

EL LINAJE VACÍO O LAS CARTAS QUE NO LLEGARON DE MAURICIO ROSENCOF

Por: **Adriana Kanzepolsky**

Universidad de São Paulo

e-mail: sadrina@attglobal.net

En *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof, se dan cita el genocidio perpetrado por los nazis -la gran catástrofe histórica del siglo XX-, del que son víctimas los parientes europeos del autor/narrador, y su experiencia de doce años de cárcel durante la última dictadura uruguaya. Los dos acontecimientos históricos convergen en un relato donde la recurrencia a la memoria y la ficción reconstruyen fragmentariamente su vida y las biografías parentales. Aunque “Días de barrio y guerra”, “La carta” y “Días sin tiempo”, cada una de las tres secciones en que está dividido el texto, privilegian un momento de la vida del narrador -la infancia en un conventillo montevideano, los años de prisión y un viaje a Polonia en busca de rastros del linaje, el desalojo de los padres y su última etapa en un asilo para ancianos judíos- ellas no constituyen unidades independientes, ni tampoco clausuran los episodios en torno a los cuales cada capítulo se articula.

Regidos por el impulso de compensar el vacío y reponer con el propio relato la ausencia de narraciones familiares sobre el pasado europeo, y por el afán de restablecer una comunicación allí donde la palabra estaba vedada -los campos de concentración y la cárcel en la que permanece incomunicado a lo largo de doce años, pero también el ámbito familiar en el que durante la niñez se siente dislocado porque no tiene un idioma común con los padres-, los tres capítulos vuelven mediante registros y estrategias narrativas diversos a los mismos motivos. Es así que si en “Días de barrio y guerra” el no arribo de la correspondencia europea está narrado desde la perspectiva del niño, y la gran tragedia familiar se suma a e integra la serie de fragmentos que cuentan los días comunes, en “La carta” es un narrador adulto quien vuelve a contar la infancia, dilatada ahora hasta sus días de adolescente y joven, y quien, en una suerte de carta al padre -antítesis del relato homónimo-¹ se detiene morosamente en la escena de la llegada de la última carta, aquella que anunciaba el fin del linaje europeo. Con el propósito de intervenir en el pasado y detener el dolor familiar, el narrador retoma el episodio en el presente de la de la escritura, un tiempo no condicionado por “las miserias de la realidad”, y le propone a Isaac Rosencof -su padre- que no la abra.² Que la espera y el arribo de las cartas sean la urdimbre sobre la que se montan buena parte de los fragmentos no parece ser suficiente para dar cuenta de esa escena definitiva, por lo que una serie de comentarios del narrador adulto sobre la importancia y el significado de la correspondencia en el espacio carcelario dice de forma metonímica la centralidad de esa práctica en el tiempo de infancia. La explicitación del valor de la correspondencia, que insiste de modos diversos en la segunda parte, no sólo vuelve a poner en escena la desazón paterna y materna sino que, de alguna manera, parece corroborar la estrategia narrativa de la primera parte, en la que Rosencof opta por intercalar cartas imaginarias enviadas desde Auschwitz que se alternan con los fragmentos memorialísticos. Fragmentos permeados, a su vez, por los avatares de la relación de Isaac Rosencof con el cartero, uno de los rostros que asume la niñez en este relato. Por su parte, en “Días sin tiempo”, una sección en la que sin abandonar la coloquialidad y apostando a un tono reflexivo que no alcanza ni la agudeza, ni la sutileza del ensayo, Rosencof especula sobre la trascendencia de la memoria. Una especulación que, si en un

primer momento, focaliza sus propias memorias, avanza progresivamente a las memorias de personas cercanas -Adela, su mujer, y Malka, una anciana moradora del mismo geriátrico que los padres- y finalmente se disuelve en una especulación acerca del valor y del significado de la memoria como elemento inherente a la condición humana, en un arco que va del hombre primitivo a Proust. Ése es el marco y ésa es la perspectiva en que los biografemas -la casa de infancia y el despojo- retornan, no ya como recuerdos contados por primera vez, sino como memorias de alguien que contempla la propia historia y la historia de los padres, ahora, con cierta distancia. El estado de carencia de Rosa e Isaac Rosencof regresa como motivo de la tercera sección. Desalojados de la casa en la que han vivido durante décadas, la vejez los devuelve a su condición de exiliados pero paradójicamente se trata de un exilio en el que recuperan la lengua de infancia, ya que el idisch es la “lengua oficial” de “la ciudad de los bastones”.

“En la autobiografía [...] me prometo al otro”³, escribe Jorge Panesi en un ensayo sobre los apuntes biográficos de Jacques Derrida; movimiento que, en la perspectiva del crítico, tensionaría el género hacia el futuro y no hacia el pasado. Los términos “promesa”, “futuro”, “pasado”, “el otro” resuenan a la hora de pensar en *Las cartas que no llegaron*, un libro que Rosencof dedica a su nieta y en el que explícitamente le dice: “*Estas palabras son para tu naciente memoria, Inés, eslaboncito último rielado de sonrisas, hijita de la hija y de todas estas sangres*”. Mientras la dedicatoria, firmada por “EL ABUELO”, inscribe a la nieta en el linaje y opera como una suerte de mandato de transmisión, anuncia, simultáneamente, el cumplimiento de un pacto: el abuelo, que en las páginas siguientes se desdoblará en el niño, el adolescente, el joven, el adulto y el anciano, se promete a la nieta pero también se presenta como aquél que habiendo hecho suya la promesa ha ocupado, por fin, un lugar entre “todas [esas] sangres”.

La concepción de la escritura autobiográfica como un acto ético restitutivo que “se prodiga como herencia” no se limita al borde del texto, ni tampoco se clausura en el acto mismo de entrega del relato, sino que la promesa de conservación de la memoria se repetirá de modos diversos y explícitos en el transcurso del libro. En consecuencia, hacia el final de “Días de barrio y guerra” el remitente de las cartas que llegan del campo especula: “Tal vez estas cartas las escriban otros.” Y, de inmediato, explicita: “Que Moishe sepa que también son nuestras [...]. Queremos formar parte de su memoria, Isaac” porque, continúa la carta, “Cada uno de nosotros es cada uno y todos los demás. También Moishe. Moishe es él y todos los demás” (2000: 42).

En un principio, entonces, es el imperativo ético el impulso que rige la factura del libro, mandato que se traduce en una serie de reparaciones puntuales: restituir la voz a aquéllos que han sido acallados y muertos en Europa, legar la memoria a la nieta y así inscribirla en el linaje y reconstruir, entre la pregunta y la imaginación, la juventud de los padres en Polonia⁴.

Sin embargo, la ambición de *Las cartas* trasciende los propósitos recién mencionados. Contar la historia de la familia a partir de los rescoldos de la memoria, de aquello que supone o imagina, de las fotos que en la niñez constituían la única posibilidad de atisbar la realidad de un linaje europeo⁵ -fotos que incorpora al final del relato- constituye un ejercicio propicio para decir el afecto que siente por los padres⁶ y para indagar acerca de su lugar en la esfera de una familia en la que por haber nacido en Uruguay y no en Polonia como Rosa, Isaac y León, el hermano mayor muerto prematuramente, participaba sin pertenecer, o a la que pertenecía sólo a medias porque, como escribe el narrador de la segunda sección: “[...] yo era uno que era del todo pero raro, yo era raro, no era León ni

como León ni como vos papá, ni como mamá, no como todos los de allá, lo que eran y lo que ya no, los que ya no, papá, qué carajo era yo, papá [...]" (2000: 93).

A diferencia de otras memorias que reconstruyen las biografías parentales de inmigrantes, Rosencof no concibe su relato como una apuesta a la reterritorialización de esos desplazados, a través de una escritura que recupere sus hablas, narre sus avatares, diga su singularidad, sino que aunque estos tópicos están tenuamente presentes, su apuesta parece ser otra: su propia reterritorialización en el ámbito familiar y, en menor medida, en el afuera no carcelario. Un trabajo que lleva a cabo en la insistencia de las preguntas al padre muerto y en las especulaciones de un adulto fuertemente comprometido con trama de la novela familiar.

Es el desconcierto del niño siempre excluido de la escena familiar aquello que leemos en la primera sección; son las digresiones del adulto sobre la inexistencia de un idioma común con el padre y sobre su condición de "raro" en esa familia de inmigrantes aquello que insiste en "La carta" y es el "regalo" de una palabra en un idioma ancestral -tal vez caldeo o arameo-, que desconoce y que en la cárcel recibe como presente del padre lo que finalmente restaura la comunicación, le otorga un lugar en la familia y, en consecuencia, propicia la continuación de la genealogía y del relato.

"Estar no tempo 'pós-catástrofe' significa habitar esas catástrofes", escribe Márcio Seligmann-Silva en "Literatura e trauma: um novo paradigma" (2005: 63). Sin duda, desde el tiempo poscatástrofe *Las cartas...* habitan la gran catástrofe histórica del Holocausto, un período que Rosencof intenta reconstruir desde el artificio ficcional, ya que como afirma en la antepenúltima carta quien escribe desde el campo: "la fantasía [...] es la única cualidad humana que no está sujeta a las miserias de la realidad" (2000: 43), una premisa que el narrador corrobora al hablar de sus días de cárcel. "[A]sí que mi territorio real era la imaginación, la fantasía, la locura reglamentada en la medida de lo posible" (2000: 138) – cuenta en la tercera sección-⁷.

Porque Rosencof no es un sobreviviente y, en consecuencia, le está negada la condición de testigo; porque tampoco pertenece a la segunda generación, la ficción parece ser el único camino posible para dar cuenta del genocidio. Pero, como señalé en un comienzo, en *Las cartas...* también está presente otra tragedia histórica: la dictadura uruguaya, de la que sí fue víctima directa y, por lo tanto, testigo en primera instancia. Pese a ello, el autor no opta por el género testimonial, no por lo menos como se lo ha entendido tradicionalmente en el ámbito hispanoamericano, en tanto dispositivo de intervención y denuncia política⁸, sino que los pasajes que abordan la experiencia carcelaria establecen un *continuum* con lo restante de la materia biográfica y, de ese modo, vuelven a contarla. La elipsis predomina en el relato de la vida carcelaria y la misma es narrada como una de las formas extremas que puede adquirir la cotidianeidad. Es decir, el relato no se politiza, ni tampoco se construye como una experiencia excepcional en la vida del sujeto⁹; los motivos sobre los que la segunda sección se articula son los mismos que atraviesan los otros períodos de su vida o de la vida de sus padres: la supervivencia en el despojo y la condición de "exiliado", los ardidés para sobrevivir a la miseria corporal, la solidaridad del otro, los vecinos en el conventillo y el asilo, el vecino de celda en la prisión.

Pienso que es este movimiento de no apostar a un relato testimonial en términos canónicos, lo que convierte a sus "memorias de cárcel" en una estrategia que posibilita no sólo volver a contar los vaivenes biográficos de los padres, sino también establecer un paralelo entre Auschwitz y las dictaduras latinoamericanas, o entre la condición de los prisioneros de

ambos regímenes. Es decir, considero que el relato ficcional de la experiencia concentracionaria está construido con los elementos que toma de su pasado inmediato, que la cárcel le prové un marco, un modelo para poder pensar los campos¹⁰. Y, en ese sentido, el libro permite establecer una continuidad histórica entre Europa y América; son esos sujetos menores a uno y otro lado del Atlántico las víctimas de las catástrofes, por lo que *Las cartas...* transitan en un registro que podríamos calificar de coloquial, íntimo y doméstico, por la novela, la biografía de inmigrantes, la ficción sobre el Holocausto y, hasta cierto punto, la literatura testimonial hispanoamericana. En este sentido, si la hibridez es un rasgo que caracteriza a buena parte de las autobiografías hispanoamericanas actuales, en el caso de Rosencof, la acumulación de perspectivas, la apuesta a la transparencia del lenguaje y la ausencia de una impronta ensayística que podría dotar al texto de cohesión y de un estatuto indagatorio, al tiempo en que propiciaría un distanciamiento frente a los propios recuerdos, como a los sujetos evocados, le imprimen al relato cierto carácter amorfo y minan su eficacia.

“¿Comiste?” es la pregunta que, tras largos años sin verse, reinstaura la familiaridad y el reconocimiento entre la madre y el narrador a su salida de la cárcel. Se trata sin duda de un cliché, de uno de los tantos clichés sobre los que Rosencof construye su “etnografía de lo minúsculo”, un procedimiento que ha sido confundido por cierta crítica con la simplicidad y el humor¹¹. Pese a ello, la pregunta que repite ese lugar común de la cultura judía recupera al mismo tiempo un modo de la lengua materna. La interrogación es la forma que dice y en la que se dice esa mujer opaca, analfabeta, cuya vida se limita al espacio de la casa, al cumplimiento de las tareas domésticas y a la constatación de las diversas muertes de familiares íntimos. Y en esa recuperación de la pregunta materna se deja escuchar la afirmación de Benedict Anderson, cuando en *Nação e consciência nacional* escribe que no hay nada que nos ligue más a los muertos que la lengua¹². La palabra-pregunta, tal vez la más íntima y reveladora que leemos en ese texto, adquiere, en su sencillez de cliché y de cotidianidad, una potencia singular cuando reparamos que está inserta en un capítulo en el cual no sólo Rosencof relata haber recibido del padre el don de una palabra secreta, pronunciada en un idioma anterior al idisch -la lengua de exilio judío y la lengua en que sus padres se comunicaban-, sino en el que didácticamente discurre sobre el valor de la memoria. “¿Comiste?”, registrado al final del libro, no sólo dice a la madre sino que es la palabra/interrogación con la que ella reterritorializa al hijo y reestablece la comunicación en la esfera de la cotidianidad, aquella que, como mencioné, Rosencof reconstruye desde la perspectiva de un niño en “Días de barrio y guerra”.

Señalé más arriba que las secciones en que está dividido *Las cartas...* no se clausuran sino que los motivos retornan a través de estrategias y registros narrativos diversos que reconstruyen distintas capas de pasado, en un relato que va del inmediatismo y el desconcierto infantiles a la visión más amplia y, hasta cierto punto más penetrante del adulto que recibe y transmite el legado de la memoria. Podría decirse que la segunda y la tercera sección cuentan con variantes aquello que el narrador niño ya había relatado en “Días de barrio y guerra”, la sección inaugural. Las tres partes del libro se organizan sobre la situación y el sentimiento de despojo y pérdida y en las tres a la ficción le cabe el papel de decir de maneras distintas lo que no se sabe, lo que nunca se supo. Por lo que ahora sí, recordando a Benjamin, puede pensarse que la misma se hace necesaria para “compensar” la pobreza “en cuanto experiencia comunicable”. Ante esas situaciones de despojo, literales todas, y extremas, algunas de ellas, la ficción se presenta como la única alternativa posible,

como la única opción para decir lo indecible.

“Días de barrio y guerra”, sus memorias de infancia es, tal vez, la zona más rica del texto en tanto se ofrece como paradoja. El capítulo construye a un niño, de nombre Moishe, ignorante de la lógica histórica que determina de forma absoluta su derrotero familiar. Si la incompreensión de los procesos históricos es un rasgo que Moishe comparte con todos los niños, su ignorancia se potencia porque se trata de un niño a quien la familia intenta proteger del dolor por su condición de tal. Pero el pasado de ese niño que no sabe, “que no sabe nada”, como le dice su hermano cuando llega el anuncio de las muertes europeas, es el único pasado que el narrador adulto posee. ¿Cómo contar, entonces, la vida familiar durante esa primera infancia si no hay registros escritos, si todos están muertos, -incluso el hermano que “sí sabía” y le hubiera enseñado- si era un niño que, a diferencia del resto del grupo parental, “era pero no era del todo”? La opción de Rosencof en esta primera sección es narrar la historia por los bordes, relatar el desconcierto infantil, hacer de la figura de la elipsis aquello que traduce, que dice, su casi ajenidad.

“No puedo precisar con exactitud qué día conocí a mis padres y si pude -al menos- darme cuenta, en ese momento, de la significación que tal acontecimiento iba a tener en mi vida” (2000: 11), escribe el autor/narrador al comienzo de *Las cartas que no llegaron*. Desde la certeza del significado y el valor que los padres tienen en la vida de los hijos y simultáneamente desde la imprecisión del recuerdo, el párrafo inicial esboza la figura de un narrador adulto y la de un niño objeto de memoria. De inmediato, los términos cambian y, subrepticio, el narrador niño asume el lugar del adulto. En adelante, es él quien domina la trama y quien, si aún no sabe cuándo conoció a sus padres, sí recuerda el día en que por primera vez *vio* a su madre en el patio, una imagen que a partir de ese momento se instituye como primer recuerdo. Escribe: “Pero recuerdo -eso sí- que cuando vi a mamá por primera vez, mamá estaba en el patio” (2000: 11). Si la coloquialidad era ya el registro dominante en el primer párrafo, el uso de la palabra “mamá” y la elección de un verbo de percepción -ver- en lugar del verbo conocer, instauran la perspectiva y la lógica infantiles que organizan toda la sección, en la cual sin abandonar nunca este lugar de enunciación se dan cita múltiples tiempos. La coexistencia de diversos pasados -puntuales y durativos- y de un presente ficcional, contemporáneo de los hechos narrados, traen como resultado el diseño de un narrador difuso, “líquido e incierto” como los propios recuerdos; tal vez el narrador necesario para contar no sólo aquello que recuerda vagamente de su infancia sino para relatar entre líneas la monstruosidad de los campos.

El primer fragmento de “Días de barrio y guerra”, impreciso temporalmente pero exacto, en tanto delimita y sobreimprime el tiempo de la infancia al perímetro de la casa, es un pasaje simultáneamente inaugural y definitivo. Podríamos decir que sus pocos párrafos cuentan la memoria de infancia, exhiben las estrategias del relato y presentan los biografemas que compondrán la vida del narrador. Situado en un tiempo que no es ni el de la niñez, ni el del presente de la escritura, sino algún momento entre ambos, el fragmento presenta a la madre quien, de ahora en más, aparecerá vinculada al patio de la casa y al llanto por las muertes sucesivas; presenta al padre, destinatario de la carta de la segunda sección, interlocutor imaginario de la tercera y héroe de los relatos que años más tarde inventa para su hija y, por último, al “hermano grande”, nacido en Polonia y muerto a los dieciséis años.

El cuadro se completa con la referencia a Miska, una gata a la que Rosa Rosencof le cocinaba hígado regalado por los carniceros, pero que todos comían, con lo que la pobreza en un país en el que abundaba la carne se narra elípticamente. Una vez presentada la

familia, el narrador cierra el fragmento con un supuesto no recuerdo: “Después -dice- estaba el cartero, pero yo no me acuerdo” (2000: 12). “No recuerdo” desmentido explícitamente a partir del segundo fragmento en el que de diversos modos constata que el cartero no vino más, que las cartas esperadas por el padre dejaron de llegar y en el que reproduce un frustrante y repetido diálogo entre Isaac Rosencof y este personaje: “‘¿Y?’. Y el cartero ya sabía lo que le preguntaba y le decía: ‘Nada, don Isaac’. Y no le daba nada” (2000: 14). Decir, en estas memorias: “Después estaba el cartero, pero yo no me acuerdo” equivale a declarar: después estaba el cartero de “cuyo nombre no quiero acordarme”. En el pasaje inaugural, entonces, están ya la pobreza, la familia, las muertes, el patio como centro de la casa, la ausencia de cartas pero también el intento de *contar* al niño, de que la infancia hable desde su propia perspectiva y, en lo posible, en su propia lengua¹³. Es así que el narrador adulto escribe que en el patio de la casa había una cuerda, “donde todo el que quería colgaba la ropa mojada” y el niño fabulado por Rosencof aclara, “que *se llueve. La ropa mojada es, como todos saben, lo que hace llover*” (2000: 11) (Cursivas mías) y, más adelante, que “todos hablaban yiddish, y yo no entendía nada”, o aún que: “Mi papá tiene muchas copitas, porque en una damajuana que tiene puso guindas y de allí salen cualquier cantidad de copitas” (2000: 20). Un recurso que llega al borde del ridículo cuando Moische le aclara al lector: “La mamá de mi hermano es mi mamá pero no es la mamá de Fito. Fito tiene otra” (2000: 21).

La voz del infante se hace cargo de evocar la vida en un barrio de inmigrantes, atravesado por las guerras de otro continente, la guerra de España, primero, para la que juntan papel de estaño y la Segunda Guerra, después, que rige en forma de espera y angustia la cotidianeidad. A modo de estampas, los fragmentos evocan las comidas familiares, el intercambio de secretos culinarios entre vecinas, los juegos compartidos con Fito, los habitantes del conventillo, la escritura y lectura de las cartas los días domingo, la relectura de cartas viejas, la proyección de películas en el sótano de don Evelio, un zapatero socialista, quien por una cuestión de principios solía no cobrarle al niño que no tuviera el “vintén” reglamentario de la entrada.

El tiempo se presenta congelado en las estampas que repiten los hábitos de la infancia y su transcurso está exclusivamente vinculado a la espera de la correspondencia europea que pauta y rasga una vida barrial libre de conflictos, casi paradisíaca. Entre la inmovilidad y la repetición, el tiempo se acelera en uno de los últimos fragmentos cuando por el llanto del hermano el niño deduce el fin del linaje europeo, situación que extrema su exclusión del seno familiar. Cuenta el niño: “Una vez León lloró. Lloró y lloró, y yo fui a ver y él ‘andáte, andáte, no sabés nada’. Y mi papá dijo: ‘Se terminó, se terminó todo’” (2000: 47). Aunque en apariencia la memorias de infancia y las cartas de Auschwitz transitan por esferas diferentes, la de la inocencia del niño protegido por la fantasía inherente a la niñez, amparado por su percepción infantil de la realidad que se incorpora al texto en un abanico de comentarios que expanden la estampa, es decir, una esfera en la que la cotidianeidad y el horror se cuentan a través de la elipsis, y una segunda esfera, la del el horror del ghetto y de los campos de concentración, que reponen el relato elidido en la zona memorialística; creo que no me equivoco al señalar que la perspectiva infantil contamina el relato sobre los campos y le sustrae su potencia de shock¹⁴. Las cartas relatan las condiciones de vida en el ghetto y posteriormente la deportación y la estadía en el campo, en un discurso que, si bien transita por los saberes comunes sobre esos episodios históricos, lo hace a través de un registro del que están ausentes el miedo y el horror. Solidario con las víctimas de la tragedia histórica, el discurso apuesta a dar testimonio, pero la atrocidad no encuentra lugar

en la lengua. Pese a que no hay giros infantiles en las cartas, ellas conservan cierta inocencia primera. Se dejan leer como relatos destinados a un niño a quien se quiere informar de la tragedia y simultáneamente sustraerlo al horror y no quitarle las esperanzas. Y si la recurrencia a las cartas ficcionales es una estrategia eficaz para potenciar el vacío, para inscribir la pérdida, como señala Gustavo Lespada¹⁵, ellas resultan fallidas porque están atravesadas por los hábitos y la lengua uruguayas¹⁶. Fallidas, también, porque el impulso que las riges es un ideario político sustentado en una fe irreductible en la resistencia de aquéllos que están en la “vereda del bien” y en la creencia de que siempre son posibles la esperanza, la rebelión y la dignidad.

“¿Por qué escribir una carta?”, se pregunta André Compte-Sponville en un ensayo titulado “La correspondencia”, e inmediatamente responde: “Porque no se puede ni hablar ni callar”. La doble imposibilidad señalada por Sponville parece definir con precisión el aliento que riges la segunda sección de *Las cartas que no llegaron*. Porque no pudo hablar con el padre ni en la infancia, ni durante los años de cárcel, porque no pudo hablar con él cuando sale de prisión, Rosencof le escribe al padre muerto. La muerte es la condición de posibilidad de esta carta y también aquello que la torna singular, en la acepción de diferencia y en la de exclusividad. ¿A quién remitir las preguntas si el destinatario está muerto? ¿Con quién compartir o confrontar los recuerdos si el destinatario es un corresponsal imposible? ¿Cuál es la estrategia para que la parálisis no tome cuenta del remitente? O aun: ¿Cómo contar lo que no (se) sabe?

La ansiedad recorre los primeros fragmentos de “La carta” y se manifiesta en una serie de preguntas y suposiciones que se acumulan. “[E]ra una muchacha que se reía entre las ramas de un guindo?” interroga Rosencof, tratando de evocar la juventud de la madre. Y, más abajo: “Cómo era, papá, la casa donde nació León; cómo era mamá y cómo eras vos, Viejo; qué tomaban, guindado, vodka, qué; y si hubo fiesta y estaban tus papás y los de mamá y los tíos; qué comieron, fija que *quefilte fish* [...]” (2000: 59), indaga el narrador entre otra serie de preguntas que apuntan a “armar con cuatro cosas” la vida de su padre en Polonia.

No hay repuestas para esas preguntas, como tampoco hubo, en la primera sección, palabras desde el campo. Nuevamente, entonces, el narrador apela a la imaginación para reponer aquello que no sabe. Pero si en la primera parte otra voz -una voz ficcional- se hacía cargo de narrar la experiencia europea, contemporánea de su infancia montevideana, ahora es el narrador quien asume el carácter más o menos fabuloso de aquello que cuenta entre signos de interrogación. La juventud de los padres y el viaje a América se construyen en la ilación de supuestos cuyo origen son los hitos reiterados en la mayoría de los relatos de inmigrantes judíos de Europa oriental

. El no saber que en las memorias de infancia se dice a través de un relato elíptico, es decir, se cuenta por medio de los efectos que los acontecimientos europeos tuvieron sobre la infancia montevideana, en “La carta” asume la forma de la suposición explícita; la imaginación apuesta a llenar los huecos que dejó la ausencia de palabras.

Si ése es el procedimiento elegido en los primeros y ansiosos fragmentos, el final de la segunda parte deja de lado los interrogantes y se vuelve constatación del vacío, testimonio irrefutable de que las preguntas permanecerán sin respuesta, prueba de que tampoco en Europa aguarda un relato. El narrador viaja a Polonia y, como dice, vuelve “con las manos vacías”. Nadie los recuerda, el apellido no figura en la guía telefónica, las huellas familiares han desaparecido incluso del espacio museológico en que se ha transformado el campo¹⁷.

En consecuencia, al relato memorialístico le cabe otra vez constituirse en promesa de restitución, incluso cuando está allí para testimoniar el vacío.

Entre el comienzo y el final del texto, Rosencof vuelve, ahora desde la perspectiva y el registro del adulto, a contar su infancia montevideana. Los nuevos fragmentos dirigidos al padre retoman algunos personajes de la niñez, avanzan en el tiempo hasta una juventud que omite la militancia y completan la evocación de sus primeros años con aquello que el sujeto aprendió en el transcurso de la vida. Del relato de infancia desaparecen las referencias al mundo del niño, los juegos, las travesuras, los descubrimientos; y su lugar es ocupado por una narración que se centra en las relaciones familiares. La muerte, el dolor y la pobreza se adueñan de la infancia y el relato se desgrana en pasajes que, como un *puzzle*, narran la llegada de la carta que anunciaba el fin del linaje, pero también en fragmentos que cuentan dolorosamente el silencio que regía los mediodías después de la muerte del hermano, las visitas al cementerio y, sobre todo, narran de diversas maneras la ajenidad del sujeto dentro del seno familiar.

En principio, “Días sin tiempo” alude al tiempo inmóvil de la cárcel y al tiempo muerto de los padres en el geriátrico, los dos ámbitos donde se sitúa morosa la última parte del relato, mientras la casa de infancia es evocada como el espacio que, en la memoria, *dice* a la madre del narrador¹⁸. Pero ese tiempo sin tiempo es, sobre todo, el que propicia la reconciliación del narrador adulto con los padres, un tiempo donde el “¿comiste?” con el que la madre lo recibe después de años sin verlo y la palabra en idioma incomprensible que el padre le regala durante algún momento de la estadía en la cárcel -don que puntúa y articula la sección-, si no cancelan la novela familiar, cambian su curso; la evocación de la infancia se cierra y, de ese modo, la memoria personal y la memoria como condición inherente al hombre, concebida en su calidad de práctica que el mismo ejercita desde la época prehistórica, se convierten en objeto de especulación.

La sección retoma y sintetiza los núcleos que articulaban “Días de barrio y guerra” y “La carta”, por lo que el desalojo de los padres es entendido como un último exilio, como el último episodio del “estado de destierro” en que ellos y sus ancestros europeos vivieron. Se trata de un destierro donde paradójicamente recuperan un territorio simbólico, ya que, como mencioné, el idish es la lengua oficial de “la ciudad de los bastones”, un destierro que en ese limbo temporal descubre y le reotorga un primer plano a la herida del genocidio, cuando en el geriaárico, Malka, la sobreviviente del campo, acuna el portarretratos de sus hijos muertos en los hornos crematorios, mientras repite en idish *papirene kinder, papirene kinder*, niños de papel o hijos de papel en la versión de Rosencof.

El regreso a la lengua materna y la repetición del exilio parecen alimentar la idea de un no tiempo, de un tiempo detenido, anclado en el despojo, condiciones que, desplazadas o traducidas, modelan también el pasado reciente del narrador, quien entrecruza el relato de la cotidianidad del asilo con la narración de la cotidianidad carcelaria, donde junto con el prisionero de la celda vecina inventan un lenguaje de pequeños golpes para burlar la imposición de silencio que regía esa rutina.

Ya es un lugar común concebir la autobiografía no como un género sino como una figura de lectura -la de la prosopopeya- que daría voz a los muertos¹⁹. “Días sin tiempo” hace de esa imagen una literalidad, en tanto, como señalamos, la sección se organiza alrededor de esa palabra que en su calidad de don el narrador recibe del padre mientras está preso. Buena parte de los fragmentos especulan acerca del significado y de las condiciones de recepción de esta palabra otorgada en ausencia, un discurrir textual que se complementa con lo que podríamos denominar un contra don, ya que si el narrador recibe la palabra, a la salida de la

cárcel se entera por relatos de testigos que Isaac Rosencof aseguraba haberlo visto ingresar al comedor del asilo, cuando él continuaba todavía en prisión.

Las connotaciones místicas de esos dos episodios nucleares en la tercera sección pueden interpretarse como un desvío, incluso como un error narrativo, en un relato que se caracteriza por su registro coloquial y su apego a lo prosaico. Creo que, en buena medida, se trata realmente de un quiebre en la lógica de un texto que, hasta el momento, había establecido una nítida diferencia entre las zonas ficcionales y las zonas memorialísticas. Sin embargo, esa afirmación es insuficiente, no sólo porque la recepción de la palabra y la visión que tiene el padre no se cuentan como hechos excepcionales sino con una cierta distancia precavida por parte del narrador, quien se declara una persona no mística sino porque pienso que es el recurso extremo y desesperado para comunicarse con Isaac Rosencof. Paradójicamente, el hecho de que la misma sea pronunciada en un idioma incomprensible mina su calidad de don y la imposibilidad actual de compartir una lengua con el padre retrotrae al narrador y al relato a la incomunicación que pauta la infancia. Pero si avanzamos un poco más y dejamos de lado la literalidad un tanto irritante de la escena, podríamos preguntarnos qué significa en estas memorias darle voz a los muertos, específicamente, darle voz al padre muerto en “Días sin tiempo”, ya que, recordemos, se trata de un personaje al que le había escrito y a quien *lo* había escrito en la segunda sección. En una primera lectura, otorgarle voz al padre, contar su historia, es un modo de hacer el duelo por su pérdida; cruzar esa biografía con el relato de la estadía carcelaria es también hacer un duelo por la derrota política²⁰. Esas razones son, sin embargo, insuficientes. Pienso que conceder al padre la posesión de una palabra que lega al hijo como don, en un relato donde el habla que retorna en la cadencia de la pregunta es la de la madre -el único personaje definido en la lengua-, es diseñar a ese trabajador pobre, siempre al borde de la miseria y la mezquindad como el personaje más pródigo. No sólo como aquél que establece la comunicación por medio de un regalo sino como el sastrecillo valiente que en la cadena de la herencia fue protagonista de las historias infantiles que el narrador le contaba a su hija a la hora del sueño.

Notas

1. Me refiero, claro, a *Carta al padre* de Franz Kafka cuyo referente resulta insoslayable.
2. En el último fragmento de “La carta”, el narrador declara “[T]e escribo estas líneas, Viejo, [...] para decirte, en este instante, para qué carajo vas a abrir la carta, esa carta que estás campaneando con ganas y miedo, para qué carajo la vas a abrir si dentro de ella el tren y las barracas y la camilla de hierro [...]” (2000: 113).
3. Panesi completa su reflexión con el siguiente comentario: “Lo que se enfatiza en el performativo de la promesa es el futuro. El futuro es el tiempo inexorable de la autobiografía, más que la memoria o el intento de conservación del pasado” (Jorge Panesi. “El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso”, en *Críticas*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004: 100).
4. A propósito de W. G. Sebald, Márcio Seligmann Silva afirma: “Su escritura nace [...] de una necesidad de resistir; de reatar los lazos con un pasado que surge

arruinado por la violencia que marcó al siglo de totalitarismos, autoritarismos e genocidios” (2005: 119).

Salvando las distancias entre ambos escritores, la observación resulta pertinente a la hora de pensar la lógica que rige las memorias de Rosencof. Sin embargo, no puedo dejar de insistir en que aquello que singulariza el proyecto del montevideano es que en *Las cartas que no llegaron* se reúnen e intersectan la memoria de la dictadura uruguaya y la del genocidio nazi, dos de las caras que asume la tragedia en el siglo XX y que raramente son abordados en pie de igualdad en el mismo texto.

5. En *La cámara lúcida* Roland Barthes señala que: “La fotografía no rememora el pasado [...]. El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino *el testimonio de lo que lo que veo ha sido*” (1982: 145) (Cursivas mías). Las cajas de zapatos donde Rosa Rosencof guarda las fotos de su madre y otros parientes son el lugar en el que para el niño Moïshe viven su *búbele* y otros parientes; y es esa creencia aquello que, cuando la madre se entera de la aniquilación de su familia en Polonia, lo impulsa a paliar el desconuelo materno entregándole la caja de zapatos donde habita su linaje. Se trata, sin duda, de un recuerdo que revela su condición de niño y su lugar de exclusión en el ámbito familiar. Sin embargo, la escena se repite desplazada en “Días sin tiempo”, cuando Malka acuna las fotos de sus hijos muertos en los hornos crematorios, mientras una y otra vez dice *papirene kinder*, hijos de papel en la versión de Rosencof. La reaparición del motivo en la tercera parte insiste en el vacío producido por el genocidio y confirma que en ese texto el pasado se restringe, cuando mucho, a la materialidad y consistencia del papel.
En “Cenizas de la memoria: *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof” profundizo las reflexiones esbozadas más arriba. (Adriana Kanzepolsky. “Cenizas de la memoria: *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof”, en www.lle.cce.ufsc.br/congresso).
6. El final de “La carta” explicita este objetivo. Impotente frente a la posibilidad de modificar el pasado, el narrador juega, pese a ello, con la posibilidad de intervenir en el mismo y sustituir la carta europea por la de su autoría. Escribe: “[...] Viejo, si esta carta que igual vas a abrir no fuera, y fuera en cambio esta que te escribo, *sería para decirte lo que nunca, para decirles lo que nunca, que los quiero mucho, Viejo. Que te quiero mucho*” (2000: 113) (Cursivas mías). Declaración de amor que simultáneamente vuelve a decir el silencio que rigió su relación con los padres.
7. En algún sentido, resultaría tentador pensar en *Las cartas...* como un texto que integraría la constelación de relatos que han sido englobados bajo la categoría de ficciones posdictatoriales, sin embargo, pese a haber sido una víctima directa de la masacre perpetrada por los militares en América Latina, la “aceptación de la derrota como determinación irreductible de la escritura literaria” no parece estar presente en el texto. Es verdad que el trabajo de duelo organiza la narración, un rasgo compartido con las ficciones posdictatoriales, pero me parece que aquí se trata de un duelo y de una derrota previas. La dictadura se presenta en el texto como una de las formas que asume la cotidianeidad y se enlaza a la serie de pérdidas y despojos familiares iniciados en Europa y que continúan en América. .

8. Cfr. Márcio Seligmann-Silva. “Introdução”, en *Historia, Memória, Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, Editora Unicamp, 2003.
9. Resulta tentador apelar a las reflexiones que Walter Benjamin desarrolla en “Experiencia y pobreza” cuando comprobamos la elisión de un relato que aborde específicamente la experiencia carcelaria. Es decir, entender ese movimiento como consecuencia de un empobrecimiento sufrido por el sujeto en lo concerniente “a experiencia comunicable”. Creo, sin embargo, que no es éste el motivo del silencio sino que, por el contrario, la pasión que domina el texto es el deseo de indagar las vidas parentales y de volver acto la premisa que enuncia que “toda carta es una carta de amor” (André Compte-Sponville). Dos propósitos que le imprimen al texto un tono de optimismo y de apuesta al futuro, ya se trate del ámbito político, ya se refiera a la sucesión y continuidad del linaje.
10. El procedimiento se hace evidente en los términos con los que describe una celda de castigo que había visitado en Auschwitz, términos que, pocas páginas después, retoma con ligeras variantes para describir su propia celda. En la página 107 le cuenta la padre: “[...] allí estaban, bajando una escalerita, las celdas de castigo. [...] Viejo: un lugar de tres por tres (con un pequeñísimo orificio de ventilación) donde introducían a veinte, treinta castigados, hasta que en días consumieran los restos de aire, famélicos, cagando todos ahí, sin agua, hasta el alivio final” (2000: 107). En la página 112 anota: “[...] ni a mí, que estoy acá, Viejo, sin poderte escribir, solo pensar, pensarte, pensarlos, pensarlo todo, en estos dos metros y medio por uno, sarcófago horizontal, donde no entra nadie, ni el sol, aire jamás [...]” (2000: 112).
11. Cfr., entre otros, “El pozo” de Laura Isola. *Radar, Ocio, Cultura y Estilos en Página 12* (s/f).
12. Cfr. Benedict Anderson. *Nação e consciência nacional*. Ed Atica, São Paulo, 1989, p.158.
13. Propósito que se traduce, por ejemplo, en llamar “palito” a la lapicera del padre, y “cañón amarillo” al buzón, dos momentos en los que más que un recuerdo lexical lo que reaparece es el aprendizaje del concepto, mientras el nombre correcto se reproduce entre comillas. En otras ocasiones, el narrador invierte el procedimiento y la palabra usada por el niño es aquello que aparece entrecomillado: el sótano de la casa de Fito se llama “aujero”, o las gaseosas, “graciosas” e, incluso, hay pasajes en que la “lengua infantil” se incorpora al discurso sin ninguna clase de marcas que la diferencien del lengua adulto; el narrador niño habla de una pelota de trapo hecha con una media que se le había “rompido” a la madre de Fito (las últimas comillas son mías).
14. Sobre los vínculos entre shock y experiencia, cfr. Giorgio Agamben. *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003.
15. En “Las manifestaciones del silencio”, el crítico señala: “En la ausencia de las cartas se inscribe la pérdida, el vacío que nos remite al genocidio, pero también al negarse su existencia se afirma el derecho de la ficción a ocuparse del tema” (Gustavo Lepsada, en línea).

16. Tal vez el ejemplo más paradigmático de lo que señale se encuentre en el siguiente pasaje: “El silencio es el verdadero crimen de lesa humanidad. Y Ruth, ‘la que nos hace reír’ [...], dice que cuando gritamos tenemos que decir ‘gol’. Que da lo mismo y no cuesta nada, y reírse un poquito del dolor hace al dolor un poco más pequeño. ‘¡Gooolll’. Así” (2000: 32) (Cursivas mías).
17. El narrador le escribe al padre: “[...] y ya en retirada vi otra ‘guía’, y volví y me detuve ante ella, casi desafiante: ‘Aquí sí’, me dije, ‘en esta guía encontraré mi nombre’ [...] y entré a mirar y a leer me-ti-cu-lo-sa-men-te valija por valija [...], 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 (2000: 111).
18. Al identificar de modo explícito a la madre con la casa (“Vos sos, en mi memoria, el aroma del tuco y las cretonas, vos sos la casa, mamá [...]” (2000: 121), escribe el narrador que en la primera sección anota *haber visto* por primera vez a su madre en el patio de la casa.), Rosencof retoma el primer recuerdo y se retrotrae al punto de partida. Con este movimiento la idea de un tiempo que no pasa, que sólo se repite, parece desbordar el plano de la representación y determinar la concepción formal del libro. Es de días y de situaciones que no transcurren y que se repiten modificadas sólo por pequeñas variantes aquello de lo que fundamentalmente habla *Las cartas que no llegaron*. Un tiempo gelatinoso que, a contrapelo de abarcar un vasto período temporal –casi un siglo– marcado por hechos históricos verificables, parece contaminar el discurso y dificultar todo intento de delimitación.
19. Cf. Jacques Derrida. *Memorias para Pual de Man*. Barcelona, Gedisa, 1998.
20. Pienso en el duelo por la derrota en el sentido que le da Idelber Avelar en *Alegorias da Derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, cuando señala como literatura posdictatorial a aquella “em que se aceita a derrota como determinação irredutível da escrita literária no subcontinente” (2003: 27).

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2003) *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo Buenos Aires.
- ANDERSON, Benedict (1989) *Nação e consciência nacional*, Ed. Atica, São Paulo.
- AVELAR, Idelber (2000) *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*, Humanitas, Belo Horizonte.
- BARTHES, Roland (1982) *La cámara lúcida*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- BENJAMIN, Walter (1985) “Esperiência e pobreza”, en *Magia e técnica, arte e política*, Brasiliense, São Paulo.
- COMPTE-SPONVILLE, André (1999) “La correspondencia”, en *Impromptus*, Editorial Andrés Bello, Barcelona.
- KAFKA, Franz (1983) *Carta al padre*, Ediciones Síntesis, Buenos Aires.

- KANZEPOLSKY, Adriana, “Cenizas de la memoria. *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof”, www.lle.cce.ufsc.br/congresso.
- LEITÃO, Cláudio (2003) *Líquido e incerto. Memória e exílio em Graciliano Ramos*, EDUFF, Niteroi.
- PANESI, Jorge (2004) “El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso”, en *Críticas*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires.
- RICOEUR, Paul (2004) *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- ROSENCOF, en www.lle.cce.ufsc.br/congresso.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2005) *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, Editora 34, São Paulo.
- SILVERMAN, Regina (2006) “Memória entre oralidade e escrita”, en *Letras de Hoje*, v 41, nº 3,
- WALDMAN, Berta, “Sobre gatos e ratos, autobiografía e biografía”. Simpósio Internacional. Escrever a vida. Novas abordagens de uma teoria da autobiografia. (mimeo).