A. (2026). *El séptimo sueño. Presentación y lecturas críticas a cargo de María A. Semilla Durán*. Alción.
- Morales, M. (2007). *Nosotras, presas políticas. Obra colectiva de 112 prisioneras políticas entre 1974 y 1983*. Nuestra América. <https://scispace.com/pdf/nosotras-presas-politicas-obra-colectiva-de-112-prisioneras-57pgx7t4gq.pdf>
- Peris Blanes, J. (2014). Literatura y testimonio. Un debate. *Ensayos*, 11, 10-17.
- Pollak, M., & Heinich, N. (1986). Le témoignage. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62(1), 3-29. <https://doi.org/10.3406/arss.1986.2314>
- 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* (pp. 217-230). Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; Universidad de Pittsburg.
- Semilla Durán, M. A. (Ed.). (2019). *Alicia Kozameh. Antología personal*. Di/Segni.



- Semilla Durán, M. A. (2022). Contra la muerte: Sal de sangres en sangre, de Alicia Kozameh. *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 34(2), 164-166.
- Wieviorka, A. (1998). *L'Ère du témoin*. Plon.

