

CUERPO, MEMORIA Y CONCIENCIA EN *BRUNO REGRESA DESCALZO*, DE ALICIA KOZAMEH

María A. Semilla Duran*

DATOS DE LA OBRA

Kozameh, A. (2016). *Bruno regresa descualzo*. Córdoba: Alción. ISBN: 978-987-646-587-8.

Si bien podemos afirmar que siempre hay una relación estrecha, visible o no, entre la literatura de un escritor y sus vivencias concretas, en el caso de Alicia Kozameh, ese vínculo es estructurante. Toda su escritura está marcada por algunas experiencias fundamentales: una, familiar, privada, es la muerte de su hermana mayor, Liliana, que padecía una grave enfermedad causada por un parto mal resuelto; la otra, a la vez personal y colectiva, es la de haber sido, en los años setenta, una militante política revolucionaria y prisionera política entre septiembre de 1975 y diciembre de 1978; primero, en «El Sótano» de la Alcaldía de Mujeres de la Jefatura de Policía de Rosario y, luego, en la Cárcel de Mujeres de Villa Devoto, en Buenos Aires; y por último, la experiencia del exilio a partir del año 1980 con alguna intermitencia. Ese núcleo de sufrimiento y de resistencia constituye el eje de su escritura, aunque sea claro hoy en día que Alicia no escribe solo sobre la experiencia carcelaria. En realidad, esa trama vivencial la lleva, bajo la tutela de las figuras conocidas y autobiográficas de la cárcel y el exilio territorial, a ir ampliando progresivamente el foco de su reflexión para encarar todas las formas del encierro y el desarraigo. Con lo cual, su obra es como una onda expansiva que, partiendo de un centro muy preciso y localizado, va ampliándose y profundizándose, incorporando matices y experimentaciones, explorando los encierros afectivos, mentales, familiares o corporales, así como los exilios interiores, el extrañamiento, el encapsamiento o la obsesión. La experiencia fundacional de la privación de la libertad y sus marcas acaban por constituirse en fuente inagotable de escritura, y, si bien las primeras

* Profesora titular emérita en la Universidad de Lyon ii, Francia. Especialista en literatura latinoamericana y española del siglo XX, ha estudiado particularmente el género autobiográfico y las problemáticas de la memoria. Ha publicado numerosos artículos sobre autores latinoamericanos y españoles. Correo electrónico: marian.semilla@gmail.com

Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 167-175.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

obras están muy centradas en esa vivencia que hay que conjurar y poseen, por lo tanto, un verdadero valor testimonial; no por ello dejan de ser obras de ficción, en la medida en que los hechos son reconfigurados por la escena literaria y sus exigencias en tramas lingüístico-poéticas. Esa opción no solo se caracteriza por la libertad de la invención, que abre la posibilidad de jugar con los contenidos, de hacerlos desplazarse, mutar o combinarse de maneras imprevistas, de someter la narración a ritmos irregulares o a temporalidades dislocadas, sino que expresa también una posición ética que se rehúsa a toda pasividad elegíaca, a toda aceptación sin cuestionamiento.

El discurso se propone confrontar los adentros y los afueras, los espacios físicos o mentales, los movimientos impedidos o liberados y, además, busca confrontar el sentido, el alcance, la labilidad de esa pareja conceptual antitética que opone la prisión—sea cual sea la manera, real o metafórica, en que se manifiesta— a la libertad. Esto implica un examen severo de todo sentido común, de tantas certezas instaladas por la costumbre y dinamitadas por la experiencia.

La crítica, abundante y medular, ha visto a menudo a Alicia Kozameh como la escritora de la experiencia carcelaria y, de manera indisociable de esa circunstancia, como la escritora del cuerpo: la que ausculta, en cada instante, el mundo desde las propias vísceras, y para quien los circuitos de los fluidos corporales se enlazan con los del pensamiento, y los orificios son espacios de resistencia. El suyo es, pues, un mundo de latidos, de pulsaciones internas, de percepciones desarticuladas, de brillos cegadores o de vómitos violentos, que funcionan como un alfabeto y construyen su propio y exacerbado discurso. Esa visceralidad de la escritura ha sido interpretada, asimismo, como un rasgo de escritura *femenina*. Será interesante entonces ver cómo se adapta esa escritura a la recreación de experiencias similares a las propias, pero vividas por un hombre, como es el caso de este libro.

De alguna manera, *Bruno regresa descalzo* es una especie de contrapartida, de respuesta diferida o de diálogo postergado con *Pasos bajo el agua* (1987), la primera novela, la novela en la que Alicia Kozameh transpone a la ficción su propia experiencia carcelaria y la de sus compañeras de celda. En aquel caso, se trataba de un universo exclusivamente femenino, el de la Cárcel de Mujeres de Devoto, y se relata el período de detención, caracterizado por la restricción espacial y gestual, las prácticas intimidatorias de los guardias, la promiscuidad, la humillación de las requisas; pero, y sobre todo, las formas de organización solidaria, la resistencia encarnizada, el apoyo mutuo, la implementación de redes informativas y culturales, la instauración de un orden invisible y autónomo, en el que la libertad de la conciencia contrarresta la pérdida de la libertad de movimientos. Albergadas por el gran cuerpo colectivo, las prisioneras oponen un unánime rechazo a las presiones de la institución y preservan formas imperceptibles de autodeterminación que van tejiendo la trama de la resistencia.

El fin de la experiencia carcelaria implica así una total redefinición de la vida, del cuerpo, de las expectativas alimentadas durante ese, a la vez atroz y entrañable, tiempo de la clausura. Si el arresto la arrancó de una existencia y de una pertenencia, la libertad la extirpa de otra, la del gran cuerpo colectivo, la de la solidaridad con las codetenidas, la de las complicidades, sin las cuales sobrevivir hubiera sido imposible. La libertad se parece entonces mucho más a una mutilación que a una liberación, más a un aprendizaje que a un reencuentro. La conciencia se halla desgarrada entre la alegría de estar fuera y la angustia de ya no saber cómo estar. Más fuera de lugar que nunca, *abandonada* en el mundo y *habiendo abandonado* a sus compañeras, la culpa pesa y la libertad se convierte en un exilio.

Novela coral en la que todas las voces de las compañeras coexisten y se entrecruzan, *Pasos bajo el agua* echa también las bases de la comunidad de las sobrevivientes, las que serán, poco a poco, liberadas y se dispersarán por el mundo, pero sin cortar jamás el vínculo que las une; todas ellas serán convocadas por la escritura, que contendrá sus experiencias y sus memorias. De eso se trata: de juntar los pedazos de la propia historia, de las identidades resquebrajadas primero por la tortura y después por el destierro. Y para ello, es necesario también hurgar en las propias contradicciones, los «yoes» que se han sido y que se entretejen sin pausa, engendrando a cada paso otros nuevos. Una frase sintetiza el proyecto literario y existencial, desgarrado entre la oscuridad de lo vivido y el impulso de lo por vivir: «Estoy abriendo el primer agujero. Aunque también podría estar trabajándome algo referido a dar un salto» (Kozameh, 2002, p. 99)¹. El agujero como espacio tenebroso a explorar, el salto como estrategia a la vez de resistencia y de libertad, la literatura como dispositivo que autoriza otro ordenamiento de la experiencia y la reparación de las pérdidas: sobre esa tríada y sus múltiples combinaciones se eleva la arquitectura textual. Esa dialéctica entre el agujero y el salto subyace a la totalidad de la obra, aunque cada uno de esos términos sea constantemente redefinido en su alcance y significación.

El *leitmotiv* de la clausura es omnipresente, y todos los protagonistas lo experimentan a su manera. En cada uno de los casos, las instancias del encierro son al menos dobles: las que relevan de las propias falencias, las cobardías o los simulacros; las que proceden de los roles sociales, los prejuicios o los estereotipos. El mismo diseño narrativo reproduce esas fracturas, en la medida en que alterna monólogos interiores en los que se discurre sobre las propias carencias con diálogos en los que las palabras resultan a menudo incapaces de decir lo que debe ser dicho. Verdad y miedo son, al mismo tiempo, indisociables y opuestos: capaces de engendrarse recíprocamente, la restitución de la una implica la liberación del otro.

1. Kozameh, A. (2002). *Pasos bajo el agua*. Córdoba: Alción.

Todas estas instancias plantean la dialéctica de la fragmentación y la unidad, del desmembramiento y la recomposición, de la ruptura y el encadenamiento, que se va enriqueciendo con nuevas variantes: ser es también rehacerse; pensarse es deconstruirse y volver a buscar una forma que nos corresponda, aquí y ahora; hacer memoria es *seguir el hilo* de las historias para anudarlas; contar es recontarse.

La última novela de Alicia Kozameh, *Bruno vuelve descalzo*, que presentamos hoy, encaja de manera inmejorable en ese complejo *puzzle* dibujado por la versatilidad de la obra; adopta la versión inversa y especular del universo masculino, potencia la intrusión del pasado en el presente, retoma todos los temas esenciales y les da una nueva vuelta de tuerca, trabajando un gesto de torsión extrema, en la medida en que el *salto* es un doble salto al abismo: al del horror de la dictadura y al del fondo oscuro de sí mismo y la pulsión autodestructiva.

Resumamos brevemente la trama de la novela. Martín Pietelli, alias Bruno, el protagonista, es un ex preso político que, luego de ser liberado, ha partido al exilio en Roma, donde lo esperan su mujer, Consuelo, y su amigo Gustavo, cuya esposa, la Pelu, también ha experimentado el encierro y llegará a reunirse con ellos poco más tarde. Esa asimetría que distingue la experiencia de los miembros del cuarteto tendrá consecuencias muy visibles en la vida ulterior, porque la jerarquía «moral» de los que sufrieron, en sus cuerpos y en sus almas, la acción destructora de los torturadores y la culpa de no haberlos acompañado en esas experiencias extremas traza líneas divisorias, redistribuye las afinidades, autoriza un entrecruzamiento de solidaridades y funciona como un mecanismo de exclusión —o de autoexclusión— para los unos o los otros. La fractura aleja a los miembros de las parejas constituidas y acerca a los que se reconocen en la experiencia del otro; y el resultado acabará conduciendo a la ruptura de la pareja Gustavo/Pelu y a la constitución de un trío inestable Consu/Bruno/Pelu, como si la mutua atracción entre aquellos que han descendido a los infiernos y comparten ese conocimiento mortífero fuese una fatalidad ineludible. Haber estado preso o no se convierte así en una categoría reordenadora del mundo, en un extrañamiento que a la vez consagra y separa, enaltece y condena. Más de treinta y cinco años después de los acontecimientos, cuando la nueva configuración de los afectos se haya instalado sin que ello rompa la relación amistosa entre los dos hombres, Bruno se hunde en la depresión, reproduce la experiencia de la celda de castigo imponiéndose no solo la reclusión en su dormitorio, sino la inmovilidad y la disciplina de pasar sus días acostado en el piso de madera, incorporándose solo para ir al baño o hacer expediciones furtivas a la cocina para buscar alimentos y vino, dialogando a su manera con sus recuerdos, las propias culpas aún no develadas y la memoria del espanto, en lo que se refiere a los procesos internos; y con una mancha que lo convoca obsesivamente desde una cortina, con el poder hipnótico del símbolo. Mancha —casi imperceptible— en la que la

obsesión halla sus amarras, núcleo metafórico y proyección de una mancha interior, en torno a la cual, un pensamiento circular gira sobre sí mismo, de forma cerrada, estéril, masturbatoriamente. De allí también la necesidad de articular un amplio abanico de estrategias de evasión, ya sea en el nivel de la historia —el alcoholismo— o del discurso —la irrisión—. Estas circunstancias se prolongan, y ni las exhortaciones de su amigo Gustavo ni la tristeza que su actitud puede provocar en las dos mujeres que lo aman bastan para romper la coraza de falso cinismo y de humor corrosivo con que se recubre/encubre. *Bruno regresa descalzo* es, una vez más, la historia de un encierro, ahora autoimpuesto, que repite o reproduce el primero en cuanto a la puesta en escena, pero también gracias a la permanente rememoración de la escena primitiva del castigo; lo que solo puede explicarse si su actualización responde a otra expiación, secreta, pero no por ello menos necesaria. Estamos entonces frente a una narración que solo relata la escena del pensamiento, que recorre sin cesar los laberintos de una conciencia rumiante, que no deja de recrear las condiciones del duelo por los compañeros muertos y que prescinde casi de toda acción en el sentido tradicional del término. Es la historia de una parálisis simbólica inducida por una culpa lacerante y acallada, del descenso al abismo ético, y a la vez de un rescate, de un salvataje operado por la amistad, la apelación a un sentido distinto de la responsabilidad y la ruptura del encierro egotista. Y esa mano tendida del amigo que es, por sobre todo, el compañero, el *compa*, el otro yo que funciona como el puente amoroso que supera la división entre los que estuvieron presos y los que no, demostrando que ninguna supuesta jerarquía salva del dolor ni alcanza para afincarse en la existencia sin un proyecto de acción.

Como en la mayoría de los textos anteriores de Kozameh, *Bruno regresa descalzo* alterna la forma monológica —preponderante— y el diálogo para abrirse camino entre los meandros de la memoria, la culpa y la nostalgia de la utopía; para auscultarse desde el fondo de las entrañas, dando entidad a cada una de las células del cuerpo, y desplegar la crítica de las lecturas históricas y las palabras utilizadas para enunciarlas. Contemplación impiadosa de sí, autodisección, exposición acerba de los propios límites; formas disfrazadas del suicidio, alcoholismo, fragilidades inconfesables, fortalezas remanentes... Todo se despliega sobre el tapiz, se escruta, se palpa, se desnuda.

Ese trabajo de exploración y autorepresentación constituye a la vez una escena en la cual se explicitan las limitaciones personales y los preconceptos que el personaje no reconoce necesariamente, pero que su discurso revela para el lector, y que, finalmente, su amigo Gustavo enunciará en una crítica sin ninguna complacencia: estereotipos machistas, contradicciones entre la ética de la responsabilidad política y la no asunción de sus responsabilidades con respecto a los otros en la vida privada, denegaciones varias, derivas alcohólicas, disquisiciones obsesivas, dificultad para admitir que las mujeres que ama pueden dejarlo librado a su suerte. Es, por último, la Consu, antes de aban-

donar la casa en la que han vivido, la que le indica el camino para emerger del túnel, dejándole el silencioso mandato de leer un libro, *Compendio de fugas*, que él se había negado a hojear, y que relata la manera ejemplar en que algunos compañeros fueron capaces de *saltar fuera de la reclusión*, asumiendo todos los riesgos. El paralelismo entre lo leído/vivido por ellos y lo que él experimenta es flagrante cuando, hablando de la irrupción de la luz del sol en las sombras de la celda, uno de los narradores del libro dice:

Lo lleva a pensar, de pronto, que existe algo que podría marcar diferencias, que podría cortar con sus ideas obsesivas, que podría interrumpir sus circularidades viciosas y empequeñecidas [...]. Así es como la entrada de la luz suele herir de muerte. Sin embargo a veces hiere sin matar del todo. Y otras veces no mata: solo ilumina (Kozamhe, 2016, pp. 342-343).

La lección, en el fondo, podría sintetizarse de la manera siguiente: «no basta con poner el cuerpo; hay que hacerse cargo». Esa manera distinta de diseñar el tablero de las responsabilidades y de las fuerzas, dejando en evidencia coherencias femeninas que se sustentan y se afirman frente a las contradicciones masculinas, por simple contraposición, instala también a *Bruno regresa descalzo* en otro circuito dialógico intratextual: el que la vincula con *Eni Furtado*, novela en la que se describe el combate de las mujeres contra algunos de los estereotipos que Bruno aún encarna, así como los caminos de la resiliencia que ellas recorren y que parecen menos sinuosos que los de los hombres. Si Eni logra mantenerse entera a pesar de los abusos reiterados contra su cuerpo y su dignidad, y la Patri es capaz de protagonizar una fuga heroica y representar para otro compañero secuestrado un modelo a emular: «Porque de pronto se le metió la Patri en la cabeza y parece que ella le hizo de guía. Y claro, si lo hizo ella, cómo no iba a poder hacerlo él, ¿no? También está el machismo de por medio, y de eso no se salva nadie» (2016, p. 364), la Consu deviene a la vez *guía que ilumina* y pone en movimiento, a pesar del machismo.

Ya habíamos hablado al principio del papel esencial que desempeña el cuerpo en la literatura de Alicia Kozameh. Ya habíamos visto, en novelas anteriores, la implementación de los cuerpos como espacio, como superficie, como lenguaje; cuerpos como energía dinámica, continentes de deseos y rechazos, fuentes de tensiones, terrores y fluidos; cuerpos parlantes cuyas oquedades se abren o se cierran según las circunstancias y los estímulos; cuerpos textuales.

El personaje de Sara en *Pasos bajo el agua*, como la Alcira de *Patatas de avestruz*, son ejemplos flagrantes de esa percepción múltiple, que va de la concentración abismática en el propio cuerpo, del acecho de cada sensación, de cada movimiento interior, de cada resonancia, a la observación minuciosa y obsesiva de parcelas escogidas del cuerpo

de los otros, concebidas como metonimias de la persona, como síntomas. Bruno se inscribe claramente en esa línea de encerramiento, no solo en la habitación, sino en el propio cuerpo, en el latido inconsulto de cada pulso, en la exploración de sus paredes palpitanes, en las encrucijadas de las entrañas y los afectos.

Si queremos referir esta obra al sistema global de la textualidad creada por Alicia y, en particular, a los temas de la militancia y la prisión, más allá de las coincidencias ya apuntadas, observamos un doble desplazamiento: los primeros relatos narraban, desde una perspectiva profundamente femenina, la experiencia de la prisión evocada desde el presente y revivida en la ficción. *Bruno* opera un doble salto para retomar una constante ya señalada: de la experiencia femenina de los personajes, que es a la vez la propia, se pasa a una experiencia masculina, lo que implica imaginar una relación otra con el cuerpo; y del relato de la prisión literal y actualizada por la escritura, se pasa al de una prisión metafórica, a la neurosis remanente que aquella experiencia inicial ha producido. En el doble esfuerzo por representar una corporeidad conjetural y una subjetividad cercada por el acoso de la locura, los ejes de la literatura de Alicia se exacerban y, con ellos, los procedimientos. El monólogo del narrador, que a menudo toma la forma de un diálogo consigo mismo en el que Bruno —el militante que fue— y Martín —el sobreviviente que no quiere serlo— se confrontan, deviene un espacio deliberativo en el que se debaten tanto los conceptos como las vivencias y donde proliferan las bifurcaciones del yo, que van del desdoblamiento tópico a la multiplicidad y sus espejismos. Palabras como *derrota*, *sobrevivientes*, *desaparecidos*, son indagadas sin respiro, como si se tratara de rascar el lenguaje hasta el hueso, de someterlo a presión hasta hacerlo estallar. Se escarba en la memoria, en la conciencia, en la carne; la escritura indaga, «corroe, se abre camino», dice Alicia, «como una rata encerrada en una entraña viva» (2016, p. 54). Con la misma violencia, con la misma impiedad, alucinadamente. La celda de ayer se confunde con la de hoy, los padecimientos del cuerpo vuelven a doler, hay sombras que acechan en los rincones y fantasmas que se yerguen entre las sombras: «Sentía ese sentir en mi celda de ayer, que es mi celda de hoy» (2016, p. 71). O bien:

Haberlo vivido en el propio cuerpo, músculo, hueso, nervio, no es suficiente. Para aprender sobre la naturaleza del dolor hay que revivirlo, revivirlo cuando ya no invade, cuando ya no deja sin aire, cuando ya no obstruye tan masivamente la imaginación. Cuando ya no duele el estómago del hambre, cuando ya no se está inmovilizado, sujeto a la parrilla para recibir electricidad en los testículos, en las encías. En el pecho. Cuando la sed ya no trastorna, cuando ya no mata (2016, p. 72).

Para contrarrestar ese avance de las fuerzas oscuras de la Historia en el espacio de la reminiscencia, Bruno recurre a la evocación de los compañeros de militancia, cuya luz

es refugio y escudo: «Éramos ese lujo de la Historia. Esa fuerza. Esa flecha múltiple» (2016, pp. 94-95). Entre el horror que se cuele por los intersticios de la memoria y la ejemplaridad sin tacha de los muertos, se extiende el territorio de la culpa:

Cómo se arranca de adentro, uno, esas culpas. Culpa. Culpa de qué. De qué. Culpas que han echado raíces en esa tierra fértil de la que estamos hechos, que nos pone a sentirnos responsables por el mundo y sus desdichas, asumiendo el deber de transformarlo, de darlo vuelta a cambio de nuestras propias vidas (Kozameh, 2016, p. 194).

Y también: «De qué enredo mental le surge el mandato de sentir tanta culpa. Quién es el que me ordena que me convierta en el cuerpo de la culpa» (2016, p. 194). Territorio que se ha convertido en la verdadera patria del desarraigado, el único sitio donde su vida recobra lugar y sentido, aunque sea el de la expiación, porque esa culpa tiene una razón concreta, y hay que hacerle frente. Y en tal trance, dentro de ese cuerpo-cárcel en el que se han inscrito todas las pérdidas:

Y no estoy pensando en muertes, ni en torturas, ni en cárceles, ni en el campo de concentración infinito que fue el país por años, y por los años que siguieron. Estoy pensando en la cárcel, en la tortura, en la muerte que nos quedaron incrustadas, instaladas en el cuerpo, incorporadas de manera definitiva a nuestro imaginario, en las fibras que componen nuestros músculos, nuestra piel, los pelos del cuerpo, en el ritmo que había adquirido nuestro caminar, en la posición en que nos sentábamos, en la transparencia vidriosa de los ojos cuando nos quedábamos, cada vez más frecuentemente, con la mirada perdida (2016, p. 255).

En ese trance, repetimos, solo los compañeros pueden tender la mano que salva y volver a ponerlos de pie. Para andar juntos, porque: «Tenemos que poder vivir. No poder sobrevivir, sino vivir. Vivir» (2016, p. 257). Y vivir otra vez será posible porque ellos, los que se fueron, siguen estando ahí y velando por todos los que quedaron.

Si Juan Gelman, en su indispensable poesía, hace de los compañeros que se fueron al cielo de los revolucionarios una especie de arcángeles luminosos que muestran el camino a recorrer para que las utopías sigan siendo; si Carlos Gamerro, en *Las islas*, hace que los fantasmas de los muertos en Malvinas salven al sobreviviente del suicidio, apareciéndosele en una madrugada porteña para explicarle que él debe quedarse para que alguien los recuerde, Bruno sabe que sus fantasmas están allí y que bastará con verlos el día en que sus huellas se hagan perceptibles:

... y aunque lo haya dicho otras veces vuelvo a decirlo, son las obsesiones, las

tachuelas, los clavos oxidados que a uno le circulan por las venas al ritmo del movimiento de la sangre, lo digo y lo repito, los huesos que pudiera haber, los huesos fosforescentes de mi generación, de tu generación, y los de los hijos de nuestra generación, los hijos nacidos y los que no alcanzaron a nacer, los huesos amados, y la esperanza es que de la tierra surja esa luz, que de la luz surjan los ojos, que los ojos floten en la luz, y que me miren, así, de frente, como yo estoy de frente al jardín y a lo que el jardín podría traer a mis días, a mis noches, a mi necesidad. Y no logro ver ese brillo, todavía. Está, está allí. Lo único que falta es que se haga visible (2016, p. 316).