

Ficciones de encierro (La escritura de Mauricio Rosencof)

VICTORIA DAONA
IDES - CONICET

El día que Mauricio Rosencof recuperó la libertad –en marzo de 1985– asumió el compromiso de dar a conocer su experiencia concentracionaria como rehén de la dictadura militar uruguaya durante el período 1972/1985.¹ Inició así una trayectoria memoriosa que se extiende desde la denuncia temprana y urgente del encierro, hasta la recuperación de la compleja historia familiar; estableciendo conexiones entre la desaparición de los parientes polacos en los campos de concentración nazis y el calabozo montevideano.

Los libros que conforman el corpus de este trabajo, corresponden a esa iniciativa; en ellos Rosencof monta una “caja de memorias” (Nofal 2007: 2) con el afán de dejar constancia de las atrocidades padecidas en cautiverio, así como también con la intención de plasmar en la escritura las huellas y marcas que esa experiencia extrema dejó en su persona. El común denominador de todos ellos es el calabozo y las variantes de ese espacio carcelario aparecen en los cambios de enfoque y la búsqueda de nuevas palabras para nombrarlo.

Las obras se escriben en un territorio fronterizo donde los parámetros que distinguen lo verdadero de lo falso pierden sentido y los límites entre testimonio y literatura se vuelven difusos. Desde esta ambigüedad genérica es que proponemos hablar de ficciones de encierro; el concepto supone

¹ Mauricio Rosencof fue dirigente del movimiento guerrillero Tupamaros, a fines de la década del 70 pasa a la clandestinidad, en 1972 es encarcelado por esa actividad y un año después (1973) es tomado como rehén por las Fuerzas Armadas Uruguayas. Tras trece años de encierro y con el mérito de haber sobrevivido el calabozo, regresa, da testimonio y escribe una prolífica obra en torno a esa experiencia concentracionaria.

transgredir el protocolo testimonial en el que se ubican los relatos de experiencias concentracionarias y permite entender las variaciones como reconstrucciones de un recuerdo y no transcripciones –fieles o falaces– del mismo.²

El relato fundador de la serie es *Memorias del Calabozo*, 1987, testimonio que el autor escribe en co-autoría con Eleuterio Fernández Huidobro y relata los trece años de prisión que padecieron. La narración comienza con el traslado silencioso de los nueve dirigentes tupamaros desde el penal de Libertad en septiembre de 1973 hacia diferentes cuarteles del país en los que permanecerán hasta julio de 1984, y termina con la liberación de los rehenes en medio de una algarabía popular. Este testimonio es la crónica de una lucha cotidiana por satisfacer las necesidades básicas para la conservación de la vida; y es también un “escalar los días”, sobrellevar y sobrevivir el tedio angustiante del calabozo.³ Esta reconstrucción del encierro forzoso consigue demostrar que –aún sometidos a las formas más crueles de vida– ellos pudieron sobrevivir a partir de un plan de lucha claro: la resistencia.

El historiador uruguayo Hebert Gatto propone leer la literatura tupamara que aparece en la década del ‘80 como una “literatura de las virtudes” (2004: 370), donde el relato épico se construye desde la imagen del héroe torturado que sobrevive el mal y lucha en su contra. Se trata de una narrativa sustentada en la preponderancia de los méritos individuales de los guerrilleros que impide cualquier tipo de análisis crítico del movimiento a partir de la exaltación de las virtudes éticas –y en algunos casos, también estéticas– de sus protagonistas. Nofal completa el concepto al plantear que la “literatura de virtudes” da cuenta de una narración cerrada y sin fisuras en donde los relatos se evalúan en términos de certezas absolutas (2007: 4).

² Como explica Nofal: “La problemática central de los relatos testimoniales es la presencia hegemónica de un sujeto en primera persona acosado por dos tensiones contradictorias: el olvido y la reconstrucción de una experiencia traumática” (2007: 1)

³ MR: ...En este relato, como es lógico, contamos lo que se puede contar: algunas cosas, pocas, que nos sucedieron. Pero lo que más nos sucedió, es decir, NADA, eso: ¿cómo contarlo? (Fernández Huidobro y Rosencof, 1988: 103).

Memorias del Calabozo forma parte de esta “literatura de las virtudes”, desde el prólogo leemos el relato de un triunfo en el cual Eduardo Galeano habla de “una victoria de la palabra humana” (1988: 5). Rosencof y Fernández Huidobro dejan en claro que la resistencia al calabozo fue una batalla y que sobrevivirla significó su triunfo;⁴ hacen de este testimonio un campo de batalla donde combaten a quienes los tuvieron cautivos por más de una década en condiciones infrahumanas. Aquí las estrategias que utilizan para la construcción del discurso persiguen, entre otros, el objetivo de poner de manifiesto los procedimientos siniestros de los torturadores para de esta manera transformar su supervivencia en acción heroica, convirtiendo a los sobrevivientes en dignos protagonistas de una épica.

El segundo relato que conforma la serie es *Conversaciones con la alpargata*⁵ (1989), quizás la zona más difícil de las ficciones de encierro, la que más problematiza el corpus y lo provoca. A diferencia del resto, esta no forma parte de los relatos de memoria dada la inmediatez existente entre el calabozo y el poema. Se trata de los primeros mensajes que llegan desde las catacumbas, apenas listas de palabras que intentan empezar a pensar ese muro; estamos en presencia de la experiencia en su estado primigenio.⁶ Las conversaciones son la imagen más cruda del calabozo; en simultáneo al hambre, el frío, la soledad, la oscuridad y el muro, se escribe sobre ellos.

Aquí Rosencof plasma las primeras impresiones de un universo poco comprensible al que intenta desentrañar. Para hacerlo, erige un cosmos sígnico diferente al del habla convencional, sobre las ruinas de un idioma arbitrario, en el que palabras tales como café o taxi nada significan dado que han perdido su unidad de referencia, pero también sobre las ruinas de un aparato fónico espinoso, que la escasa gimnasia de la palabra entorpece. En

⁴ Un día, cuando calculamos que no saldríamos vivos (o cuerdos) de aquellas tumbas, nos juramentamos... que cualquiera de los dos que sobreviviera, testimoniaría... para que el sacrificio no fuera en vano. Ambos sobrevivimos... (Fernández Huidobro y Rosencof, 1988: 11)

⁵ Manejo la edición de Arca, 1989.

⁶ Sarlo, siguiendo a Benjamín, entiende la experiencia no sólo como una vivencia, sino como la transmisión de esa vivencia, la posibilidad de narrar aquello que se ha vivido. En este libro, Rosencof está comenzando a poner en palabras esa experiencia, la está trabajando.

la lectura en voz alta de los poemas se evidencia lo trabajoso del lenguaje, la dificultad de ciertas palabras aparece reflejada en las constantes repeticiones y aliteraciones de sonidos fuertes y ásperos, la ausencia –casi total– de signos de puntuación, la economía excesiva de los términos. Insectos, arañas, miedos, signos furtivos, todo se agrupa en la misma categoría: la del universo muro.

Las *Conversaciones con la alpargata* están retiradas del curso corriente de la vida, el calabozo es pura espacialidad, “presencia total” (Paz, 1986: 62) en donde las temporalidades se entrecruzan y días y años se miden con parámetros poco usuales. Ni pasado ni futuro pertenecen a este territorio, ambos han quedado del otro lado del muro; al primero ha de volverse como un refugio, en el segundo se proyecta la esperanza. En el nicho, el presente siempre es angustioso y esto se trasluce en los versos arrítmicos, caóticos y entrecortados en los que se eliminan las expectativas de una fluida progresión de las palabras a partir del predominio de estructuras sintácticas que se repiten y sonidos vibrantes que persisten en el ambiente.⁷ Vivir y escribir el calabozo aparecen como dos acciones simultáneas en las que no hay distanciamientos ni síntesis, esta poesía es la manifestación nítida de la urgencia. Estamos en presencia de un discurso que se lanza al recate de la palabra y logra abrirse paso entre la carencia y el mutismo para decir el horror del calabozo a través de un juego dialógico con un interlocutor ficticio.

Estas dos primeras obras muestran un tono militante, son textos de lucha, denuncia y resistencia en los que se pide justicia y se combate el olvido. El interlocutor directo de estas manifestaciones es el pueblo y eso se hace evidente en el tono victorioso que asume el discurso. *Memorias del*

⁷ Octavio Paz dice a propósito del ritmo: “el ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que solo podrá calmarse cuando sobrevenga *algo*. Nos coloca en actitud de espera” (1986: 57). En el presente carcelero de los versos, el ritmo se quiebra constantemente, no hay armonía ni cadencia posible en ese espacio poblado de carencias y mosquitos. La repetición de las palabras y los sonidos traducen la perpetuidad de la situación que se vive, la rutina angustiante del encierro.

calabozo y *Conversaciones con la alpargata* están prologados por figuras reconocidas en las letras uruguayas,⁸ pero, además, evitan la complejidad en el tratamiento de la temática y en la elección genérica. Rosencof escoge espacios que posibilitan la escritura dentro del calabozo y son accesibles para la recepción; construye una poesía breve y un testimonio en el que se retoca “solo lo imprescindible para eliminar superficialidades y hacer inteligible el lenguaje hablado al ponerlo por escrito” (Fernández Huidobro y Rosencof, 1988: 12).

Ambos libros aparecen a finales de la década del '80 –apenas restituida la democracia– y forman parte de una estrategia política, dentro de las disputas por la construcción del discurso de memoria que se transmitirá al pueblo uruguayo.⁹ Denuncia y urgencia son las características principales de estas producciones, el calabozo aquí aparece pautado por la necesidad imperiosa de “persuadir al interlocutor presente y asegurarse una posición en el futuro” (Sarlo, 2005: 68). El testimoniar en estas circunstancias es un deber que demanda el pueblo y el nombre de los caídos, el discurso no persigue fines individuales sino que por el contrario se hace eco de los reclamos populares.

En esta etapa, el rol que desempeña Rosencof no es el de escritor, sino el de dirigente y cuadro político. Las obras literarias que produce responden a la literatura de las virtudes (Gatto, 2004: 370), sin embargo ese man-

⁸ Eduardo Galeano es quien prologa *Memorias del calabozo* y Mario Benedetti *Conversaciones con la alpargata*.

⁹ En diciembre de 1986 es aprobada la “Ley de Caducidad” mediante la cual se eximía a los militares y policías de cualquier tipo de condena por los crímenes cometidos durante la Dictadura. Esta normativa –avalada por el Partido Nacional y el Partido Colorado– impulsó a los grupos de izquierda, a las víctimas, a sus familiares y a las organizaciones de Derechos Humanos a construir –en conjunto– un programa de trabajo por “la verdad y la justicia”, en contraposición con las políticas que se estaban imponiendo desde la oficialidad. Se planteó entonces la posibilidad de dar a conocer una versión contrapuesta a la de las Fuerzas Armadas, y de desenmascarar las infamias cometidas por aquellas. Esta pugna por la legitimidad de la palabra se enmarcó en el plano de lo político: exaltar la condición heroica de los militantes a la vez que fusionarlo con el concepto de víctimas propuesto por los organismos de derechos humanos, haciendo –sobre todo– hincapié en los métodos represivos utilizados por el ejército, fueron las estrategias para llevar a cabo la tarea (Markarian, 2006: 207).

dato público desaparece a medida que abandona el tono épico de los primeros relatos y comienza a ahondar en el terreno de sus subjetividades. En la década de 1990 su voz ha alcanzado legitimidad dentro de las letras uruguayas y se inscribe fuertemente en el canon nacional. Esa legitimidad le permitirá problematizar la construcción de su propia experiencia concentracionaria (Pollak, 2006: 23), no ya la del militante, sino la del hombre común.

Las obras escritas a partir de esta época presentan una variación en cuanto al tratamiento del calabozo; se quiebra el maniqueísmo extremo del testimonio, y el muro comienza a inscribirse dentro de la ambivalencia del lenguaje poético y de la zona gris (Levi, 1989: 56). Con un tono más intimista que el de los primeros relatos, Rosencof edifica metáforas del calabozo, explora formas y nombres diferentes para decir el encierro; y en ese juego poético ingresan silencios y fragmentos que crean una zona narrativa sin clausura en la que el muro vuelve a ser una y otra vez.

*El Bataraz*¹⁰ (1995), es la escritura caótica del calabozo, el primer intento de prosa novelada y por tanto, el más complejo dentro de las ficciones narrativas. A diferencia de la poesía, que representa en simultáneo la vivencia y la escritura urgente de la misma, ésta es una producción extramuros que se escribe diez años después de la salida del cautiverio y presenta un calabozo construido completamente desde la ficción. En la novela la acción concreta es escasa y la situación de total aislamiento convierte el suceder en un pensar constante.

A lo largo de la trama, acontecen distintos personajes, productos todos de la imaginación del narrador y con los que él interactúa. Tito (el gallo), Las Memorias de Hortensio, el del Ronson, las nubes, la salida a la ferretería, la levitación, todos ellos son una palabra otra –extraña a la del narrador aunque sean producto de su propia conciencia– que desgarran el universo monologal del calabozo mediante la inclusión del plurilingüismo y que permiten decir las palabras difíciles de nombrar.

Cuando Pollak habla del proyecto literario que busca dar testimonio de la experiencia concentracionaria, dice que la novela permite decir lo inde-

¹⁰ Sigo la edición de Punto de Lectura, 1999.

cible introduciendo una distancia frente a los recuerdos difíciles de enfrentar. Esa distancia está dada por la naturaleza del discurso ficcional, puesto que al establecer lo verosímil en lugar de lo verídico permite que pueda decirse la experiencia extrema desde registros que no van a medirse a partir de la lógica de lo verdadero y lo falso.¹¹ La literatura de las virtudes (Gatto, 2004) se construye con un fuerte mandato de veracidad, todo lo que en ella se relata está pautado por lo incuestionable de la experiencia propia, además de que persigue exaltar lo heroico de los militantes tupamaros. Por tanto, es necesario encontrar otras vías que posibiliten la manifestación de las flaquezas y debilidades que habitaron a los rehenes a lo largo de once años y medio de calabozo.

En *El Bataraz*, Rosencof construye un calabozo invadido por presencias fantasmales; esta geografía de dos metros cuadros por dos metros cuadrados es mitad real, mitad imaginaria. Los espectros son fragmentos difusos del recuerdo que necesitan de la fantasía para volverse nítidos. No se trata de algo irreal, simplemente estamos ante un enfoque diferente. Todos los intentos de reconstruir y resignificar la experiencia traumática son formas de completar las visiones.¹² En la novela, el comienzo es la llegada a un gallinero y la salida es la levitación. Lo interesante, y escalofriante al mismo tiempo, es el proceso y el cambio de ese sujeto; vemos como la esperanza, grande y honda en un principio, se vuelve “infinita finita finita” (Rosencof, 2005: 210) al final.

En esta ficción Rosencof trabaja con la metáfora intentando completar los huecos silenciados de la memoria y decir lo que “la verdad” rigurosa no permite. Con *El Bataraz* comienza un proceso de búsqueda formal que tiene

¹¹ La definición que da Kristeva de lo verosímil ha sido un gran aporte para este trabajo. Para ella: “Lo verosímil no conoce más que el sentido que, para lo verosímil, no necesita ser verdadero para ser auténtico. Refugio del sentido, lo verosímil es todo lo que, sin ser sin-sentido, no se limita al saber, a la objetividad. A medio camino entre el saber y el no saber, lo verdadero y el no-sentido, lo verosímil es la zona intermedia en que se desliza un saber disfrazado (...)” (1981: 11).

¹² El movimiento incansante de la memoria entre lo mutable y lo inmutable (ver Pollak en la primera nota al pie de página de este capítulo) es el pilar sobre el que se sostienen las reconstrucciones del pasado, las vistas de las que habla Sarlo.

como objetivo explorar todas las posibilidades de la metáfora con el fin de abarcar el calabozo en cada uno de sus aspectos, no sólo para mostrar lo siniestro de aquel estado de cautiverio, sino también para revelar la complejidad que supone la comprensión y transmisión de esa experiencia traumática.

*Piedritas bajo la almohada*¹³ (2002), es un libro de cuentos de niños y para niños,¹⁴ por este motivo la crudeza de los libros anteriores aparece atenuada, disfrazada de colores y animales imaginarios que logran convertir al siniestro calabozo en un lugar donde es posible la fantasía. Las historias que leemos se escriben como un juego que consiste en encontrar palabras nuevas para decir cosas horribles como experiencia concentracionaria y tortura. El desafío es traducir el encierro a un lenguaje que, sin evadir lo atroz de esa realidad, pueda escribirlo de manera tal que no genere un susto despiadado.

El ingreso de lo fantástico se justifica en la dificultad de transmitir la experiencia concentracionaria al mundo infantil. Nofal se pregunta “¿cómo hablar de miedo con historias para chicos?” (2006: 115) y responde que si bien el miedo es necesario, cuando de niños se trata es mejor crear un universo habitado por “hadas, brujas, fantasmas, espantos y absurdos” (2006: 115), en donde la sensación de miedo esté disfrazada de seres imaginarios que alejen lo siniestro de la realidad a partir de aprovechar la capacidad simbólica del lenguaje literario. A diferencia de las otras ficciones de la serie, *Piedritas bajo la almohada* crea un calabozo completamente nuevo que apuesta a “imaginar cuentos no verdaderos para decir la verdad” (2006: 116).

Estas últimas producciones apuestan a lo privado del muro y dicen aquello que en la narración épica no debe decirse; abandonan el reclamo de justicia e intentan reconstruir una identidad que después de la experiencia concentracionaria ha quedado escindida. Aquí ya no se escribe la victoria ni aparece el pueblo como interlocutor directo; en *El Bataraz* y *Piedritas bajo*

¹³ Manejo la edición de Punto de Lectura, 2002.

¹⁴ Esto queda de manifiesto en la dedicatoria del libro: “Para Alejandra, mi hija, que de pequeña fue, de alguna manera, todos los niños y las niñas de estas historias irreales de la vida real” (Rosencof, 2002: 7).

la almohada se omiten los prólogos pero surgen las dedicatorias,¹⁵ en ellas Rosencof va a ir tejiendo los hilos de una genealogía entre sus libros y su sangre, que comienza en *Memorias del calabozo* y termina con *Las cartas que no llegaron*.¹⁶

Si se piensa la totalidad de la serie y se mira en perspectiva el itinerario memorioso que Rosencof inicia en *Memorias del Calabozo*, es posible considerar *Las Cartas que no llegaron* (2004) como la obra mejor lograda de estas ficciones de encierro. Estamos en presencia de una novela autobiográfica que excede el marco del calabozo y se traslada hasta la infancia temprana del escritor. En esta novela Rosencof escribe los orígenes, la historia polaca de la que es fruto, el exterminio nazi, la persecución de su familia, la muerte del hermano, la vida precaria de inmigrantes y –también– la historia uruguaya de la que es protagonista y testigo, la de los juegos de infancia, los primeros amores, las cartas, el calabozo y el patio con glicinas.

Rosencof inicia un viaje en busca de las narrativas fundantes de su vida, para ello va a ahondar en las tramas subjetivas sobre las que se erige la memoria familiar con el fin de comprender los lazos filiales a la vez que reconstruir el relato de su propia historia. *Las cartas que no llegaron* es un libro bisagra que intenta completar los huecos de una historia marcada por la violencia inútil (Levi, 1989) de los regímenes totalitarios, en contrapunto con la felicidad cotidiana e inocente de la infancia. En esta ficción el barrio de la niñez se transforma, no sólo en paraíso terrenal de quien se ha visto privado de libertad,¹⁷ sino también en origen, explicación y causa de la propia vida.¹⁸

¹⁵ *El Bataraz* está dedicado a Raúl Sendic –quien fuera la figura más reconocida del MLN-T– el amigo, no al militante. “Esto es para vos, hermano. Con Todo”. En *Piedritas bajo la almohada* la dedicatoria va dirigida a la hija del autor.

¹⁶ Manejo la edición de Alfaguara, 2004.

¹⁷ Coincido con Chababo al creer que: “las casas de la infancia insisten con dolor en el alma y la memoria del huido. Y a veces su recuerdo es lo más parecido a un bálsamo que cura o calma el sufrimiento de padecer injustamente la intemperie. No importa bajo que régimen”. (Huberman & Meter, 2006: 80). Rosencof durante 11 años y medio vivió obligado a una intemperie absoluta; volver a los recuerdos cálidos del hogar materno fue su refugio.

¹⁸ Volver a la infancia es regresar a los orígenes y desde allí comenzar a revisar y organizar el relato de la experiencia. En un intento de escritura autobiográfica resulta difícil escapar

Emprender la memoria es transitar un camino doloroso a la vez que un signo de vitalidad.¹⁹ Se trata de iniciar un proceso que requiere un trabajo de duelo en simultáneo a uno de rememoración. “Recordar, y dar lugar a la palabra, ayudarán en los intentos de aliviar el sufrimiento, tratar de reconstruir lo vivido e incluirlo como parte de la experiencia vital” (Jelin y Kaufman, 2006: 61). Rosencof escribe esta novela quince años después de recuperada su libertad, cuando ya se ha hecho la denuncia urgente y los trabajos de duelo y rememoración están curando los traumas. A estas alturas, las heridas no duelen como en un principio sino que van tomando forma de cicatriz que remonta a un pasado del que queda la marca.

El título del libro se plantea desde lo negativo; son las cartas que no llegaron las que leemos, esas que no son en otro lugar que no sea la novela. Se trata de la ficcionalización de un pasado desconocido, de un relato creado a partir de una imagen que cobra cuerpo en la fantasía. Estas cartas son frontera, están ubicadas en la línea que separa el adentro del afuera; lo propio de lo ajeno; Polonia de Uruguay. Es en el terreno de la metáfora en donde Rosencof tiene la posibilidad de “descuartizar” los límites y traspasar los muros en busca de la huella: “Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos” (Bachelard, 1975: 185).

Las fronteras que separan al narrador de todas aquellas narrativas no

a los primeros años de vida, no solo por que en la narración cronológica de los hechos aquella etapa simboliza el inicio, sino porque, además, es aquí donde el ser humano adquiere el lenguaje y con él la posibilidad de relacionarse con el mundo y darlo a conocer a partir de la palabra. “Experimentar significa necesariamente volver a acceder a la infancia como patria trascendental de la historia” (Agamben, 2007: 74), es en ese tiempo primero en el que el hombre comienza a configurarse como sujeto, a partir de reconocerse “yo” frente a otros y en la medida en la que puede individualizarse a la vez que socializar con su entorno.

¹⁹ Coincido con Jelin al creer que “comenzar un proyecto de memoria es un elemento de optimismo” (Jelin, 2002: 62). Es necesario, para llevarlo a cabo, haber superado ya la etapa de la urgencia. Al emprender la memoria se busca dar cuenta de una historia –sino total (dentro de los parámetros aceptables de la totalidad)– al menos con pretensiones de completitud; en donde se narre no solo la crueldad extrema a la que el testimonante sobrevive –adquiriendo así el estatuto de héroe, sino también las falencias, los errores y las fisuras del sobreviviente–.

sólo se vinculan a la situación de encierro padecida, sino que se remontan a tiempos lejanos y espacialidades con las que es necesario identificarse. La conjugación de espacio y tiempo en la novela se complejiza en el momento en el que intenta recuperarse aquello que “ha sido” (Ricoeur, 1999) mediante la palabra ausente de sus protagonistas.²⁰ En este emprendimiento, descuartizar los límites es apostar a la creación de una historia que –se imagina– podría ser la de la familia, aunque sin saberlo certeramente.

Estas cartas nunca te van a llegar, Isaac. O te van a llegar cuando ya no estemos, y entonces será para nosotros una forma de estar.

Tal vez estas cartas las escriban otros. Que Moishe sepa que también son nuestras, para que sepa que fue de sus tíos, de sus primos, de sus abuelos. Queremos formar parte de su memoria Isaac (Rosencof, 2004: 42-43).

La carta simboliza el descuartizamiento de las distancias, epístola que atraviesa los límites espaciotemporales que separan a quien escribe de su destinatario, en un esfuerzo por sentirse próximos. Correspondencia es la palabra que mejor se aplica, co-responder a algo o alguien, establecer un vínculo entre los participantes del acto comunicativo. Pero esa proximidad nada tiene que ver con lo inmediato, quien escribe una carta sabe que su destinatario la recibirá en un momento otro, alejado ya del presente del escriba. Se trata, pues, de una escritura proyectada hacia un futuro desconocido, una apuesta a la perduración de la palabra y la estrechez del vínculo.

En la novela las cartas se escriben a destiempo de los acontecimientos y quien asume el oficio de escribirlas es alguien que poco sabe del pasado al que busca darle respuesta. De aquella época solo fotos que evidencian la existencia de la familia; la co-respondencia con ese tiempo pasado es imposible, los vínculos no tienen posibilidad alguna de concretarse, pero sí pue-

²⁰ A diferencia del pasado que “ya no es”, que se aparece concluido. Según Ricoeur: “decimos del pasado que ya no es pero que ha sido. Al decir que “ya no es” subrayamos su desaparición. Al decir que “ha sido” hacemos hincapié en su anterioridad” (1999: 56). Entender el pasado como algo que “ha sido” nos permite trabajar con él, evocarlo, reconstruirlo.

den establecerse lazos hacia el futuro, por ello estas cartas se escriben para la nieta, como un legado para “su naciente memoria” (Rosencof, 2004). Se trata de un acto de transmisión identitaria, en un afán por restituir –en la genealogía familiar– los orígenes sobre los que se asienta la estirpe.

Rosencof inscribe la novela dentro de un emprendimiento de memoria, se trata de un acto de transmisión en el que es necesario retornar a aquél patio y desde allí comenzar a organizar el relato autobiográfico. La experiencia está íntimamente ligada a su manifestación lingüística, y los primeros acercamientos del hombre a la palabra se encuentran en la niñez. “Infancia y lenguaje parecen remitirse en un círculo en donde la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje el origen de la infancia. Pero tal vez sea justamente en ese círculo donde debemos buscar el lugar de la experiencia en cuanto infancia del hombre” (Agamben, 2007: 66).

No puedo precisar con exactitud qué día conocí a mis padres y si pude –al menos– darme cuenta, en ese momento, de la significación que tal acontecimiento iba a tener en mi vida (11).

Así comienza la novela, plasmando la volatilidad de la memoria y la falta de precisiones respecto a un hecho esencial en la vida del hombre: el reconocimiento de los padres. Esto sucede durante los años de la niñez, época en la que se consolidan –o no– los lazos filiales y se configuran las narrativas sobre las que se asienta la historia familiar. El límite de la experiencia es este momento inicial en el que el niño posee la palabra y puede construir y dar a conocer sus propias representaciones sónicas del mundo que lo rodea; de las etapas previas ni siquiera hay registros. *Las cartas que no llegaron* busca completar un relato de memoria cuya fragmentariedad se explica, no solo por la mutabilidad lógica del recuerdo,²¹ sino porque –además– la matriz fundante sobre la que se erigen las genealogías está plagada

²¹ Mutabilidad lógica dado el carácter temporal de la memoria. El transcurrir marca diferentes etapas en los modos en los que se recuerda, en la manera en la que se construye esa imagen del pasado.

de silencios, ausencias, y distancias espacio-temporales.

Por ello la carta es acontecimiento en la niñez y también en el más acá del muro, simboliza la zona de contacto en donde se desdibujan los límites dolorosos que separan, en un principio, a los padres de Polonia y, luego, al narrador de toda relación posible con el mundo externo. En ellas va la vida, la del pueblito abandonado en la Europa del Este, así como la del barrio uruguayo; no sólo transportan novedades y sucesos, son –también– la representación gráfica de la presencia del otro, por ello se festeja su llegada y preocupa su demora. La ausencia de cartas representa la desaparición de los parientes y el quiebre en la transmisión familiar de Moische; en el momento en el que se detiene la correspondencia, se interrumpen las historias familiares.

Escribir las cartas que no llegaron es evidenciar las fronteras que nunca pudieron cruzarse, admitir la carencia comunicativa entre el padre y el hijo y dar cuenta de distancias insalvables en las que se perdieron las anécdotas de una historia en común; a la vez que encierra un intento por reestablecer esos lazos con la escritura. Hacer presente la ausencia de relatos es comprobar que en la transmisión de las memorias familiares todo ha sido absorbido por el pequeño Moische, tanto lo que se dijo como lo que estuvo silenciado. Como explica Kaufman “dentro de la familia, cuidar puede ser callar, cuidar puede ser compartir (...) en todos los casos la transmisión está presente, en forma de memoria reconocida o ausente” (Jelin y Kaufman, 2006: 50).

El silencio en la transmisión está aparejado a lo doloroso de las narraciones que debieran contarse, en los padres recordar es algo lastimoso que se prefiere evitar. De igual manera, en el narrador la memoria herida de sus progenitores toma la forma de incertidumbre y temor; el adolescente Moische también calla las preguntas y esconde sus dudas en la imposibilidad de la palabra. La prolongación del silencio evidencia la repetición compulsiva del acontecimiento doloroso: los padres no hablan y el narrador no puede indagar sino hasta que padece la vivencia de una experiencia extrema, recién allí podrá reconciliarse con el pasado y con los seres que lo conforman.

En esta novela, las anécdotas del encierro son las mismas que ya aparecen por primera vez en *Memorias del Calabozo*; lo que cambia es el destinatario de esa narración y el modo en el que se organiza el discurso. A partir de

la comunicación que se establece con el padre, el narrador se permite desarrollar un ovillo que –hasta entonces– se le aparecía solo en flashes. La construcción de esta variación se sostiene –sobre todo– en el afán por encontrar respuestas a preguntas nunca formuladas. Entonces se mezclan lo opaco y lo difuso, creando así un relato en donde la fidelidad de los hechos no se mide con los parámetros usuales.

Estoy narrando el comienzo de una historia, esto es historia, no literatura, aunque nada, nadie me obliga, compele, exige la fidelidad de los hechos que, por lo general, una vez narrados, pierden fidelidad (118).

La palabra sésamo, que aparece entre sueños pronunciada por el padre, es una palabra incomprensible en español que circula por fuera del razonamiento lógico dada su aparición abrupta en la duermevela y su entendimiento más allá de la lengua. Es aquella que –como en el poema de Juarroz– ha sido herida por “la guillotina de los días” y pierde su nombre, pero no su significado²²-. Dentro del calabozo los días aparecen atravesados por el tedio y la prohibición de la palabra; entonces las cosas y los nombres deberán decirse con un lenguaje que exceda al de la tropa. El ábrete sésamo paterno en un idioma ajeno se vuelve comprensible por lo legítimo de las filiaciones.

En lo que no hay dudas, papá, es que la palabra me la dijiste vos.
En un tono en el que se mezclaban la pregunta, el asombro, la orden.
Entonces me desperté y supe que no era un sueño; nunca llegué a

²² “La guillotina del día
decapita
la nomenclatura de las cosas
y todo pasa a tener un solo nombre...
...Callar el nombre,
decirlo
sin la palabra agreste de un lenguaje.
Toda la realidad al fin es esto:
decir un nombre de otro modo”.
(Juarroz, 1986: 42)

pronunciar la palabra. Pero si su sentido, su traducción, la frase (118).

Rosencof asume la tarea de rescatar las memorias y para ello necesita los relatos, su emprendimiento comienza con la vuelta al pueblo polaco de los ancestros y el intento de realizar una indagación que carece de respuestas porque en ese lugar no hay rastros y las preguntas a su padre nunca se las hizo. Cuando escribe está jugando con una huella que habita en su memoria individual a la vez que pertenece también a la memoria colectiva, pero cuando vuelve a Polonia no hay huellas en el colectivo y tampoco hay demasiadas en su memoria.²³ Sus únicas certezas son los recuerdos y las escenas de la casa de la infancia, lo demás deberá reconstruirlo desde la literatura, puerta a través de la cual ingresa a los huecos de la memoria y la completa.²⁴

En la novela, las situaciones traumáticas han marcado la trayectoria familiar y él convive con ellas desde su nacimiento. Hijo de inmigrantes polacos que escaparon de su país natal huyendo del hambre y la guerra, sus padres nunca superaron el desarraigo y la soledad provocada por la partida. Sensaciones, ambas, que se profundizaron con el correr de los años, cuando la familia polaca fue exterminada en los campos de Tremblika y el hijo mayor desapareció víctima de una meningitis. En el imaginario de los padres, la historia familiar es un espacio de silencios y duelos no resueltos que transmiten a Moishe en forma de ausencias, baches que dejan al descubierto las imposibilidades paternales de superar lo doloroso de aquellas pérdidas.

Muchos años después –sobrevivido el calabozo y motivado por la presencia de su nieta– esto generará en el narrador el deseo de recomponer los fragmentos que configuran su memoria. Empezar la reconstrucción de sus

²³ Las fotos, al final del libro, son las imágenes tangibles del pasado, la muestra fehaciente de que aquello que se está narrando no es producto de un delirio.

²⁴ Al igual que Jelin, pienso que la transmisión de las memorias está íntimamente ligada a un deseo de intentar comprender. “No es desde la comprensión de causas y condiciones, de motivos o conductas, que la experiencia se registra. Es, en todo caso, desde lo que no se comprende, desde lo que resulta incomprensible, que se genera el acto creativo de transmitir” (Jelin, 2006: 70). Aquellas preguntas plasman las dudas fantasmales que acechan al escritor, son origen y móvil del proyecto de memoria que inicia.

orígenes aparece como un mandato impostergerable que será posible gracias a la imaginación, la ficción se convierte en estrategia ante la ausencia de la huella. Toda esta historia de guerras, exterminios y cautiverios forzosos está matizada con las pequeñas anécdotas de la cotidianeidad familiar. Como todo, la casa de la infancia también es sólo parte de la memoria; el exilio, el desalojo, la persecución, nunca cesaron sino hasta el momento en el que Rosencof escribe desde esa ventana a través de la cual ve las glicinas mucho tiempo después.

Y estas son las cartas, mi Viejo, que te quise escribir desde donde escribir no se podía, y que te escribo hoy, mi Viejo, desde donde sí puedo, junto a una ventana que durante tantas eternidades no tuve, con vista a un patio, pequeño, de entre casa, donde se mezclan los racimos de glicinas, y estallan los jazmines del cielo... (94).

En esta novela la memoria se corporiza en cada personaje rescatado del olvido y también en la reconstrucción de la casa de la infancia. Aquella casa primera, aunque esté en el mismo lugar, ya no les pertenece; se encuentra ausente del cotidiano.²⁵ Lo mismo resulta con la familia polaca, de ellos ni siquiera ha quedado un mechón de pelo expuesto en las vitrinas de Auschwitz.²⁶ Es casualmente la ausencia de cuerpos y rastros lo que dificulta la reconstrucción de aquella historia; la literatura se convertirá en la posibilidad de edificar un universo de sentidos fundado en la capacidad simbólica de la metáfora.

Rosencof busca las huellas de sus recuerdos individuales en la memoria colectiva, en la caja de zapatos llena de fotos compartidas,²⁷ ante la pérdida inminente de los objetos sólo le queda la materialidad del recuerdo por ello es necesario que la memoria se vuelva cuerpo, que se convierta en

²⁵ "La casa está ahí, con otros, Garibaldi 2877" (95).

²⁶ ...Tuve que rebotar a Auschwitz porque fija que para allí habían marchado, también en tren, y busqué en las vitrinas enormes donde se apilaban las valijas con el nombre de los que fueron y allí no estaba el nuestro... (92).

²⁷ "En las cajas hay de todo. Y mi mamá, en la caja de zapatos tiene a las hermanas de ella, a la mámele, que es la mamá de ella..."(25).

relato. La trayectoria familiar ha sido marcada y al volverla escritura se está dejando archivo de aquel rastro; Rosencof logró encontrar cabida en aquella historia que era la suya pero en la que no se hallaba.

Las Cartas que no llegaron marca el fin del emprendimiento memorioso que Rosencof comenzó al salir en libertad. Aquí la experiencia concentracionaria ya no aparece aislada, sino que se inscribe dentro de una trayectoria familiar marcada por múltiples fisuras, pérdidas y traumas. Con la escritura de esta novela consigue unir los fragmentos de una memoria quebrada, trazando un itinerario que comienza en Europa y continúa en Latinoamérica, atravesado por los grandes crímenes totalitarios de ambos continentes en el S. XX. Rosencof es, de toda esta historia, quien ha sobrevivido y ha engendrado a la hija madre de la hijita “eslaboncito último rielado de sonrisas...”. Y para ella esta, la historia de sus orígenes; porque “cada uno de nosotros es cada uno y todos los demás...” (42).

Así concluye la serie de las ficciones de encierro, serie que se inició como un plan de lucha y se fue transformando con el correr de los años, de manera que en las últimas producciones “escribir el pasado ya no responde entonces a una voluntad de fijar el recuerdo, sino a una necesidad de superar traumas” (Pollak, 2006). En el corpus aquí seleccionado, Rosencof hizo pública su experiencia extrema en un intento por aliviar el peso que representaba ese pasado a la vez que le permitió recomponer los vínculos filiales quebrados por una historia marcada con pérdidas y traumas no resueltos; logrando –al final de la serie– escribir la novela de su vida en un afán por legársela a la nieta. Esta serie, iniciada en lo opresivo del muro, fue reforzándose y resignificándose con el correr de los años, pasando de la denuncia primera a la autobiografía última. Es este itinerario el que convierte a Rosencof en un “emprendedor de memorias” (Jelin, 2002: 62) que se sabe portador de una historia única, necesaria e imposible de silenciar.

Bibliografía

Artículos

- Forné, Anna, (2008): “El testimonio en quiebra: Repertorios narrativos y lógicas discursivas en *El Bataraz* de Mauricio Rosencof”. Manuscrito de la autora.
- Nofal, Rossana, (2006): “Literatura para chicos y memorias: colección de lecturas”. *Subjetividades y figuras de la memoria* en E. Jelin y S. Kaufman (comps.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, pp. 111-129.
- (2007): “Desaparecidos, militantes y soldados: de la literatura testimonial a los parte de Guerra”. Manuscrito de la autora.
- (2008): “Literatura y testimonio”. Manuscrito de la autora.

Libros

- Agamben, Giorgio (2000): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia: Pre-textos.
- Bachelard, Gaston (1975): *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (1990): *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores [Traducción de Tatiana Bubnova].
- Fernández Huidobro, E, Rosencof, Mauricio (1988): *Memorias del calabozo*. Uruguay: Tupac Amará Editores.
- Gatto, Herbet (2004): *El cielo por asalto. El Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) y la izquierda uruguaya (1963-1972)*. Montevideo: Editorial Taurus.
- Levi, Primo (1989): *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Jelin, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Jelin, Elizabeth y Kaufman, Susana (comps.) (2006): *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Markarian, Vania (2006): *Idos y recién llegados. La izquierda uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos, 1967-1984*. Uruguay: Correo del Maestro: Ediciones La Vasija.
- Nofal, Rossana (2002): *La Escritura testimonial en América Latina. Imaginarios revolucionarios del sur*. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

- Paz, Octavio (1986): *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pollak, Michael (2006): *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata, Argentina: Ediciones Al Margen.
- Rama, Ángel (1982): *La novela en America Latina. Panoramas 1920-1980*. México: Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana.
- Ricoeur, Paul (1999): *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife Producciones.
- Rosencof, Mauricio (1989): *Conversaciones con la alpargata*. Montevideo: Editorial Arca.
- (2002): *Piedritas bajo la almohada*. Buenos Aires: Punto de Lectura, Editorial Santillana.
- (2004): *Las Cartas que no llegaron*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2005): *El Bataraz*. Buenos Aires: Punto de Lectura, Editorial Santillana.
- Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.