

VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2010.

El salto del conocimiento a la comprensión: la construcción de la memoria en la obra literaria de Mauricio Rosencof.

Alfieri, Emilia.

Cita:

Alfieri, Emilia (2010). *El salto del conocimiento a la comprensión: la construcción de la memoria en la obra literaria de Mauricio Rosencof*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-027/117>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eORb/dnt>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

El salto del conocimiento a la comprensión:
la construcción de la memoria en la obra literaria de Mauricio Rosencof

Autora

Alfieri, Emilia

emialfieri@yahoo.com.ar

Pertenencia institucional

Programa de Estudios sobre Control Social (PECOS)

Instituto de Investigaciones Gino Germani

Facultad de Ciencias Sociales - UBA

1) **Introducción**

Este trabajo pretende sumergirse en la discusión acerca de la memoria y la historia del pasado reciente. Para esto me propongo retomar la narrativa del escritor uruguayo Mauricio Rosencof, con el objetivo de trascender las líneas de ficción, para desmenuzar y analizar dichos relatos problematizándolos en relación a la discusión del rol del testigo y su testimonio, y en relación con el vínculo entre los modos de narrar y la historia.

Lo que guía estas líneas es el supuesto de que frente a la extendida concepción sobre la inenarrabilidad de lo acontecido, ya sea por lo inaprensible del hecho histórico, o porque el horror supera los instrumentos de la lengua para representarlo, o por la imposibilidad del testimonio con *sentido integral*, el relato ficcional, desprendido de pretensiones de verdad y completitud, puede ser un puente en el vacío de sentido. Dejar de lado la idea de *verdad* en el sentido más objetivo del término, diluir el sujeto enunciator real, tomar distancia frente a un relato manifiestamente imaginario, puede permitir una reflexión crítica y una reapropiación comprensiva de determinados procesos que cuando son abordados desde el pragmatismo de la experiencia se disuelven en su propio sin-sentido.

Por tanto propongo explorar este tipo particular de representación de los hechos vividos - que quizá pueda tocarse más o menos con el género testimonial, pero siempre en el plano de lo ficcional-, como un salto cualitativo que más allá de la representación, permita la *reapropiación* de lo acontecido. Y quizá esto nos habilite a reflexionar sobre los efectos de realidad que tienen determinados relatos y discursos.

El potencial de las obras de ficción del escritor uruguayo Mauricio Rosencof es innegable, tanto sus cuentos como sus novelas logran sembrar una inquietud o incluso una incomodidad en el lector. La recurrencia a temas como el encierro, la soledad, el aislamiento, la locura, llevan al lector al límite de la sospecha, inducen a leer sus entrelíneas. Aquí es donde ubico el punto de partida del presente trabajo: cómo un modo de narrar puede operar como disparador para la reflexión, la indagación y el análisis. A esto le sigue una exploración biográfica del autor que sirva de óptica para repensar sus relatos en relación con la historia. De este modo, en un camino retrospectivo, partimos de un prolífico y popular escritor que además ocupa un cargo político en la ciudad de Montevideo hasta llegar a un rehén de la dictadura uruguaya, a un joven militante Tupamaro y, más aún, a un niño de una familia de migrantes judíos polacos que sufría el terror nazi.

Sin reducir el discurso a un hecho histórico, siempre es útil tener presentes los aportes de Foucault (1985a) acerca de las *condiciones históricas de posibilidad* de emergencia de determinados discursos. Y en esta misma línea pensar al autor como una función (Foucault,

1985b) “significa tratar de poner el acento en la escritura como un producto objetivado que tiene un funcionamiento al interior de prácticas sociales; (...) significa prestar atención a la materialidad concreta del funcionamiento de esa escritura” (Murillo, 1996). Esta perspectiva es la que nos permite pegar el salto desde una obra literaria a las prácticas objetivas de un conjunto social.

En este sentido, es válido aclarar que la esencia de este trabajo no es ni la rigurosidad histórica ni el análisis discursivo-literario, sino el abordaje sociológico de un tipo de relato que nos permita reflexionar sobre determinadas *prácticas sociales que apuntaron a destruir, para luego reorganizar, determinadas relaciones sociales.*

2) Algunas consideraciones teórico-conceptuales

Siguiendo la propuesta foucaultiana de desentrañar el aspecto productivo de lo que a simple vista podría caracterizarse como meramente represivo¹, Daniel Feierstein (2007) presenta el concepto de *prácticas sociales genocidas* en tanto tecnología de poder que destruye relaciones sociales de autonomía y cooperación, pero con el objetivo último de reorganizar tanto nuevas relaciones sociales como nuevas identidades.

Este concepto no es ahistórico sino que remite al *genocidio moderno* como práctica social característica de la modernidad. La clave del análisis reside en que no se centra exclusivamente en el aniquilamiento físico, “sino en el modo peculiar en que se lleva a cabo, en los tipos de legitimación a partir de los cuales logra consenso y obediencia y en las consecuencias que produce no sólo en los grupos victimizados -la muerte o la supervivencia- sino también en los mismos perpetradores y testigos, que ven modificadas sus relaciones sociales a partir de la emergencia de esta práctica.” (Feierstein, 2007:35).

En este sentido, el *genocidio moderno* o *reorganizador*, como lo identifica Feierstein, “busca clausurar aquellas relaciones que generan fricción o mediaciones al ejercicio del poder y reemplazarlas por una relación unidireccional con el poder”. (Feierstein, 2007: 104) Lo central de este concepto es que la ruptura de esas relaciones no implica solamente a los físicos o materialmente involucrados, sino al conjunto social. De este modo, al exceder el momento del aniquilamiento, o al distinguir entre los ‘físicamente afectados’ de otros ‘no-físicamente afectados’, el concepto de *práctica social genocida* remite a dos niveles de realización: un plano material y otro plano simbólico.

¹ En la concepción foucaultiana de *poder* es fundamental el vínculo del poder con su objeto: los cuerpos que los efectos de poder constituyen como sujetos. En este sentido, el poder abordado no desde su capacidad de represión -que por supuesto la tiene- sino en su faceta productiva, es un poder que produce realidad, que marca los cuerpos. (Foucault, 2006)

Así, la *realización simbólica* como momento de un proceso social, alude a la desaparición simbólica del otro negativizado, la *negación simbólica* de lo que materialmente ha sido aniquilado. Refiere a cómo son representados y narrados los hechos, a una lógica de (re)construcción que aparece en los discursos a posteriori que contribuyen a la clausura de las relaciones sociales encarnadas por esos *otros* para organizar otros modos de articulación social.

Situar el ‘fin’ de una *práctica genocida* no en el *exterminio físico* sino en los modos de narrar y resignificar lo ocurrido, abre un campo de debate sociológico en el que intentamos situar nuestro análisis: ¿Cómo se construye la memoria? ¿Cualquier discurso es funcional a esta *realización simbólica*? ¿Es posible sortear esta barrera? ¿Cómo juegan los discursos de verdad en esa operación? ¿En qué medida es posible comprender y reapropiarse de lo acontecido? ¿Es posible recomponer el sentido histórico? ¿Qué huellas imprime el horror en el relato?

Con el fin de comprender determinados fenómenos históricos, Auschwitz particularmente, Giorgio Agamben parte de la aporía de la historia o del conocimiento histórico en tanto que la realidad excede sus elementos factuales, es decir, que hay una “*no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión.*” (Agamben, 2002:11) Y ahondando en el testimonio como elemento clave para *conocer* esos fenómenos históricos, el autor italiano plantea una *laguna del testimonio*, un espacio inenarrable, un sinsentido que hace que justamente haya un límite en la esfera del *conocimiento*, y que se encuentre minado el camino a la *comprensión*.

En este hiato entre *conocimiento* de las circunstancias históricas y *comprensión* de lo acontecido –que maneja en términos de paradojas o de dialécticas imposibles- es donde Agamben centra su interés, por tanto considera necesario fijar su mirada en lo inenarrable, en la laguna del testimonio, lo que en última instancia “*pone en tela de juicio el propio sentido del testimonio*” (Agamben, 2002:33).

Es importante destacar que Agamben no piensa en una lógica binaria, sino de bipolaridades que se mantienen como campo de constante tensión; y que no admite sentidos clausurados ni ideas fijas, sino que su análisis discurre por los umbrales de ciertas bipolaridades, buscando el ‘*entre*’ de los dos términos.

El *conocimiento* refiere a la disponibilidad de detalles y rigurosidades históricas, a la profundidad de las investigaciones históricas, es el punto de vista del historiador; mientras que la *comprensión* alude al significado ético y/o político de lo acontecido (Agamben, 2002), lo que tiene que ver con la actualidad y con la interpretación contemporánea de los hechos.

Por eso cuando el autor dice que el horror no entiende de tiempo, y que puede reproducirse en los actos más cotidianos -Auschwitz “*nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre*”-, está haciendo hincapié en que *comprender* es el salto necesario para que haya esperanza.

Este hiato se presenta en forma de paradoja lógica: el testigo integral -quien tiene mucho que decir- es el que ha vivido la experiencia hasta el final, el que conoce el instante previo a la muerte, el que conoce la muerte, y que por tanto no puede testimoniar. Es el *musulmán*², el *que ha visto la Gorgona*³, el *hundido*, el *no-hombre*. Y es en su nombre que habla el otro testigo, el *pseudo-testigo*, pero que como no ha vivido *todo*, se enfrenta con una zona intestimoniabile. “*Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista.*” (Agamben, 2002:34)

En este sentido el *testimonio*, según Agamben, es la interpelación a lo humano de la “*no humana imposibilidad de ver*” (2002:54). Es el hablar en nombre de otro que no tiene voz, es testimoniar un testimonio que falta: “*El testimonio es el encuentro entre dos imposibilidades de testimoniar; que la lengua, si es que pretende testimoniar, debe ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar.*” (Agamben, 2002:39). Así queda clara la paradoja lógica de que el testigo integral es aquel que por definición no puede testimoniar.⁴ Agamben se refiere a esto como una *dialéctica imposible*, donde el sujeto del testimonio no es identificable. El problema es el del sujeto ausente, la primera persona del relato no es tal, sino que está en reemplazo de otra (Sarlo, 2007). En esta lógica el *testimonio* debe valorarse como un doble proceso de desubjetivación-subjetivación.

Pero el habla misma es un acto paradójico que supone una subjetivación y desubjetivación, algo similar a lo que ocurre con el *yo poético*, que en tanto narrador que puede separarse del autor, no es un *yo* sino más bien una alienación. Pero más esclarecedor para pensar esta paradoja es el concepto de glosolalia -ya sea la idea de hablar en lenguaje desconocido para el hablante, o la adjudicación de significados a palabras inventadas-, y más precisamente la *glosolalia ontológica* que Agamben le adjudica al *yo*. Es decir que habría un desfase crónico entre el viviente y el hablante, entre lo no-humano y lo humano, y al quedar el *yo* suspendido en esa separación es lo que habilita el testimonio: “*el testimonio tiene lugar en el no-lugar de*

² Según la jerga del campo, “*el musulmán es un ser indefinido, en el que no sólo la humanidad y la no humanidad, sino también la vida vegetativa y la de relación, la fisiología y la ética, la medicina y la política, la vida y la muerte transitan entre ellas sin solución de continuidad.*” (Agamben, 2002:48)

³ Ver *la Gorgona* significa ver la imposibilidad de ver.

⁴ Esta paradoja es conocida como *paradoja de Levi*, presentada por Primo Levi en ‘*Si esto es un hombre*’.

la articulación” (Agamben, 2002:129). Debido a esa división insuperable es que hay *testimonio*, que a la vez está íntimamente ligado con el sentimiento de vergüenza, es decir, donde hay algo que es inasumible.

Asimismo, dentro de esta aporía del testimonio, Agamben (2002) sitúa al *testigo* en el resto indestructible de lo humano que se escapa de la identificación no-perfecta entre lo humano y lo no-humano, porque la paradoja en esta instancia es que “*el que testimonia verdaderamente lo humano es aquel cuya humanidad ha sido destruida*” (Agamben, 2002:133) El ‘resto’ alude a que el todo y la parte no coinciden, el ‘resto’ es lo que queda *entre* los muertos y los supervivientes. Por tanto el testimonio, según Agamben, arrastra siempre una imposibilidad.

Con algunos puntos de contacto, Beatriz Sarlo (2007) también critica los alcances del *testimonio* y su supuesta completitud y unicidad que encerraría todos los sentidos. Si quisiéramos establecer una bipolaridad análoga a la de Agamben, podemos decir que Sarlo busca el salto entre *recordar* y *entender*. Ubicándose en el contexto de la reconstrucción democrática en América Latina, y la apropiación discursiva por parte de las víctimas, la autora trata de distinguir entre la relevancia jurídica y los aportes teóricos que colaboren a *entender* lo acontecido.

En esta fisura, Sarlo es clara al reivindicar la validez e importancia de los relatos de las víctimas de las dictaduras como pruebas fundamentales, y nunca suficientes, para ir cerrando desde el plano jurídico e incluso histórico los años del terrorismo de Estado. Pero en el reverdecer del género testimonial narrado en primera persona como forma paradigmática de acercarse a la temática, la autora plantea que queda un espacio de vacancia para la teoría y la reflexión.

Lo que Sarlo llama *modalidad no académica*⁵ o *modo realista-romántico* es la historia de circulación masiva que se ancla en el sentido común, en la receptividad que tenga en su público: “*escucha los sentidos comunes del presente, atiende las creencias de su público y se orienta en función de ellas*” (Sarlo, 2007:15). A diferencia de la historia académica, que tiene sus propios métodos de reconstrucción del pasado y que se mueve en la multicausalidad de la explicación, la *modalidad no académica* parte y vuelve a un principio teleológico único como fórmula explicativa. Esto, junto a la revalorización de la primera persona como fuente de narración y la reivindicación de la dimensión subjetiva, “*aplana la complejidad de lo que se quiere reconstruir*” (Sarlo, 2007:21).

⁵ En ‘*Tiempo pasado...*’ Beatriz Sarlo eleva una crítica directa al lugar de los científicos sociales en la reapropiación de los hechos históricos, de alguna manera reclama un reposicionamiento que permita la producción de teoría que permita *entender* los fenómenos históricos, lo que no puede hacerse solamente con la recopilación de los detalles de lo sucedido en cada experiencia.

Su crítica apunta a la ilusión de lo concreto de la experiencia en los testimonios mediante un relato pormenorizado de lo vivenciado, a la supuesta captación del sentido de la experiencia garantizada por la memoria y la primera persona. Los testimonios, dice Sarlo, se han vuelto un ícono de verdad, no generan hipótesis sino que dan certezas, certezas sustentadas en las descripciones más minuciosas de infinidad de sucesos que siempre encajan perfectamente en el principio explicativo. La pretendida inmediatez de la experiencia vuelve a la memoria irrefutable, y la pretensión de verdad del testimonio –con el impacto que produce la primera persona- se presenta como un reclamo de prerrogativas. (Sarlo, 2007)

Para abordar la discusión sobre la continuidad entre experiencia y relato, Sarlo retoma a Bertolt Brecht y la tradición del *Verfremdungseffekt* para proponer una “*ruptura reflexiva con la inmediatez de las percepciones y de la experiencia para que éstas puedan ser representadas*” (Sarlo, 2007:53). El *teatro épico* reformulado por Brecht requería de un distanciamiento emocional frente a la obra, es decir, era necesario saber que se estaba frente a una obra, no había pretensión de sumergir al espectador en la ilusión ni en la irracionalidad, porque el objetivo era justamente lograr una reflexión crítica y objetiva.

Esta idea es la que utiliza Beatriz Sarlo como herramienta de crítica a la experiencia personal como argumento de verdad: es necesario un corte por extrañamiento “*que desvíe a la percepción de su hábito y la desarraigue del suelo tradicional del sentido común*” (Sarlo, 2007:53)

Un claro ejemplo de este distanciamiento de la primera persona es el libro de Pilar Calveiro, “*Poder y Desaparición*”, quien a pesar de cargar con su experiencia de detenida-desaparecida, acalla “*la primera persona para trabajar sobre testimonios ajenos, desde una distancia descriptiva e interpretativa*” (Sarlo, 2007:114). En este texto (Calveiro, 1998), narrado en tercera persona, Calveiro se nombra en un solo pasaje del texto, al hacer una enumeración con la que se identificaba a los detenidos/desaparecidos. Como escribe Juan Gelman en el prólogo, Calveiro logra salirse del lugar de víctima adonde la dictadura la ubica, e intenta hacer algo con esa experiencia. Es decir que no usa su testimonio como fuente de verdad, sino que elabora una serie de hipótesis con un sustento teórico-analítico sólido frente a lo que el lector no se compunge por el sufrimiento de quien escribe, sino que puede tomar *distancia* y así reflexionar críticamente.

Desde la perspectiva de la *realización simbólica*, e intentado ver cómo las formas de narrar pueden dar cuenta de las consecuencias materiales y simbólicas de los modos de representación, Daniel Feierstein centra su interés en los “*modos de construcción de causalidad, no sólo desde su propia lógica de constitución, sino también como productores*

de efectos simbólicos y de discursos de verdad” (Feierstein, 2007:175). Buscando vislumbrar si hay modo alguno de captar la experiencia como tal, Feierstein discute con las perspectivas de la inenarrabilidad-incomprensibilidad ancladas en el desapego entre testimonio y realidad, porque dice que “*se tiende a superponer experiencia personal y análisis teórico, invalidando este último desde la imposibilidad de ‘comprensión’ o identificación personal con la experiencia*” (Feierstein, 2007:167). De este modo, el autor critica que mayormente estos tipos de relatos, al optar por la repetición del silencio, han sido un obstáculo para la construcción contrahegemónica porque habría una identificación casi directa entre memoria-subjetividad-punto de vista del derrotado/víctimas e historia-objetividad-punto de vista de los vencedores/genocidas.

Es útil, a fin de abrir el juego a las narrativas ficcionales para pensar la construcción de la memoria, retomar los aportes de Hayden White (1998) acerca de la apertura ilimitada de los modos de representación como forma de comprensión de la inenarrabilidad.

White discute con la historia que presenta a los acontecimientos ‘*reales*’ como hechos cargados de coherencia, integridad y plenitud, y propone la “*reconstitución de la historia como una forma de actividad intelectual que es a la vez poética, científica y filosófica...*” (White, 1998:12). Por lo tanto, el eje no debe ser *la verdad, la realidad* de determinados acontecimientos, sino las formas en que son narrados. De ahí que el autor analice los estilos historiográficos como una forma más de escritura y de discurso. La labor del historiador es un *acto poético*, lo que indica que el contenido está preso de la forma de su narración y de las diferentes estrategias interpretativas. De esto se desprende que la historia es un modo más de narrar, y que por lo tanto no puede presentarse como *lo verdadero*, sino que a partir de las narraciones entendidas tales, se trata de reconstruir sentidos. (White, 1998)

Y en esa brecha de posibilidades de representación siempre subjetivas, cualquier género puede aportar. Esta mirada es significativa para repensar el rol del testigo en la vinculación “*sujeto enunciador, sujeto teórico y la práctica genocida de la que habla*” (Feierstein, 2007:170)

Analizando los problemas de la representación ante las catástrofe sociales, y puntualmente las narrativas del detenido-desaparecido, Gabriel Gatti (2006) se propone cuestionar la representación situándose en sus zonas vacías, y reivindica el lenguaje artístico porque “*las ciencias sociales tienden a buscar el sentido o a dotar de él a lo que no lo tiene; no saben representar el silencio, el horror, lo sublime o lo que resquebraja las coherencias.*” (Gatti, 2006:29) Para este autor, el horror supera los instrumentos de la lengua para representarlo, y

retoma el concepto de George Steiner y Alvin Rosenfeld para pesar esta crisis del lenguaje: la *catástrofe lingüística*.

De un modo similar a White, Gatti critica a las ciencias sociales por no admitir rupturas ni incoherencias. Ante las fisuras se actúa, dice Gatti, con el olvido, o con una memoria cargada de sentido rellenando esos *vacíos*. Gatti trabaja desde las narrativas del vacío buscando el sentido en el no-sentido, porque el vacío no es la nada, sino que justamente es vacío: “*algo que sabemos que es o que está porque provoca heridas en los instrumentos que deberían dar cuenta de él.*” (Gatti, 2006:32). Lo necesario es comprender la falta de sentido, y no anular “*el rasgo esencial de esas zonas oscuras –su irrerepresentabilidad- representándolas.*” (Gatti, 2006:31) Del mismo modo en que Agamben (2002) dice que comprender el sentido de Auschwitz es comprender el sentido y no sentido de la *paradoja de Levi*, y que el testimonio es la posibilidad de la palabra por medio de una imposibilidad, Gatti (2006:34) propone “*representar lo irrerepresentable representando la imposibilidad de representarlo*”.

Con estas visiones sobre la relación entre lo *sucedido* y los *relatos*, entre el *conocimiento* y la *comprensión*, entre el *recuerdo* y el *entender*, es útil pensar ahora el modo en que la obra de ficción de Mauricio Rosencof aborda las *lagunas* de su propio testimonio como intento interpretativo de comprensión. (Forné, 2009)

3) Algunas consideraciones histórico-contextuales

A igual que en el resto de los países del Cono Sur, Uruguay sufrió en la década del ‘70 un golpe de Estado y dictadura militar. A diferencia de otros casos latinoamericanos, en este país se usó sistemáticamente el encarcelamiento como medio de disciplinamiento, como demuestra Halperín Donghi (2005:659): “*al final de su gestión un quinto de los varones uruguayos adultos había pasado por la prisión*”, lo cual es considerado un *legalismo un tanto surrealista*. Organizaciones y estudios aportan diferentes cifras sobre la cantidad de detenidos-desaparecidos durante los años del terror (1973-1984), que van desde los 172 a los 300⁶, y alrededor de 15.000 presos políticos.

Es pertinente el análisis que hace Feierstein (2007) acerca del nivel de generalidad del aniquilamiento, y la discusión con el concepto de *totalidad* para usarlo en el campo de la sociología. En este sentido suponemos que el concepto de *práctica social genocida* no está anclado en una cuestión numérica en tanto que es inútil pensar una barrera que establezca la cantidad *necesaria* de sujetos aniquilados para rotular el proceso como genocida o no. Pero de

⁶ Proyecto Desaparecidos Uruguay habla de 300 (<http://www.desaparecidos.org/uru/>); la SERPAJ de 180 (www.serpaj.org.uy); y la Universidad de la República de 172 (<http://www.universidad.edu.uy/index.php>).

todos modos consideramos que no queda saldada la discusión porque -partiendo de que ninguna muerte es válida- siempre hay un trasfondo teórico que mira aunque más no sea de 'rejojo' esos números. En este sentido es que nuestro foco apunta al encarcelamiento, y dentro de esta técnica disciplinaria ampliamente utilizada, al caso particular de los nueve rehenes tupamaros, lo que nos conduce al relato literario de uno de esos rehenes, Mauricio Rosencof⁷.

Entiendo que la imagen del rehén grafica explícitamente la idea relativa al *genocidio reorganizador* acerca de que apunta a romper las relaciones de reciprocidad operando físicamente sobre una fracción determinada de la *población negativizada*, pero dirigido al conjunto social. Los prisioneros tupamaros fueron rehenes en el sentido más literal de la palabra: ante cualquier acción del MLN-T, serían ejecutados.

La prisión aislada en distintos puntos del país, en condiciones infrahumanas y sometidos a brutales y constantes torturas, se prolongó por más de 11⁸ años durante los que dieron la vuelta al país en un calabozo. Según relata el propio Rosencof “*Estuvimos en una cárcel subterránea dos años y medio, en un espacio de sesenta centímetros de ancho por un metro ochenta de largo. El aire era irrespirable, como caldo. Estábamos incomunicados, no nos veíamos la cara entre nosotros (...) El primer año fue de biaba corrida, con dos internaciones en el hospital. Después, un respiro con unas negociaciones que hicimos. Luego, estuvimos seis meses en el penal de Libertad y después nos sacaron una noche y comenzaron a pasarnos de cuartel en cuartel. En una oportunidad nos comunicaron el fusilamiento. Cada vez que nos trasladaban pensábamos que nos iban a fusilar.*”⁹

A través de sus relatos, y particularmente con el testimonio en formato de conversación entre Rosencof y Fernández Huidobro que se publicó con el título ‘*Memorias del calabozo*’, se sabe de las condiciones en las que vivieron los rehenes esos años: las torturas fueron una práctica sistemática, fueron sometidos a un régimen de media ración alimenticia ante lo que debieron comer insectos que cohabitaban las celdas y reciclar su propio orín para hidratarse. Como ellos declaran, “*el coronel encargado del operativo había declarado: 'No pudimos matarlos cuando cayeron, los vamos a volver locos'.*” (Rosencof y Fernández Huidobro, 2008:24)¹⁰

⁷ Luego de la desarticulación del MLN-Tupamaros, los militares encarcelaron y dos años después tomaron en calidad de rehenes a un grupo de sus dirigentes históricos: Raúl Sendic, Eleuterio Fernández Huidobro, José Mujica, Adolfo Wasem, Julio Marenales, Henry Engler, Jorge Manera, Jorge Zabalza y Mauricio Rosencof.

⁸ En total estuvieron 13 años detenidos, pero los primeros dos años no estaban bajo la calidad de ‘rehenes’.

⁹ Entrevista a Mauricio Rosencof en Revista Noticias N°1604 21/09/07. <http://www.revista-noticias.com.ar>

¹⁰ Esta frase también se puede hallar en varias de las entrevistas escritas a Mauricio Rosencof como así también en el testimonio oral que brinda para el film ‘*Raúl Sendic-Tupamaro*’.

Según sus propias palabras, Mauricio Rosencof es “*varias actividades sobre las mismas piernas*” (Sepúlveda, 2005:2): dramaturgo, poeta, narrador, cronista, murguista, periodista, guerrillero, rehén, sobreviviente, testigo del horror, funcionario político, etc. Desde que Mauricio Rosencof nació el 30 de junio de 1933 al día de hoy, ha vestido y compartido esos diferentes trajes como los murguistas hacen cada febrero en los tablados, nunca resignándose a la retirada, siempre prometiendo(se) volver.

En su traje de escritor, Rosencof es autor de una vasta y prolífica obra, pero no se puede soslayar la fisura en su narración: el letargo de los 11 años, 6 meses y 7 días preso como rehén de la dictadura uruguaya. Las marcas del horror no sólo se leen en sus testimonios, sino también en sus ficciones. Mauricio Rosencof es el escritor que más ha escrito sobre su paso por la cárcel.

4) Literatura carcelaria en Uruguay

Alfredo Alzugarat (2004, 2007) presenta una periodización de la narrativa testimonial en Uruguay y plantea que a partir de la década del ‘70 el género testimonial comenzó a ser categorizado –sin pocas disputas con otros géneros, sobre todo con los ligados al campo académico- como un género literario más. Esta nueva etapa permitía, o surgía, con el avance hacia otros campos hasta ese entonces un tanto relegados¹¹.

A la salida del régimen cívico-militar, se da una segunda eclosión testimonial en el país “*de riqueza incomparablemente mayor tanto en cantidad como en calidad.*” (Alzugarat, 2004:143). La necesidad de saber qué había pasado antes, durante y después de la dictadura, se extendió en buena parte de la sociedad: “*el ‘qué pasó’ se tornó una obsesión popular que de inmediato creó las condiciones para la producción y promoción de una copiosa literatura testimonial.*” (Alzugarat, 2004:143). Del mismo modo en que Sarlo critica buena parte del estilo testimonial, o más puntualmente los rasgos que va adquiriendo al calor de la *industria de la memoria*, Alzugarat reconoce que esta abundancia de producciones y de demandas, relegaron la preocupación estética y cualitativa, por un valor basado en el acopio de información y detalles. En defensa de *la verdad y la autenticidad*, el aspecto estético-literario ocupaba un cómodo segundo lugar.

Este período que se inicia en el año 1985 hasta 1990, es lo que Alzugarat (2004) llama *discurso testimonial propiamente dicho*, y que a su vez puede desglosarse en cuatro

¹¹ ‘*La rebelión de los cañeros*’ de Mauricio Rosencof es considerada la obra fundacional.

subgrupos según sus temáticas: sobre el accionar guerrillero; sobre los desaparecidos; sobre hechos puntuales y poco claros del período dictatorial; y sobre el encierro carcelario.

Como ya dijimos, la experiencia dictatorial uruguaya incursionó ampliamente en el encarcelamiento como medida disciplinaria fundamental¹², “*las cárceles de la dictadura fueron sistemas planificados para la destrucción del individuo*” (Alzugarat, 2007:5), lo que tuvo como contrapartida en el Uruguay post-dictatorial, una copiosa *literatura carcelaria* como modo representacional paradigmático para abordar la temática de la represión.

Asimismo, Alzugarat (2004) sugiere que si bien en un primer momento –hasta el plebiscito de 1989- fueron años de abundante producción testimonial fogueada por la avidez de saber, luego el género se sumergió en un relativo estancamiento por el impacto de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. Pero para el año 1997 se observó un resurgimiento del testimonio carcelario que quizá fue incentivado por experiencias de países vecinos, tales como los procesos jurídicos iniciados en Chile y Argentina, que se conjugaron con un momento de revisión del pasado en Uruguay¹³.

En esta etapa, según Alzugarat (2004), se advierte una maduración en los relatos lo que implica superar el límite estético que habían tenido en un principio, y darle relevancia no sólo a la historia a contar, sino también al modo de cómo contarla, “*Implícitamente esto deriva en una complejidad estilística que ensancha las posibilidades del género.*” (Alzugarat, 2004:150) Es útil pensar el salto entre la imposibilidad lógica y la posibilidad estética por medio de la metáfora de lo que nos habla Agamben (2002), para ubicar en este ensanchamiento del género a la ficción y sus vínculos con el testimonio.

“*La práctica de enunciación del testimonio ha demostrado que existen limitaciones a la verdad que resultan inevitables.*” (Alzugarat, 2004:153), fisura por donde pueden filtrarse elementos de la imaginación, en el sentido de que la memoria posee cierto grado de subjetividad que es lo que le permite seleccionar, acomodar y estilizar lo que desea recordar.

Sin embargo, al considerarse al testimonio como una necesidad de informar, comúnmente se tiende a desconocer esos elementos de la imaginación, y por el contrario se destacan la pretensión de completitud y veracidad sobre lo acontecido. Lo que hay es una suerte de confianza en el poder mimético de la palabra, “*en el testimonio ‘genuino’ el aspecto estético-*

¹² A partir de 1972 surgieron las cárceles destinadas exclusivamente a presos políticos –Establecimientos Militares de Reclusión-: el Penal de Libertad, Penal de Punta Rieles y Penal de Paso de los Toros, por donde desfilaron la mayoría de hombres y mujeres detenidos durante la dictadura.

¹³ En esta coyuntura Alzugarat (2004) destaca los siguientes hechos: la aparición de la nieta de Juan Gelman; la creación de la Comisión por la Paz; la reapertura del caso del asesinato de Zelmira Michelini; entre otros.

literario siempre está explícitamente relegado a segundo término, en defensa de la verdad y la representatividad del discurso” (Forné, 2009)

5) Mauricio Rosencof: el testigo

Dentro del género testimonial, *‘La rebelión de los cañeros’* es una obra de carácter periodístico, no así *‘Memorias del calabozo’*, obra netamente testimonial redactada a cuatro manos junto con Eleuterio Fernández Huidobro, otro de los rehenes tupamaros, su compañero detrás de un muro durante los años de confinamiento.

‘Memorias del calabozo’ consiste en la transcripción literal de largas charlas entre los dos autores recordando todas sus vivencias del encierro. En el prólogo ellos mismos aclaran que decidieron no hacer literatura con las grabaciones para *“Mantener, en lo posible, las virtudes y aun los defectos de toda recordación espontánea. Otra cosa podría, a nuestro juicio, ser irrespetuosa para con el sufrimiento de tantos.”* (Rosencof y Fernández Huidobro, 2008:22)

Según algunos análisis, como el de Anna Forné (2009), el formato del diálogo y de la autoría compartida puede ser considerado como una especie de descentramiento del sujeto-autor, y que al transmitir una experiencia compartida, se reforzaría la sensación de *autenticidad*. El objetivo es manifiestamente político, tal como lo aclaran en el prólogo, y es uno de los motivos del rechazo a la literariedad. Ellos sienten la necesidad de dar testimonio, juraron que el que sobreviviera testimoniaría, e incluso lo hacen en nombre de un compañero que murió: *“cuando calculamos que no saldríamos vivos (o cuerdos) de aquellas tumbas, nos juramentamos, hablando con leves golpes en la pared, desde una mazmorra a la otra, que cualquiera de los dos que sobreviviera, testimoniaría...Para que el sacrificio no fuera en vano. Ambos sobrevivimos...pero Alfonso Wasem no. Con su muerte, el juramento aquel se hizo deber ineludible.”* (2008:22) En este caso, el *testimonio* es un acto de militancia, los autores convocan a todos los sobrevivientes a seguirlos y dar testimonios porque es un modo de combatir el olvido.

‘Memorias del calabozo’ es un compendio de 500 páginas de todas las vivencias de los rehenes durante los años en prisión, es útil como sistematización de precisiones y detalles, pero sin embargo *“nos hablan poco o nada acerca de las memorias traumáticas, íntimas e individuales, de unas experiencias límite como la tortura, el aislamiento, el hambre, la muerte, la enfermedad.”* (Forné, 2009)

Es pertinente señalar que el testimonio como tarea ineludible es algo recurrente en los sobrevivientes. Primo Levi decía que testimoniar da paz. En *‘Los hundidos y los salvados’*, una narración llena de culpa y angustia, se lee una justificación de la supervivencia por medio

del testimonio: “*Mi religioso amigo me había dicho que yo había sobrevivido para que diese testimonio. Lo he hecho, lo mejor que he podido, y no habría podido dejar de hacerlo; y lo sigo haciendo, siempre que se me presenta la ocasión: pero pensar que este testimonio mío haya podido concederme por sí solo el privilegio de sobrevivir, y de vivir durante muchos años sin graves problemas, me inquieta, porque encuentro desproporcionado el resultado en relación al privilegio.*” (Primo Levi, 2001:77) En este sentido Agamben dice que Primo Levi “*no se siente escritor, se hace escritor con el único fin de testimoniar.*” (2002:16)

6) Mauricio Rosencof: el escritor

En este apartado retomaremos dos novelas y dos cuentos de Mauricio Rosencof para poder repensarlas desde las herramientas que venimos desarrollando a lo largo del trabajo, con el objetivo de ubicarlas en las discusiones sobre el testimonio y sus lagunas, y sobre la posibilidad de comprensión, o no, de lo acontecido. Los textos escogidos son las novelas ‘*El Bataraz*’ (2005) y ‘*Las cartas que no llegaron*’ (2000); y los cuentos ‘*Mi planeta color naranja*’ y ‘*Cuentos para las lágrimas de una niña*’ (2005b).

Es importante revalorizar los esfuerzos de Mauricio Rosencof por mantenerse en el registro en lo estético-literario de la obra, es decir, de poder distanciar entre su cuerpo-experiencia y el yo poético. Consideramos que hay un hombre-nombre que firma cuentos, novelas y obras de teatro que si se leen en su conjunto pueden hacernos presuponer que la concomitancia y la reiteración de temas obedecen a algo del registro de la experiencia. La intertextualidad en el conjunto de los textos de Rosencof es constante, pero en cualquier caso, eso no es más que una duda que siembra el relato en el lector. No hay que olvidar que la obra no pertenece sólo al autor, sino también al lector, y de ahí en más de lo que el lector decida hacer con ella.

Así como la primera persona clausura la intriga por la verosimilitud del relato y la densidad de detalles (Sarlo, 2007); la ficción, por sus propias cualidades intrínsecas del género -no tener pretensiones de verdad, no reasegurar sus palabras en la primera persona, sino que hay un yo poético distinto al escritor-, logra instalar la duda y generar incomodidad.

‘*El Bataraz*’, uno de los mejores ejemplos de la *literatura carcelaria*, es una novela que trata sobre los horrores del encierro, las torturas y las vejaciones, pero que por su modo de narrar es incompatible con el género testimonial, enmarcándose claramente en el género grotesco y fantástico. De este modo, lo que hace, por medio de una narración imaginaria, delirante y fragmentada, es transmitir de modo incoherente e irónico los horrores de la cárcel y la degradación humana. “*Enfoca la perturbación de los espacios de la realidad y la imaginación que los presos sufrían en el encierro.*” (Forné, 2009)

Según Forné (2009), la narración entrevera el espacio histórico-real con el espacio fantástico-grotesco, pero que de alguna manera terminan convergiendo debido a la estilización y deformación de lo histórico a un punto tal que adquiere dimensiones inverosímiles tanto como las del espacio irreal.

Retomando la definición de Geoffery Harpham, Forné (2009) adjudica al género grotesco la posibilidad de nombrar lo que está por fuera del alcance de la palabra, “y como tal constituye una defensa contra el silencio por contener lo que subsiste cuando todas las categorías del lenguaje están agotadas”.

Esto también es claro en ‘*Las cartas que no llegaron*’, novela que relata por medio de un intercambio epistolar la historia de una familia desde un pueblito perdido de Polonia, hasta los años de la dictadura uruguaya, pasado por las casas de inquilinatos y la cotidianeidad montevideana de mitad de siglo. Pero tal como declara Mauricio Rosencof, “*Las cartas que no llegaron las creo yo, como cartas de familia que se envían, pero que nunca llegaron. Es decir, las cartas que esperaba mi padre que nunca llegaron.*”¹⁴ Esta novela viene a ocupar el vacío epistolar real que se produjo cuando los nazis irrumpieron en Polonia, o cuando el terrorismo de Estado en el Cono Sur prohibía la palabra.

Y de este modo, para ejemplificar el desborde del alcance de la palabra, es bien gráfico en una escena de ‘*Las cartas...*’ el recurso de Rosencof a la ausencia misma de las palabras en la narración para poder así lograr representar ese vacío, esa ausencia: “*es una desaparecida del relato, un agujero deliberado de la narración (...)Esta elipsis no es muda: (...)presenta la ausencia de lo que fue arrancado, la huella de la mutilación en la materialidad del lenguaje.*” (Lespada, 2008)

La tesis que maneja Forné (2009) consiste en que ‘*El Bataraz*’¹⁵ es un modo de acercarse a las ‘*Memorias del calabozo*’ mediante otro género literario para poder así explorar las dimensiones ocultas, lo “*inexpresable de forma racional*”. Es decir, que el camino de ‘*Memorias del Calabozo*’ a ‘*El Bataraz*’ puede leerse como un deslizamiento –en la misma temática- desde una perspectiva mimética a una imaginaria con el fin de abordar las *zonas grises*, las *lagunas del testimonio*.

Este deslizamiento puede ser el equivalente al distanciamiento de la imaginación que Sarlo (2007) considera necesario para hacer la vuelta reflexiva. En ese alejamiento “*es posible que surja un sentido de experiencias desordenadas, contradictorias y, en especial, resistentes a*

¹⁴ Entrevista en el programa radial ‘Sopa de Letras’ de Radio Nacional de Montevideo. Archivo de sonidos y voces del Museo de la Palabra, SODRE, Montevideo.

¹⁵ Si bien la autora se centra en ‘*El Bataraz*’, bien podría hacerse extensivo su análisis a ‘*Las cartas que no llegaron*’ y a los dos cuentos que trabajamos en este artículo.

rendirse ante la idea demasiado simple de que se las conoce porque se las ha soportado.”
(Sarlo, 2007:54)

Los diálogos, así como los microrelatos presuntamente reales son comunes en las obras de ficción de Rosencof, lo que termina generando situaciones ambiguas e incoherentes. Pero, como aclaré antes, la lectura de las obras por separado y sin referencias biográficas hacen que esas presuntas líneas de realidad se diluyan en una narración delirante. En última instancia el piso de realidad del relato depende de la información que maneje el lector.

En el caso de *‘El Bataraz’*, esto se aprecia en los diálogos entre el protagonista y un gallo, quienes son compañeros de celda. Según el análisis de Forné (2009) lo que hay en esta novela es un desdoblamiento de identidades. Por medio de sus diálogos *“se construye la narración de los horrores de la tortura que es transmitida a través de un proceso simultáneo de distanciamiento de la experiencia propia por parte del protagonista y acercamiento a la del otro, o sea, la del gallo.”* (Forné, 2009) El protagonista va sufriendo a lo largo del relato un proceso de animalización, tanto a nivel físico, como de identificación psíquica con el gallo, y por ende, un distanciamiento de su propia experiencia; lo que se contrapone con la creciente humanización del gallo. Este deslizamiento progresivo es un modo de acercarse a lo que no puede ser puesto en palabras: la repetición constante de la frase *“uno dos tres media vuelta”* (que también puede leerse en otras de sus obras) como el único movimiento que puede hacerse dentro del calabozo, y que luego se va completando con *“uno dos tres levanto la patita”*. Lo que en definitiva puede interpretarse como un intento de graficar la desintegración de la identidad de los prisioneros aislados y sometidos a torturas.

En cuanto a *‘Piedritas bajo la almohada’*, un volumen de cuentos infantiles que incluye *‘Mi planeta color naranja’* y *‘Cuentos para las lágrimas de una niña’*, también pueden analizarse desde el modo en que aportan a llenar el vacío, lo inenarrable de las catástrofes represivas. En este caso, la conjugación entre los registros de lo ilusorio y de lo real adquiere una significación particular.

‘Cuentos para las lágrimas de una niña’ trata de la experiencia de dos presos que buscan mantener viva la relación con sus hijos en el afuera por medio de la literatura. Una vez más, en las líneas de este cuento no hay ningún registro de que uno de los presos sea Rosencof, de que el otro sea Fernández Huidobro, o de que una de las niñas sea Alejandra (hija de Rosencof). Esos son datos del plano de lo histórico con los que puede contar el lector o no.

A fin de profundizar lo que venimos argumentando, citamos un fragmento del cuento:

-“Mi hijita le contó al psicólogo que papá no tiene manos. Nunca me vio las manos, esposadas a la pata de la mesa; no, no, es horrible. Que no la traigan más”

-Entonces va a decir –le digo- que no tiene papá; si no te ve las manos y dice que no tenés manos, si no ve a papá, va a decir que no tiene papá” (2005b:14)

Esto desencadena que el padre comience a aprender cuentos para poder contárselos a su hija como modo de relacionarse desde el encierro. Lo importante es que esos cuentos que aprende el padre están incluidos en la narración como microrelatos, entreverando lo real con la ficción generando un clima de ambigüedad, que así como utiliza el vacío mismo en ‘*Las cartas...*’, en este caso apela al cuento mismo para graficar una relación trunca, una relación no directa entre padre e hija, sino mediada por el encierro, y remediada por la literatura.

‘*Mi planeta color naranja*’ aborda el mismo tema, pero a la inversa, ahora la voz es la de un niño que tiene a su padre preso el que escribe en su diario, y es ese niño el que recibe cartas con las historias que le escribe su papá. Del mismo modo que en el otro cuento, en este, padre e hijo se relacionan por medio de una historia ficticia. Un vez más, el vacío se salda por medio de la literatura, tratando de capturar lo que se escapa al registro de la experiencia, y que no puede ser dicho, que sobrepasa la humana capacidad de comprensión racional.

La literatura tiene efectos de *verdad*, es una actividad reflexiva y reparadora: “*6 de junio. Mi papá me contó cómo el color naranja vino al mundo, porque antes no había. El color naranja es el de mi planeta, que antes no era naranja ni nada, pero que es un cuento.*” (2005b:66) Y ese cuento debe leerse como un vínculo, como la única mediación que la cárcel permite, porque de otro modo, puede el niño creer que su papá ha muerto. “*20 de agosto. Se murió una tía de mi mamá. ¿Cómo será morir? Dice mamá que es como cuando uno se va y no viene más. Mi papá está muerto. Cuando yo me muera voy a volver. O mejor me voy para mi planeta a andar a caballo.*” (2005b:92)

En ‘*Las cartas...*’, la palabra hace converger las ausencias reales con las lecturas/escrituras ficticias, “*el padre, en vez de abrir la carta que no llegaba desde Polonia en la década del 40, pueda leer la carta que el hijo nunca pudo escribirle desde la cárcel en los años 70, con una lógica donde las ausencias se convocan y los desencuentros se abrazan, entrañables.*”(Lespada, 2008)

Un punto en común en estos cuatro textos es que el calabozo es el sitio de enunciación preferencial, desde donde los personajes son atravesados por miedos, ausencias, distancias, recuerdos, etc. Como dice Alzugarat (2007) refiriéndose a ‘*Las cartas...*’, “*Ese lugar, donde solo es posible entretenerse observando el desplazamiento de las arañas o mascando bichitos de la humedad, es más que un simple centro de enunciación, un ordenador privilegiado para recordar y comprender, celebrar y reconstruir.*” (2007:89)

7) Algunas reflexiones

Mauricio Rosencof: escritor y (además) testigo

Así como Beatriz Sarlo (2007) se refiere a Emilio De Ípola y a Pilar Calveiro como científicos sociales que *además* han sido detenidos-desaparecidos, y que logran construir un objeto teórico de acuerdo a saberes que arrastran como científicos sociales; propongo ver a Mauricio Rosencof como un escritor que *además* fue víctima del terrorismo de Estado.

Revalorizando el papel de la literatura en relación al conocimiento, Tzvetan Todorov (2003) propone que la literatura entre en una relación más fuerte con disciplinas afines. Asimismo, considera que los novelistas pueden “*darnos algunas lecciones*” ya que los estudios literarios tienen valor y sentido concebidos “*dentro del estudio del comportamiento humano o de un período cultural o de una forma de pensamiento*” (Todorov, 2003). En este sentido, considero que las obras de Rosencof pueden *darnos algunas lecciones* a la hora de buscar el sentido de las experiencias del encierro, la represión y las torturas durante la dictadura uruguaya.

Beatriz Sarlo (2007) también cree haber encontrado en la literatura las “*imágenes más precisas del horror del pasado reciente*”. A su criterio, en las obras de Saer, Kohan y Chejfec se representan sensaciones que no son tamizadas por el registro de la experiencia y la verosimilitud, pudiendo transmitir lo que no es aprensible desde la primera persona.

Si bien estos autores hablan de colaboraciones parciales o de contribuciones que puede hacer la literatura, queda claro que ella no puede resolverlo todo, “*en ella un narrador siempre piensa desde afuera de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no solo padecerla*” (Sarlo, 2007:166)

Los relatos de Mauricio Rosencof son un modo de llegar a donde las lógicas estéticas del testimonio no pueden llegar. Eso que las palabras no pueden nombrar, lo inasible, lo inenarrable, quizá pueda reapropiarse desde los artificios literarios, como la ya comentada ausencia de palabras en la novela ‘*Las cartas...*’ para rodear y comprender lo que significa el silencio de quienes pasaron y se quedaron en los campos de concentración nazi, o por las cárceles de la dictadura uruguaya; o del mismo, la animalización del hombre-humanización del gallo para dar cuenta de la degradación de la identidad que significa el confinamiento en condiciones infrahumanas durante años.

Detalles y crónicas de cómo han sucedido estos hechos hay muchos, es la esfera del *conocimiento*; pero ese paso más allá que nos acercaría a la *comprensión* de lo acontecido (interrumpido por las *zonas grises*, por lo inenarrable desde el registro de lo verídico y

racional) podría ser abordado desde los puentes que se tienden sobre ese *vacío* mediante los relatos ficcionales y todos los artificios literarios que en éstos se despliegan.

Es sugestiva la dedicatoria de '*Piedritas bajo la almohada*' al decir "*todos los niños y niñas de estas historias irreales de la vida real*". Creo que esa frase sintetiza el eje de este trabajo, esa imposibilidad de comprender determinados hechos históricos porque superan la humana capacidad de comprender, porque su abyección es tal que no hay siquiera forma para ponerlos en palabras. Es la ficción, por medio de lo irreal, lo imaginario y lo grotesco que puede reapropiarse del sin-sentido de lo acontecido en un camino que conduciría a la *comprensión*.

De un modo general, las obras analizadas de Rosencof aluden a la clausura de relaciones: entre compañeros en '*El Bataraz*'; entre padre e hijo en los cuentos infantiles; entre las diferentes generaciones de una familia en '*Las cartas...*'. Trascendiendo las líneas del relato familiar y cotidiano, o grotesco y fantástico, estas narrativas son una forma de reapropiarse de un hecho histórico que no afectó sólo a una familia, ni a un algunos presidarios, ni por supuesto, a un gallo y a los fantasmas. Su particular configuración estética le permite trascender las coyunturas históricas y vivencias particulares. (Lespada, 2008)

Si abrimos el espectro de narraciones posibles, como sugiere White, e incluimos estas ficciones en el género testimonial, podemos proponerlas como un testimonio en el sentido que le da Gabriel Gatti: en tanto que señalan "*hacia adonde existe un fallo, un hueco, una hendidura en la representación. No lo describe; lo indica y, al hacerlo, permite que lo fáctico se apodere de lo imposible.*" (Gatti, 2006: 36)

Desde el calabozo como centro de enunciación, en el caso particular de '*Las cartas...*', Rosencof logra establecer un puente entre los campos de exterminio nazi y las cárceles de la dictadura uruguaya en sus objetivos de destrucción del individuo y de determinadas relaciones sociales. Huelga aclarar que ni en Rosencof, ni en estas líneas, hay una comparación entre ambas experiencias, sino sólo una vinculación para poder pensar desde una estructura común las prácticas –de diferente magnitud, escala y objetivos- orientadas a reestructurar relaciones sociales en una sociedad determinada. Como dice Feierstein (2007), para construir "*un tramado discursivo de una secuencia*".

Los textos de Rosencof, como hemos visto, abordan la temática del encierro, y lo valioso es el modo en que conjuga armoniosamente el autor el 'adentro' y el 'afuera', ya sea desde el humor, la ironía o la fantasía. Esta ambigüedad persistente en todos sus relatos es la que le permite ubicarse en el *umbral de indiferencia entre el dentro y el afuera* (Agamben, 2002) lo que podría contribuir al salto a la *comprensión*.

Del mismo modo que Calveiro (1998) separa el relato de su experiencia acallando la primera persona, porque no se presenta como ex detenida-desaparecida sino que es un dato tangencial, y pensando al autor como una función (Foucault, 1985b), Rosencof en relación a sus cuentos y novelas es el creador de historias de ficción. Considero que el autor logra un yo poético estrechamente vinculado con la figurativo, pero siempre en el registro de la ficción. ‘*Memorias del calabozo*’ puede ser la materia prima de la narrativa de Rosencof (‘*El Bataraz*’, ‘*Las cartas...*’, los cuentos), pero de lo que él logra distanciarse -la vuelta por extrañamiento que planteaba Brecht- logrando una reflexión mucho más crítica y poder así dar cuenta de ciertas experiencias extremas, pero desde el lugar de un escritor que *además* fue rehén de la dictadura uruguaya.



Bibliografía

- **Agamben, G:** (2002) *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Madrid: Editora Nacional.
- **Alzugarat, A:** (2004) *Los testimonios de la cárcel en El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Marchesi, A. et al. (comp). Montevideo: Ediciones Trilce.
- **Alzugarat, A:** (2007) *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- **Calveiro, P:** (1998) *Poder y desaparición; los campos de concentración en Argentina*. Colihue, Buenos Aires.
- **Feierstein, D:** (2007) *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- **Forné, A:** (2009) *El desdoblamiento de identidades en El Bataraz de Mauricio Rosencof*. Revista Hipertexto, N°9, invierno/2009, Universidad de Texas-Pan American, Edinburg.
- **Foucault, M:** (1985a) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Prefacio. México: Siglo XXI Editores.
- **Foucault, M:** (1985b) *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- **Foucault, M:** (2006) *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- **Gatti, G:** (2006) *Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)*. CONfines 2/4 agosto-diciembre, México.
- **Halperín Donghi, T:** (2005) *Historia contemporánea de América Latina*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- **Lespada, G:** (2008) *Memoria y ficción en dos novelas de Mauricio Rosencof*. Ponencia presentada en el Primer Seminario Internacional Políticas de la Memoria – CCMHC, Buenos Aires.
- **Levi, P:** (2001) *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Personalia de Muchnik Editores.
- **Murillo, S:** (1996) *El discurso de Foucault. Estado, locura y anormalidad en la construcción del individuo moderno*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- **Rosencof, M:** (2000) *Las cartas que no llegaron*. Montevideo: Alfaguara.
- **Rosencof, M:** (2005) *El Bataraz*. Buenos Aires: Suma de Letras.
- **Rosencof, M:** (2005b) *Piedritas bajo la almohada*. Buenos Aires: Suma de Letras.
- **Rosencof, M y Fernández Huidobro, E:** (2008) *Memorias del calabozo*. Buenos Aires: Aguilar.
- **Sarlo, B:** (2007) *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- **Sepúlveda, L:** (2005) *Mauricio Rosencof, ex tupamaro. El archivo del dolor*. CEME, Archivo Chile. Disponible en <http://www.archivo-chile.com>
- **Todorov, T:** (2003) *Deberes y delicias: una vida entre fronteras*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- **White, H:** (1998) *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.