

ARTÍCULO RECIBIDO:  
30 DE JULIO DE 2009;  
APROBADO: 15 DE  
DICIEMBRE DE 2009;  
MODIFICADO: 13 DE ENERO  
DE 2010.

### La materialidad de la memoria en *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof (Uruguay, 1930-2000)

#### RESUMEN

El objetivo del presente trabajo consiste en indagar sobre la reconstrucción de la genealogía familiar y de la identidad propia que realiza el autor uruguayo Mauricio Rosencof en *Las cartas que no llegaron*. La materialidad de la memoria tiene un lugar destacado en la novela; las historias sobre-puestas se configuran con base en espacios y objetos vinculados con la infancia del protagonista además de la historia familiar. En la novela se instala un juego doble en el que la inmediatez referencial se combina con unas estrategias de ficcionalización complejas analizadas en tres partes, correspondientes a las piezas memorialísticas más importantes en la novela: el álbum de familia, las cartas y la palabra.

#### PALABRAS CLAVE

Uruguay, dictadura, memoria, identidad, literatura.

### The materiality of memory in Mauricio Rosencof's *Las cartas que no llegaron* (Uruguay, 1930-2000)

#### ABSTRACT

This article examines the way that Uruguayan author Mauricio Rosencof reconstructs family genealogy and self identity in *Las cartas que no llegaron*. The materiality of memory has an important place in the novel: the superimposed stories take shape through spaces and objects tied to the protagonist's childhood and the family history. The author employs a double entendre in which referential immediacy is combined with complex, fictionalizing strategies. The latter, corresponding to the three most important elements regarding memory in the novel, are analyzed separately: the family album, the cards, and the word.

#### KEY WORDS

Uruguay, dictatorship, memory, identity, literature.



Anna  
Forné

Anna Forné se doctoró por la Universidad de Lund, Suecia, en 2001 con una tesis sobre la reescritura hipertextual en *Son vacas somos puercos* de Carmen Boulosa. Actualmente tiene un cargo de posdoctorado en la Universidad de Gotemburgo, Suecia, financiado por La Real Academia de Letras, Historia y Antigüedades. Su proyecto de investigación actual trata de la inscripción literaria de las memorias de la dictadura en el Cono Sur. También dirige junto con la doctora Rossana Nofal, Universidad Nacional de Tucumán/CONICET (Argentina) y el doctor Máximo Badaró CONICET/USAM/IDAES un proyecto internacional sobre "La gravitación de la memoria: Testimonios literarios, sociales e institucionales de las dictaduras en el Cono Sur" financiado por STINT (The Swedish Foundation for International Cooperation in Research and Higher Education). Entre sus publicaciones recientes se encuentran: "El desdoblamiento de identidades en El Bataraz de Mauricio Rosencof", *Hipertexto* 9 (Invierno 2009): 95-105, en <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/hiper9Indice.htm>; "Literatura y testimonio en "Punto Estrella" de Mirtha Fernández Pucurull", en *Caminos de lectura. Antología de textos y aproximaciones analíticas al texto literario*, ed. Eva Löfquist y Victoria Thörnryd (Lund: Studentlitteratur), en prensa; "La autoficción testimonial: Oblivion de Edda Fabbri", *Telar* 7, en prensa; y "La escritura de la experiencia carcelaria en el Uruguay posdictatorial", *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, Uruguay, en prensa. [anna.forne@gu.se](mailto:anna.forne@gu.se)

# La materialidad de la memoria en *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof (Uruguay, 1930-2000)

En Uruguay, a diferencia del caso argentino, la vuelta a la democracia se caracterizaba por un silencio oficialmente instalado con respecto a los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura cívico-militar (1973-1985). En forma de una reacción contra la ausencia de medidas jurídicas nació la prosa carcelaria, un género literario que se formó como un efecto secundario del encarcelamiento masivo y prolongado de presos políticos que distinguió a la dictadura uruguaya. Las primeras expresiones del género se configuraron según el protocolo desarrollado en América Latina en relación con la política cultural de la Revolución Cubana, la novela testimonial o *novela-testimonio*, institucionalizada en 1970 cuando la Casa de las Américas instaló un premio literario para la categoría *testimonio*. En líneas generales, el género en su forma fundacional se caracteriza por priorizar la funcionalidad de la prosa como un espejo verídico de una realidad, representada de manera inmediata. En el Uruguay de la posdictadura el género inicialmente llegó a cumplir la función que el testimonio jurídico podría haber hecho en el caso de haberse iniciado un proceso legal contra los responsables de los crímenes de lesa humanidad. Por lo tanto, la narración de la prosa carcelaria inicial se organizó de tal manera que las experiencias personales podrían leerse como una evidencia objetivamente comprobable<sup>1</sup>. Con el tiempo y el desplazamiento de los *límites de lo decible*<sup>2</sup>, se hizo posible reformular y reconfigurar las experiencias y las memorias de la cárcel con un toque más personal y con base en un repertorio narrativo más amplio.

• El artículo es el resultado del proyecto de investigación “En la frontera entre el documento y la ficción. Testimonios de las últimas dictaduras militares en Argentina y Uruguay”, que ha tenido el apoyo de La Real Academia de Letras, Historia y Antigüedades, Suecia, y el proyecto de intercambio “La gravitación de la memoria: testimonios literarios, sociales e institucionales de las dictaduras en el Cono Sur”, financiado por el programa International Grants for Younger Researchers de The Swedish Foundation for International Cooperation in Research and Higher Education.

1. A propósito de los testimonios que constituían la base evidencial durante los juicios contra los comandantes en Argentina en 1985, Elizabeth Jelin ha señalado que las circunstancias de enunciación conllevaron a que el testimoniante se viera obligado a transformar en evidencia las experiencias, las emociones y las ideologías, de modo que tuvieran aprobación como declaración legal. Elizabeth Jelin, “Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad”, en *Nueva historia argentina. Tomo 10. Dictadura y democracia (1975-2001)*, ed. Juan Soriano (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005), 541-542.
2. Michel Pollak, *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite* (La Plata: Ediciones Al Margen, 2006), 55.

En calidad de uno de los líderes de la organización guerrillera MLN-T (Tupamaros)<sup>3</sup>, Mauricio Rosencof, junto con ocho presos más, fue declarado rehén de la dictadura en 1973 y bajo amenazas constantes pasó doce años aislado en diferentes calabozos, pozos y celdas de los cuarteles uruguayos. En su prosa escrita en la época posdictatorial Rosencof retorna una y otra vez a sus memorias de los tiempos de la dictadura que pasó encarcelado en condiciones extremadamente duras<sup>4</sup>. En 1987 publicó junto con Eleuterio Fernández Huidobro, otro de los rehenes, el testimonio *Memorias del calabozo*. En esta narración dialogada, los autores no solamente testimonian sobre las condiciones inhumanas a las que fueron sometidos durante doce años de aislamiento en los calabozos de los cuarteles militares del Uruguay, sino que también narran acerca de las diferentes cosas que les permitieron sobrevivir en medio de la eternidad del abandono y la banalidad del mal. En uno de los apartados iniciales de *Memorias del calabozo*, “Las leyes de la irrealidad”, Rosencof y Fernández Huidobro describen cómo el silencio total y la oscuridad de los baúles de los vehículos en los que fueron transportados, o el frío y la soledad de los calabozos, convirtieron el espacio reducido en un lugar irreal e ilusorio en el que se borraron los límites temporales. En diálogo con Rosencof, Fernández Huidobro cuenta que:

“En las condiciones en que nosotros estábamos, comenzamos a introducirnos, sin saberlo aún, en el universo en el cual vamos a vivir: un universo que está construido por nuestra propia imaginación y nuestros propios cálculos. Si es real o no es real, no importa mucho. Operaba como si fuera real”<sup>5</sup>.

Es en estos mundos alternativos de la imaginación donde Mauricio Rosencof, como tantos otros presos, busca refugio cuando la realidad llega a ser insoportable. En algunas ocasiones la búsqueda es consciente; en otras, es una consecuencia de las durísimas condiciones físicas y psíquicas que obligan a los presos a entrar en mundos paralelos imaginarios.

En el momento de la publicación de *Memorias del calabozo*, prevalece la funcionalidad del texto como testimonio. Por tanto, los autores solamente mencionan la existencia e importancia de los mundos alternativos de la imaginación, poniendo el acento en la descripción de los espacios concretos, los acontecimientos, los hechos y los verdugos. Mientras que Fernández Huidobro sigue cultivando la prosa documental en textos como por ejemplo *Historia de los Tupamaros* (1986-87), *La tregua armada* (1987) o *La fuga de Punta Carretas* (1990), Mauricio Rosencof abandona el género testimonial

3. Movimiento de Liberación Nacional, fue la guerrilla urbana activa en Uruguay en los años sesenta y setenta. El actual presidente electo del Uruguay, José Mujica, fue uno de los líderes del movimiento y uno de los rehenes de la dictadura.

4. Rosencof fue un dramaturgo reconocido antes de caer preso. En tiempos posdictatoriales además ha escrito obras teatrales que podrían leerse como expresiones de las experiencias carcelarias, como por ejemplo *El saco de Antonio* (1985) y *El combate del establo* (1985).

5. Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof, *Memorias del calabozo* (Montevideo: Banda Oriental, 2005), 15-16.

después de la publicación de *Memorias del calabozo*<sup>6</sup>. En cambio, recurre a la ficción y al poema en prosa con el fin de reconfigurar sus memorias del calabozo, con un énfasis especial en los aspectos que no caben en el marco del testimonio documental. El hipotexto de estas narraciones de ficción es el testimonio dado en *Memorias del calabozo*, que de diferentes maneras se integra y se reescribe en las tres obras de Rosencof. Éstas podrían agruparse bajo el concepto de la *serie carcelaria*: las novelas *El bataraz* (1997) y *Las cartas que no llegaron* (2000), y el poema en prosa *Conversaciones con la alpargata* (1989).

En trabajos anteriores analicé cómo algunas estrategias narrativas como el desdoblamiento y la animalización del narrador-protagonista se emplean en *El Bataraz*, con el fin de representar los mundos alternativos a los que recurren los presos de los calabozos de la dictadura<sup>7</sup>. En este trabajo estudiaré la materialidad de la memoria en otra de las fábulas carcelarias de Mauricio Rosencof, *Las cartas que no llegaron*. Partiré de la hipótesis de que esta obra presenta un nuevo tipo de testimonio literario, de carácter autoficcional, que con base en un acercamiento personal, creativo e imaginativo a las evidencias históricas transgrede los alcances convencionales tanto de la novela testimonial como de la autobiografía, instalándose narrativamente a caballo entre la referencia y la imaginación y entre la verificabilidad y la creatividad. En esta novela Mauricio Rosencof intenta reinterpretar y reelaborar los sentidos del pasado, reconstruyendo la genealogía familiar a partir de un inventario de los restos materiales de la familia judía exterminada en los campos de concentración nazis, empresa iniciada en la soledad de los calabozos de la dictadura uruguaya. En función de la realización de la resignificación y revaloración de los sentidos del pasado, se instala en la escritura de la memoria un juego doble en el que la inmediatez referencial de las evidencias materiales se combina con unas estrategias de ficcionalización complejas, que se analizarán en tres partes, correspondientes a las piezas memorialísticas más importantes en la novela: el álbum de familia, las cartas y la palabra.

#### 1. LA MATERIALIDAD DE LA MEMORIA

En *Las cartas que no llegaron* los relatos superpuestos, que se desarrollan en diferentes tiempos y espacios, se configuran con base en sitios y objetos vinculados con la infancia del protagonista y con la historia familiar que el narrador (idéntico al protagonista) revisita o inventa, con el fin de recomponer la genealogía familiar. En este sentido, emplearé el concepto de *la materialidad de la memoria*. Es decir, la búsqueda identitaria relatada en la novela ancla en las evidencias materiales para enmendar el vacío memorialístico, consecuencia de una historia familiar fracturada y causa de un

6. Mauricio Rosencof también tiene una producción periodística-ensayística importante. Algunos textos están compilados en *Las agujas del tiempo* (Montevideo: Aguilar, 2003).

7. Anna Forné, "El testimonio en quiebra: Repertorios narrativos y lógicas discursivas en *El Bataraz* de Mauricio Rosencof", en *Actas de las V Jornadas Nacionales "Espacio, Memoria e Identidad"* (Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2009); "El desdoblamiento de identidades en *El Bataraz* de Mauricio Rosencof", *Hipertexto* 9 (invierno 2009): 95-105.

vacío identitario. Tanto en los casos en que la reconstrucción arraiga en un objeto tangible y real, como cuando faltan las evidencias materiales, la instancia narrativa recurre a las estrategias recreadoras de la ficción y reconstruye la historia familiar en búsqueda de la identidad propia. La búsqueda identitaria narrada en *Las cartas que no llegaron*, por tanto, se realiza como una arqueología de los objetos perdidos y de los lugares abandonados, que al ubicarse podrían permitir una reconexión con el pasado familiar y una resignificación de la historia e identidad propias. El relato de este viaje se inicia en los calabozos de la dictadura uruguaya<sup>8</sup> y se teje años más tarde en una habitación con ventana como un homenaje a los padres:

“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 y los del país aroman, y pienso en mamá, su patio de las mil macetas...”<sup>9</sup>.

El punto de partida de Pierre Nora, al introducir el concepto de *lieux de mémoire* o *sitios de memoria*, es que actualmente se habla tanto de la memoria porque queda tan poco de ella; ya no existen los verdaderos ambientes o entornos de memoria (*milieux de mémoire*), desvanecidos como consecuencia de las alteraciones de los modos de vida y el cambio de los núcleos de transmisión memorialística tradicionales<sup>10</sup>. Esta transformación en los modos de concebir y pensar el pasado señalada por Nora conlleva una distinción entre la memoria verdadera —vivida—, de carácter social y espontáneo, y la historia, producto de una práctica intelectual de reconstruir, organizar y representar las huellas del pasado: “Con la aparición de la huella, de la mediación, de la distancia, no estamos en el reino de la memoria verdadera sino de la historia”<sup>11</sup>. A continuación Nora sostiene que la memoria es material y espacial, a diferencia de la historia que es temporal y relacional: “La memoria arraiga en lo concreto, en espacios, gestos, imágenes y objetos; la historia se vincula estrictamente con las continuidades temporales, las progresiones y las relaciones entre cosas”<sup>12</sup>. En consecuencia, los sitios de memoria de los tiempos modernos emergen como una suerte de compensación por la pérdida de la memoria espontánea, y a causa de su carácter archivístico la reconstitución de la memoria depende de la materialidad de la huella y de la visibilidad de la imagen<sup>13</sup>. Además,

8. “Y fue en el retorno al interminable territorio de dos por uno del calabozo, que comenzaron mis conversaciones con papá”. Mauricio Rosencof, *Las cartas que no llegaron* (Buenos Aires: Suma de Letras, 2005), 112.

9. Mauricio Rosencof, *Las cartas*, 87.

10. Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* 26 (Primavera 1989): 7.

11. “With the appearance of the trace, of mediation, of distance, we are not in the realm of true memory but of history”. Pierre Nora, *Between Memory and History*, 8. (La traducción es mía)

12. “Memory takes root in the concrete, in spaces, gestures, images, and objects; history binds itself strictly to temporal continuities, to progressions and to relations between things”. Pierre Nora, *Between Memory and History*, 9. (La traducción es mía)

13. Pierre Nora, *Between Memory and History*, 13.

apunta Nora, este pasaje de la memoria a la historia ha llevado a que cada grupo social necesite redefinir su identidad a través de la revitalización de su propia historia, de buscar sus orígenes y la identidad propia<sup>14</sup>. Sin embargo, la distancia y la fragmentariedad convierten el proceso de reconstituir el pasado en un acto de representación, en el sentido original de la palabra según Nora<sup>15</sup>. Esta reconstrucción representacional del pasado, anclada en las huellas materiales del archivo y de la imagen, al fin y al cabo, es la expresión de una búsqueda identitaria: “[...] es diferencia lo que buscamos, y en la imagen de esta diferencia, el espectáculo efímero de una identidad irrecuperable. Ya no es génesis lo que buscamos sino el desciframiento de lo que somos a la luz de lo que ya no somos”<sup>16</sup>.

En *Las cartas que no llegaron*, como veremos, la reconstitución de la memoria propia y de la genealogía familiar depende, por un lado, de la materialidad de la huella y de la visibilidad de la imagen. Por otro lado, es la inversión afectiva y creativa que complementa y completa el proceso de representación, iniciada en el momento en que la reconstrucción intelectual de la historia fracasa a causa de la fragmentariedad de las evidencias históricas materiales. De hecho, el sentido etimológico de representación es la acción y efecto de representar, y el de representar, evocar algo que la imaginación retiene. El vocablo de representación además connota el hacer presente algo o sustituir a la realidad por medio de una figura, una imagen o una idea<sup>17</sup>. Recordemos que según la hipótesis, a partir de un acercamiento personal, creativo e imaginativo a las evidencias históricas, esta novela transgrede los alcances genéricos convencionales por medio de una combinación representacional de los documentos archivísticos y los residuos de la memoria —imaginarios e imaginados—, rescatados a partir de la labor arqueológica configurada en la novela a través de las partes memorialísticas del álbum de familia, las cartas y la palabra, que demuestran un grado decreciente de materialidad concreta, compensada por la ficcionalización mediante la imaginación.

A propósito de la relación entre un lugar y su sentido, Nora acentúa la importancia de la carga simbólica para que un sitio se convierta en un *lieu de mémoire*: “Hasta un sitio puramente material, como un archivo, se convierte en un *lieu de mémoire* solamente si la imaginación lo inviste de un aura simbólica”<sup>18</sup>, o sea, el propósito fundamental de los sitios de memoria es materializar lo inmaterial e inmortalizar la muerte. En este sentido, la búsqueda emprendida y representada por Mauricio Rosencof en *Las cartas que no llegaron*

14. Pierre Nora, *Between Memory and History*, 15.

15. Pierre Nora, *Between Memory and History*, 17.

16. “[...] it is difference that we are seeking, and in the image of this difference, the ephemeral spectacle of an unrecoverable identity. It is no longer genesis that we seek but instead the decipherment of what we are in the light of what we are no longer”. Pierre Nora, *Between Memory and History*, 18. (La traducción es mía)

17. *Diccionario de la Real Academia Española*. Vigésima segunda edición. <http://buscon.rae.es/draei/>.

18. “Even a purely material site, like an archive, becomes a *lieu de mémoire* only if the imagination invests it with a symbolic aura” Pierre Nora *Between Memory and History*, 19. (La traducción es mía. Subrayado en el original)

podría leerse como un viaje heurístico que inviste de sentidos tanto las evidencias del archivo, como los silencios del pasado gracias al poder de la imaginación. Como ha advertido Andreas Huyssen, entre otros, hoy en día con el reconocimiento de la laguna semiótica entre la realidad y su representación, también es preciso admitir una variedad de posibilidades representacionales de lo real y de sus memorias<sup>19</sup>.

## 2. EL ÁLBUM DE FAMILIA

La materialidad de la memoria tiene un lugar destacado en las historias que se superponen en forma de un palimpsesto en *Las cartas que no llegaron*. Es el protagonista quien desde el calabozo intenta reconstruir su identidad con base en objetos, personajes y espacios vinculados con su propia infancia en Montevideo, además de la historia de los descendientes judíos en Polonia, desde el tiempo antes de que sus padres emigraran hasta el exterminio unos pocos años después. Puesto que el protagonista no tiene un idioma en común con sus propios padres ni con sus familiares polacos, y asimismo carece de una memoria genealógica debido a los muchos silencios familiares, será en la materialidad de la memoria —lugares, nombres, palabras específicas, cartas y fotos— donde anclará su búsqueda identitaria.

La historia contada en *Las cartas que no llegaron* empieza y termina en el espacio maternal, la cocina y el patio de la casa montevideana donde la madre de Moishe crea un mundo cerrado de memorias, analógico a la caja de zapatos donde guarda las fotos de los familiares aniquilados en los campos de exterminio nazis. A este espacio cerrado regresa Moishe/Mauricio —imaginativamente— en su aislamiento carcelario en un intento por conectar el tiempo y el espacio en la búsqueda de una identidad a la cual aferrarse para resistir las tentativas de los militares por quebrarlo. El espacio de la madre es el nutritivo; allí se cuidan las plantas del patio, allí se preparan los platos tradicionales y allí se preserva la memoria material de la familia perdida y del hijo fallecido, el hermano mayor de Moishe.

En la primera parte de la novela, “Días de barrio y guerra”, el Moishe narra su infancia en el Montevideo de los años treinta y cuarenta, una historia que circula alrededor del espacio cerrado de la madre, en cuya cocina se leen los domingos las cartas que el padre recibe de su hermana del gueto y del campo de concentración polacos. Estas cartas se encuentran incorporadas en el relato, pero permanece encubierto si son

reales o ficticias. Estos escritos apócrifos, en la encrucijada de lo fabulado y lo auténtico, llegan a tener una función significativa en la reconstrucción de la identidad propia representada en la novela.

En el recinto cerrado de la madre, el objeto-espacio más significativo es la caja de zapatos que contiene sus memorias de Polonia.

19. Andreas Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford: Stanford University Press, 2003), 19.

En la caja, que saca de vez en cuando para mostrársela a Moïshe, están las fotos de su madre y sus hermanas que quedaron en Polonia:

“Mi madre tiene una pila de fotos así de grandes en una caja de zapatos. Las cajas son para guardar cosas. 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, de mi mamá; y mi mamá me llama, y con un dedo dice: ‘Esta es Irene y esta es Anna, que tiene dos niños’—pero que en la foto no hay nadie—, ‘y que son como vos’; y ‘¿por qué no vienen?’; y mi mamá, ‘¿y cómo van a venir?’ [...]”<sup>20</sup>.

La inserción de un álbum de fotos al final de la novela como un detalle concreto en forma de fotografías archivísticas de los propios familiares de Mauricio Rosencof, además de su instalación como un elemento narrativo, es un repertorio artístico que en el contexto posdictatorial del Cono Sur se asocia con la circulación de las fotos de los desaparecidos en las acciones de aparición con vida iniciadas por las madres de Plaza de Mayo. En la múltiple contextualidad de *Las cartas que no llegaron*, esta instalación además se inscribe en la búsqueda identitaria de los hijos de los sobrevivientes del Holocausto, pues como señala Nora con respecto a la reconstrucción representacional del pasado arraigada en el archivo y la imagen, se trata de la expresión de una búsqueda identitaria típica de la contemporaneidad cuando carecen las memorias vividas y espontáneas<sup>21</sup>. Podríamos añadir, junto con Andreas Huyssen, que más allá del *marketing* de la memoria de la industria cultural occidental, en algunas partes del mundo como por ejemplo en las sociedades posdictatoriales del Cono Sur, la cultura de la memoria tiene una carga política acentuada e involucra debates sobre los Derechos Humanos, la justicia y la responsabilidad colectiva, lo cual tiene implicaciones importantes a la hora de interpretar los trabajos de la memoria<sup>22</sup>.

En este sentido, el concepto de *posmemoria* de Marianne Hirsch resulta particularmente revelador a la hora de pensar las materialidades de la memoria en forma de imágenes en *Las cartas que no llegaron*. En *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* Hirsch destaca la complejidad de la interpretación de las fotos de álbum de parientes que han pasado por los campos de concentración; por un lado las imágenes de álbum en sí no señalan esta conexión, y por otro lado producen una carga simbólica fuerte en el contexto presente: “[...] un mensaje tan sencillo, y al mismo tiempo, tan cargado de sentido que parece suplicar por una narración y por un oyente, por una historia de un sobreviviente”<sup>23</sup>. Hirsch subraya la presencia simultánea de vida y muerte en los retratos fotográficos,

20. Mauricio Rosencof, *Las cartas*, 23.

21. Pierre Nora, *Between Memory and History*, 18.

22. Andreas Huyssen, *Present pasts*, 15.

23. “[...] a message so simple and, at the same time, so overlaid with meaning that it seems to beg for a narrative and for a listener, for a survivor’s tale”. Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge: Harvard UP, 1997), 19. (La traducción es mía)

resultado de su naturaleza indéxica; es el contexto de lectura y no el contenido lo que determina el significado, ya que el espectador reemplaza o complementa lo que la imagen omite. En este sentido Hirsch establece una distinción entre el pasado y el futuro, entre padres e hijos, entre la memoria del sobreviviente y la posmemoria de los hijos de los sobrevivientes. La posmemoria se distingue de la memoria por una diferencia generacional y de la historia por una conexión personal. En el caso de la posmemoria, destaca Hirsch, la conexión con el objeto o la fuente es la inversión imaginativa y la creación<sup>24</sup>.

En *Las cartas que no llegaron* Rosencof dibuja una ficción sobre sí mismo, una autoficción en la que las imágenes en forma de retratos de un álbum de familia señalan motivos cotidianos que sin embargo se inscriben en una historia familiar de persecución, prisión, sufrimiento y muerte. Esta genealogía de motivos familiares inscritos en una historia colectiva de partidas constituye la configuración narrativa de la identidad fragmentada de Moische. Solamente es por medio de la creación imaginativa que es posible acceder a las memorias familiares, y a través de ellas a constituir la identidad propia. La novela puede leerse como una reconstrucción de quién podría haber sido, dirigida hacia el futuro y las generaciones venideras; la dedicatoria es a la nieta de Rosencof: “Esta palabras son para tu naciente memoria, Inés, eslaboncito último rielado de sonrisas, hijita de la hija y de todas estas sangres. EL ABUELO”.

*Las cartas que no llegaron* se inscribe en el campo narrativo que Leonor Arfuch ha denominado el *espacio biográfico*, en el cual la subjetividad íntima se representa más allá de los límites genéricos establecidos, en un juego doble en el que la inmediatez referencial se combina con distintas estrategias de ficcionalización. En el espacio biográfico es imposible equivocarse de la intención de trazar huellas autobiográficas, si bien éstas se proyectan de modo ambiguo<sup>25</sup>. Para Arfuch la referencialidad inmediata del álbum de fotos enlaza el mundo visual de la temprana infancia y la fase preverbal de las memorias infantiles, una suerte de topografía interna de memorias desconectadas, propensas a despertar delante del material cotidiano del álbum de fotos<sup>26</sup>. En el contexto histórico en el que se abre el álbum de Rosencof, se trasmite quizás ante todo una imagen de la intrusión violenta en la esfera privada, “una fractura irreparable de las genealogías que no se salda con el paso del tiempo y las generaciones”<sup>27</sup>. También Marianne Hirsch señala al respecto:

“Las fotografías con su conexión “umbilical” perdurable a la vida son precisamente el medio que conecta la primera y de la segunda generación, la memoria y la posmemoria. Son los sobrantes, las fuentes fragmentarias y los bloques constructivos,

24. Marianne Hirsch, *Family Frames*, 20-22.

25. Leonor Arfuch, *Crítica cultural entre política y poética* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007), 45.

26. Leonor Arfuch, *Crítica cultural*, 50.

27. Leonor Arfuch, *Crítica cultural*, 53.

acribillados, de la labor de la posmemoria. Afirman la existencia del pasado y, en su bidimensionalidad plana, señalan su distancia infrangible”<sup>28</sup>.

El álbum de fotos en el contexto posmemorial evocado en *Las cartas que no llegaron* evidencia la fragmentariedad y tortuosidad de una genealogía truncada y alejada, reconstruida imaginariamente por medio de la ficcionalización de las memorias familiares. Por medio de la materialidad de los pedazos y huellas sobrantes es posible conectar con y recrear el pasado, una labor que sin embargo depende de la imaginación, puesto que ésta le permite al narrador-protagonista tejer una narración del pasado en los espacios de una historia fracturada, y a partir de allí también tramar una autoficción.

En sus trabajos sobre la producción social de identidades en situaciones límite, Michel Pollak ha demostrado que la necesidad de narrar sobre una experiencia extrema está vinculada no solamente al acto de testimoniar, sino también al deseo y a la necesidad de reestablecer los lazos sociales, de recuperar la comunidad emocional perdida a causa de las experiencias y los acontecimientos monstruosos. Los registros testimoniales más formalizados e institucionalizados como el judicial y el histórico no dan cabida a una representación plena de la experiencia traumática por excluir de sus protocolos representacionales las facetas individuales e íntimas de la experiencia traumática, lo que “toca a la identidad de una persona”<sup>29</sup>. La narración emotiva de las experiencias límite, por tanto, se articula más allá del registro testimonial, adoptando repertorios narrativos diversos.

En su análisis de *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio* de Andrea Suárez Córca, Miguel Dalmaroni destaca la importancia de la mezcla de géneros en la formación de sentidos nuevos e imprevistos, resultados de un proceso que desengancha del ideario revolucionario del patrón testimonial para inscribir en el marco de estas narrativas las historias biográficas íntimas, sin llegar a reducir la significación colectiva del relato:

“[...] esa plasticidad que abre el género a una construcción no prevista de sentidos que puede deberse a varios factores, pero uno que resulta decisivo está en la intervención inevitable de las biografías privadas, de la esfera de la más recóndita intimidad, en un relato de extrema significación colectiva”<sup>30</sup>.

Según Dalmaroni, se usan los mismos materiales que los testimonios y los discursos políticos pero en vez de presentar una versión coherente, reproductora de “los sentidos rituales de un

28. Photographs in their enduring ‘umbilical’ connection to life are precisely the medium connecting first- and second generation, memory and postmemory. They are the leftovers, the fragmentary sources and building blocks, shot through with holes, of the work of postmemory. They affirm the past’s existence and, in their flat two-dimensionality, they signal its unbridgeable distance”. Marianne Hirsch, *Family Frames*, 23. (La traducción es mía)

29. Michel Pollak, *Memoria, olvido*, 104.

30. Miguel Dalmaroni, *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. (Santiago de Chile: RIL editores, 2004), 119.

discurso heredado”<sup>31</sup>, ofrecen a base de la voz narrativa subjetiva un discurso de significados inacabados e inestables, sin llegar a renunciar la propia posición política e ideológica clara.

En la obra de Mauricio Rosencof no es hasta un decenio después de la caída de la dictadura, y después de haber publicado un testimonio y varios ensayos sobre sus experiencias carcelarias, que el autor puede acercarse en el disfraz de la ficción a las dimensiones más personales e íntimas de sus experiencias. En *Las cartas que no llegaron* se representa la historia familiar de persecución, partidas, sufrimientos y muerte que constituyen su identidad y que definen sus lazos emotivos. En el espacio biográfico se pueden representar los aspectos íntimos en el acto ambiguo en el que la ficcionalización sirve para restituir y narrar un relato autobiográfico con marcas referenciales —materiales— evidentes. Por medio de la imaginación y con el fin de reconstituir una historia perdida a través de sus objetos, se formula un relato complejo en la frontera entre lo factual y lo ficcional.

### 3. LAS CARTAS

Por medio de las cartas imaginarias que los familiares escriben en el gueto y en Treblinka, fabuladas en la primera parte de la novela, y las cartas “reales”, en forma de un sustituto de las conversaciones nunca tenidas con el padre, Mauricio intenta unir el tiempo y el espacio, el entonces y el ahora, en la búsqueda de una identidad la que confiar a su nieta. “El silencio es el verdadero crimen de lesa humanidad” dice la tía/hermana que escribe las cartas que no llegaron<sup>32</sup>. Con el fin de expiar este crimen ajeno, Rosencof en un intento por revisar la memoria de los perdidos, ficcionaliza la genealogía familiar y la memoria colectiva de los miles de inmigrantes al Cono Sur que escaparon de las cámaras de la muerte de la Alemania nazi, para una generación posterior perder a sus hijos en las máquinas de horror de las dictaduras. Las cartas imaginarias de Treblinka son el eco de los gritos que emanan de los galpones del campo de concentración, y más tarde de los cuarteles y cárceles de las dictaduras:

“Es la forma, tal vez la única, que tiene un hombre de dejar una huella, de decir a los demás cómo vivió y murió. Con sus gritos hace valer su derecho a la vida, envía un mensaje al mundo exterior pidiendo ayuda y exigiendo resistencia. Si ya no queda nada, uno debe gritar”<sup>33</sup>.

31. Miguel Dalmaroni, *La palabra justa*, 121.

32. Mauricio Rosencof, *Las cartas*, 29.

33. Mauricio Rosencof, *Las cartas*, 29.

El grito desvanece y las cartas no llegan más, cuando la hermana y sus compañeras reciben un jabón en el que ven la inscripción que hace que lo único que queda es rezar el *Kadish*, el rezo judío en memoria los muertos. Es hasta este momento que vuelve Mauricio

Rosencof cuando en su reconstrucción de la genealogía familiar por medio de la imaginación formula las cartas que no llegaron. Tiempo y espacio, entonces y ahora se unen en las cartas de Treblinka, las voces silenciadas del campo de concentración se enlazan con las del narrador preso:

“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 qué fue de sus tíos, de sus primos, de sus abuelos. Queremos formar parte de su memoria, Isaac”<sup>34</sup>.

El grito que le llega a Mauricio en el calabozo le hace iniciar el viaje al pasado, en búsqueda de las palabras perdidas en el camino. Los silencios de la infancia y palabras extraviadas, vestigio de la confusión de lenguas de la inmigración y la incapacidad de los padres de nombrar las experiencias, es lo que impela a Rosencof a recorrer el camino de vuelta no solamente a la infancia, que en el horror del calabozo parece ser el paraíso perdido<sup>35</sup>, sino además todo el camino hacia la historia de la familia polaca, una travesía que lleva a cabo tanto por la palabra escrita y la imaginación, como en forma de un viaje a Polonia en busca de las huellas materiales de la familia exterminada. En Varsovia busca el apellido de la familia en la guía telefónica, en las vitrinas de Auschwitz rastrea una valija con el apellido de la familia, un pelo perteneciente a un miembro de la familia, o una brocha de afeitar:

“[...] afirmé los pies en la tierra maldita bendecida por tantos que la anduvieron, y entré a mirar y leer me-ti-cu-lo-sa-men-te valija por valija [...] eran valijas y valijas estibadas con el nombre al frente, una pirámide de valijas que habían llegado a destino, papá, mirá qué destino, y te lo juro, Viejo, las miré una por una, una por una, y nada, allí no estaban, allí no estábamos, ni en esa guía, mi viejo, estábamos vos y yo”<sup>36</sup>.

El único rastro concreto que encuentra es la similitud entre la forma de la apertura de las cámaras de gas y la de la plancha que su madre trajo de Polonia a Uruguay. El destino final es el pueblo, Belzitse, donde el padre trabajaba de sastre. Allí tampoco nadie quiere reconocer la existencia de la familia Rosencof. Cuando todas las huellas materiales, menos la caja de fotos de la madre, han sido exterminadas, resta la reconstrucción ficticia que en *Las cartas que no llegaron* encuentran su forma en el género epistolar. Al abrir imaginariamente la caja de zapatos de la madre y fabular las cartas de la historia final de los familiares a partir de la concreticidad de las

34. Mauricio Rosencof, *Las cartas*, 39.

35. Ruben A. Chababo, “Las casas de la memoria”, en *Memoria y Representación. Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano*, ed. Ariana Huberman y Alejandro Meter. (Rosario: Beatriz Viterbo, 2006), 79.

36. Mauricio Rosencof, *Las cartas*, 103.

fotos, el narrador reconstruye por medio de la imaginación la genealogía familiar y su propia identidad. “[...] la fantasía, ¿sabes?, es la única cualidad humana que no está sujeta a las miserias de la realidad”, dice la hermana que cartea desde Treblinka<sup>37</sup>.

Al iniciar la reconstrucción en la infancia, la etapa de la vida en que la identidad se forma con el lenguaje, Rosencof repone en el molde de la autoficción la genealogía familiar, tal como podría haber sido: “[...] experimentar significa necesariamente volver a acceder a infancia como patria tracedental de la historia”, dice Agamben en *Infancia e historia*<sup>38</sup>. En este sentido *Las cartas que no llegaron* es, como señala Victoria Daona, un *libro bisagra* que intenta rellenar las lagunas de una historia marcada por la violencia de los regímenes totalitarios, en contrapunto con la felicidad cotidiana e inocente de la infancia<sup>39</sup>. Daona destaca las cartas como la frontera que marca el límite entre lo interior y lo exterior, lo propio y lo ajeno; solamente por medio de la ficcionalización del pasado desconocido este límite puede fracturarse y traspasarse. El límite entre lo interior y lo exterior no solamente consiste en el concreto de las paredes carcelarias, sino que también tiene una dimensión imaginaria en el tiempo y en el espacio. En tanto que el álbum de fotos quizás es el cronotopo más completo y reconocible de nuestra identidad familiar<sup>40</sup>, parece que el cronotopo de la novela es más complejo en su reconstrucción de lo que ha sido a partir de las palabras ausentes de los protagonistas<sup>41</sup>.

En correspondencia con el padre Rosencof intenta reconstruir la genealogía familiar,

la memoria colectiva y su propia identidad. “¿Por qué hablamos tan poco?”<sup>42</sup>, Mauricio le pregunta al padre desde la cárcel haciéndole saber lo poco que acuerda, lo poco que sabe, “quiero más memorias”<sup>43</sup>, dice. El deseo, la petición de memorias los formula Mauricio desde la celda de dos por tres metros que durante doce años va a constituir su espacio real. En estas circunstancias empieza a tejer la historia familiar y le pide al padre que comparta sus memorias, palabras e imágenes de la vida en Polonia. *A posteriori* recompone el tejido en un cuarto con ventana, en el cual piensa su padre al contarle que viajó a Polonia siguiendo sus huellas, pero que regresó a Montevideo con las manos vacías y el corazón espeso<sup>44</sup>. Solamente es por medio de las palabras del padre, y gracias a la imaginación, como es posible recomponer la historia familiar: “Creo, papá, que te escribo para escribirme. Me escribo como si me hablara...”<sup>45</sup>.

En la novela la lectura de las cartas tiene un carácter ritual<sup>46</sup>, asimismo la insistencia de la madre en que Moishe aprenda los nombres de los familiares que aparecen en las fotos de la caja de

37. Mauricio Rosencof, *Las cartas*, 40.

38. Giorgio Agamben. 1978. *Infancia e historia*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007), 74.

39. Victoria Daona, “Testimonio y Literatura: La escritura de Mauricio Rosencof” (Tesis de licenciatura en Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2009), 95.

40. Leonor Arfuch, *Crítica cultural*, 47.

41. Victoria Daona, *Testimonio y literatura*, 97.

42. Mauricio Rosencof, *Las cartas*, 62.

43. Mauricio Rosencof, *Las cartas*, 62.

44. Mauricio Rosencof, *Las cartas*, 89.

45. Mauricio Rosencof, *Las cartas*, 89.

46. Victoria Daona, *Testimonio y literatura*, 99.

zapatos. Cuando cesan de llegar las cartas que el padre solía leer en la mesa de la cocina los domingos, las manos vacías del cartero llegan a simbolizar el vacío y el silencio que se instala en el espacio maternal de la cocina. Para llenar la laguna Moïshe adulto (Mauricio) fabula las cartas que no llegaron desde el silencio del calabozo. De esta manera se forma el cronotopo de la novela a partir de la palabra ausente, recreada de un vacío en un espacio cerrado de otro tiempo.

#### 4. LA PALABRA

La tercera y última parte de la novela, “Días sin tiempo”, circula en torno a la palabra mágica e incomprensible. Por medio de la palabra una parte de la genealogía familiar se reconstruye, pues por medio de aquella el protagonista finalmente llega a su padre, más allá de los silencios familiares.

La familia Rosencof no solamente carece de un sitio en común, sino también de un idioma compartido. Moïshe no puede comunicarse bien con sus padres porque no habla yiddish. En *Las cartas que no llegaron* los medios de comunicación de la madre son materiales, las memorias transmitidas por la madre enlazan lo inmediato de la visualidad de la fotografía con un ciclo preverbal de olores, sabores, visiones y experiencias táctiles, evocados por Mauricio cuando en Varsovia siente el olor de la cocina de la madre al pasar por una panadería. El lenguaje del padre, por otra parte, se relaciona con lo inmaterial, lo que inevitablemente se pierde cuando se silencian las memorias y las experiencias en la mesa de la cocina montevideana. Como demuestra Giorgio Agamben, la experiencia está fuertemente relacionada con la manifestación lingüística, y los primeros acercamientos a la lengua se realizan en la infancia, y es durante ésta cuando tiene lugar por primera vez el descubrimiento trascendental de la diferencia entre *langue* y *parole*. Por eso, sostiene Agamben, Babel (la salida de la lengua pura y paradisiaca y la entrada en el balbuceo infantil) es el origen trascendental de la historia. Por eso también es necesario volver a la infancia para poder experimentar, alcanzar la historia<sup>47</sup>. En *Las cartas que no llegaron*, es durante los días sin tiempo en la cárcel cuando el narrador alcanza la palabra y puede, a partir de ella, recomponer la historia. El capítulo se inicia con las palabras: “Lo que no recuerdo es la palabra. Era una sola palabra y no la recuerdo. Al despertar sí. Cuando desperté tenía la palabra que jamás había oído, dicha en un idioma insólito, inexistente, alguna lengua muerta, antigua, qué sé yo”<sup>48</sup>.

La palabra que escucha el protagonista es la palabra que marca el inicio de la genealogía familiar, una historia que “no es literatura, aunque nada, nadie me obliga a compele, exige la fidelidad de los hechos que, por lo general, una vez narrados, pierden fidelidad”<sup>49</sup>. A partir de esta palabra originaria la novela pone en evidencia el doble

47. Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, 73.

48. Mauricio Rosencof, *Las cartas*, 107.

49. Mauricio Rosencof, *Las cartas*, 108.

juego narrativo que reúne documento y ficción en un contrapunto de palabras enlazadas, si bien independientes. En este movimiento en el espacio biográfico es posible reconstituir la genealogía familiar gracias a la fuerza de la palabra y la magia de la ficción.

La palabra que percibe Moishe en su aislamiento nunca la logra pronunciar, si bien despierta con la convicción de que la palabra la pronunció el padre y a pesar de no poderla repetir, capta el significado. En el espacio reducido del calabozo Moishe inicia las conversaciones imaginarias con el padre, que derivan en la recreación ficcionalizada de la genealogía familiar y de la propia identidad. La palabra que percibe Moishe es el “ábrete sésamo”<sup>50</sup> de su reconstrucción de la memoria, y por medio de la palabra finalmente se encuentran padre e hijo, más allá de las fronteras de los muros carcelarios; por medio de la palabra Moishe puede volver a la experiencia y la historia: “Todas las palabras tienen sortilegio; algunas, misterio”<sup>51</sup>.

#### CONCLUSIONES

En *Las cartas que no llegaron*, la reconstrucción de la memoria y la recreación de una identidad propia ancla en las materialidades de la memoria. Las fotos guardadas de los familiares exterminados en los campos de concentración producen una diseminación compleja de significados, desapercibidos por el niño narrador pero recuperados por el narrador-protagonista adulto desde los calabozos de la dictadura uruguaya. A partir de una conexión creativa con los residuos materiales fragmentarios el narrador-protagonista de *Las cartas que no llegaron* empieza a armar la memoria genealógica de su familia judía-polaca. Esta reconstrucción se instala en el espacio biográfico, en el que la ambigüedad creada por la combinación inesperada de la subjetividad y la referencialidad crea nuevos sentidos imprevistos. En este sentido, la novela estudiada transgrede los alcances convencionales tanto de la novela testimonial como de la autobiografía, al instalarse narrativamente entre la referencia y la imaginación y entre la verificabilidad y la creatividad. Esta reconstrucción de la genealogía familiar, de carácter autoficcional en su expresión de búsqueda identitaria, se inicia evocando, tanto narrativa como visualmente, las piezas memorialísticas más concretas a las que tiene acceso el narrador: las fotos de los familiares exterminados en Polonia. La falta de otras huellas materiales, evidenciada en el viaje realizado en busca de posibles trazos de los familiares polacos, obliga al narrador-protagonista a recurrir a la imaginación para poder recrear la historia. De esta

manera la historia tejida en *Las cartas que no llegaron* conlleva una resignificación de los sentidos del pasado, configurados en forma de cartas apócrifas, imaginadas para traer a la memoria la historia familiar con el fin de encontrar la identidad propia.

50. Mauricio Rosencof, *Las cartas*, 108, 120.

51. Mauricio Rosencof, *Las cartas*, 120.

# Bibliografía

## FUENTES PRIMARIAS

- Fernández Huidobro, Eleuterio y Mauricio Rosencof. *Memorias del calabozo*. Montevideo: Banda Oriental, 2005.
- Rosencof, Mauricio. *Las cartas que no llegaron*. Buenos Aires: Suma de Letras, 2005.

## FUENTES SECUNDARIAS

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- Arfuch, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Chababo, Ruben A. "Las casas de la memoria". En *Memoria y Representación. Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano*, editado por Ariana Huberman y Alejandro Meter. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006, 79-89.
- Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Santiago de Chile: RIL editores, 2004.
- Daona, Victoria. "Testimonio y Literatura: La escritura de Mauricio Rosencof". Tesis de licenciatura en Letras. Universidad Nacional de Tucumán, 2009.
- Forné, Anna. "El testimonio en quiebra: Repertorios narrativos y lógicas discursivas en *El Bataraz* de Mauricio Rosencof". En *Actas de las V Jornadas Nacionales "Espacio, Memoria e Identidad"* Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2009, sin paginar.
- Forné, Anna. "El desdoblamiento de identidades en *El Bataraz* de Mauricio Rosencof". *Hipertexto* 9 (invierno 2009): 95-105. Disponible en <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/hiper9Indice.htm>.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP, 1997.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts. Urban Palimpsests and The Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Jelin, Elizabeth. "Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad". En *Nueva historia argentina. Tomo 10. Dictadura y democracia (1975-2001)*, editado por Juan Soriano. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005, 507-557.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". *Representations* 26 (Primavera 1989): 7-24.
- Pollak, Michel. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006.
- Rosencof, Mauricio. *Las agujas del tiempo*. Montevideo: Aguilar, 2003.

