



"y a mí, papá, siempre me gustó tu foto de soldado, y te imaginaba de fusil y en la trinchera, o esquivando al cosaco de galope tendido y sable en mano, esa era otra guerra, papá, los judíos tenían fusil" (*Las cartas que no llegaron*).

"Isaac junto a su hermana, única sobreviviente de Auschwitz" (*Las vidas de Rosencof*).



"...mientras mamá cocinaba y lloraba, picaba las solapas y lloraba, abría la botinera y acariciaba los zapatos de León y lloraba...". (*Las cartas que no llegaron*).

"Rosa y Leibus recién llegados de Polonia" (*Las vidas de Rosencof*).

Posmemoria y construcción del yo en *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof

Javier Uriarte

Universidad de la República
New York University



Ausencias presentes

Mauricio Rosencof (1933) ha construido buena parte de su obra como una suerte de espiral que vuelve a acercarse una y otra vez al yo narrador para rearticlarlo y complejizarlo. *Las cartas que no llegaron* (2000) puede pensarse en este contexto como un original giro en el proceso de modulación del yo, vacilante entre lo autobiográfico, lo testimonial y la ficción pura.¹ Como ha dicho Anne Forné, “[*Las cartas*] transgrede los alcances convencionales tanto de la novela testimonial como de la autobiografía, al instalarse narrativamente entre la referencia y la imaginación y entre la verificabilidad y la creatividad” (58).²

Este artículo explora las modulaciones del yo a través del uso de la carta y la fotografía como espacios de intimidad en *Las cartas que no llegaron*, como instrumentos de construcción de subjetividad. En la primera parte de la novela, narrada desde la niñez, aparecen las cartas que la familia de Isaac, el padre del narrador (judíos polacos que habían permanecido en Europa cuando éste emigró a Uruguay), le habría

1 No es mi intención aquí establecer una diferenciación tajante entre autobiografía y ficción. Parece estar claro, desde el ya clásico artículo “Autobiography as De-facement”, de Paul de Man, que toda forma de la autobiografía es también una construcción, que el yo es siempre una máscara, un personaje. La literatura de Rosencof, acaso especialmente en *Las cartas*, se aprovecha de esa frontera brumosa para complicarla, para ir y venir entre zonas más o menos “autobiográficas”. Esos vaivenes son los que me interesan especialmente aquí.

2. Silvia San Martín se refiere a los “géneros memorialísticos” a los que pertenecería buena parte de la obra de Rosencof: “en ellos un yo rememora experiencias propias y exhibe su subjetividad desdibujando con ello los límites del otrora claro campo de la literatura, especialmente los referidos a la ficcionalidad como categoría inherente” (2).

mandado desde el gueto, antes de la deportación a Treblinka, y más adelante desde el campo de concentración mismo. La novela narra el “armado” de una historia personal *que es* familiar, es decir, se trata de una subjetividad que se construye en el rescate de la memoria familiar interrumpida por el trauma del holocausto. Así, el yo se escribe en el diálogo íntimo que implica la carta. Una de las propuestas de este ensayo es que el particular “trabajo de memoria” (Jelin) que se pone de manifiesto de esta manera obedece al uso de la carta para generar lo que Marianne Hirsch ha llamado posmemoria: “La posmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecieron dominados por narrativas que precedieron a su nacimiento, [...] formadas por eventos traumáticos que no pueden ser comprendidos ni recreados”³ (22).

La carta y la fotografía representan también zonas de imposibilidad. Dice Susan Sontag que la fotografía es un signo de muerte: “Las fotografías afirman la inocencia, la vulnerabilidad de las vidas dirigiéndose a su propia destrucción y esta conexión entre fotografía y muerte acompaña todas las fotos de personas” (Hirsch, 19). En esta novela, la carta conserva esa cercanía con la muerte propia de la fotografía, ya que se trata de una carta sin destinatario, de una carta que no puede leerse. ¿Cómo leer una carta que no llega? ¿Cómo pensar ese vacío o interrupción en el proceso comunicacional? Tanto en la carta como en la fotografía, sugiero, esa incompletud es una forma de la muerte. Si toda carta es una manifestación de la distancia, estas muertes son además fuertes signos de ausencia, porque se producen en contextos de separación forzada (el campo de concentración nazi, la prisión durante la última dictadura militar en Uruguay).

Parece estar claro que la carta no puede identificarse con lo autobiográfico (véase *Las relaciones peligrosas* o el *Werther*), aunque acaso sí se caracterice por buscar la construcción de un espacio íntimo.⁴ En la distancia que implica siempre la carta, la interpelación a una segunda persona constituye una forma de la presencia. Esa intimidad, que no tiene precedentes en la obra de Rosencof, es compartida necesariamente con el lector, el *otro* destinatario, ese que sí lee las cartas. Como la fotografía, entonces, la carta es *al mismo tiempo* presencia y ausencia.

Ese vacío que conlleva la foto es simultáneo a la expresión de una permanencia, de algo que sobrevive, que *está ahí*. Ya ha señalado Roland Barthes que “toda fotografía es un certificado de presencia” (135) y que “la foto es literalmente una emanación del referente” (126). *Las cartas* funciona entonces como un espacio de continuidad, como una forma de resistencia y de supervivencia no solo en relación con los antepasados desaparecidos, sino también con respecto al propio yo,

3. Todas las traducciones de textos que no aparecen en castellano en la bibliografía final son mías.

4. Marcos Wasem, citando también estas dos novelas clásicas, ha relacionado lo epistolar con “las historias de relaciones prohibidas y ocultas” (108), lo que según él podría leerse como referencias a la clandestinidad bajo el terrorismo de Estado.

cuya situación de enunciación es la prisión durante la dictadura.⁵ La fotografía, que aparece al final del texto, permite otra entrada en el universo familiar, donde la ficción parece desaparecer —o al menos quedar entre paréntesis— para dar paso a imágenes que configuran un pequeño álbum de familia. La fotografía implica así la identificación del yo autoficcional (que, no obstante, nunca aparece nombrado como Mauricio Rosencof) con imágenes concretas que dan una sensación de verdad frente al mundo creado en la novela. Sin embargo, dado que no hay separación alguna entre texto e imagen y que las fotos se acompañan de citas del texto precedente, son en realidad una continuación del mismo. Así, *Las cartas* se instala en los límites de la ficción; allí, el texto *juega* a no querer penetrar en ese mundo, a ponerlo entre paréntesis. Mi ensayo estudia ese espacio en el que el yo se escribe desde una ficción que él mismo parece rechazar o querer borrar, como si no quisiera cruzar un umbral.

El yo en los otros

Las cartas que no llegaron coloca en escena a un yo que se construye a través del diálogo generacional. El fuerte lazo entre memoria e identidad que se establece a lo largo del texto implica la introducción de las generaciones anteriores y posteriores al propio yo narrador. Julio Premat, siguiendo a Paul Ricoeur, se refiere a la “puesta en intriga” del yo como la construcción, a la par del relato, de “una coherencia, una dialéctica identitaria del que escribe” (12). En este texto de Rosencof la carta permite la ficción de la interpelación a través de la cual se alcanza esa coherencia identitaria. Recojo la idea de dialéctica porque este proceso de construcción no está exento de dolor y contradicción, y porque en él la voz propia se entiende como múltiple y conflictiva. Hay, entonces, una necesidad de recuperar la memoria de los otros como parte constitutiva del escribir-se, mientras que en un nivel metadiscursivo (pienso en el paratexto en que “el abuelo” dedica el libro a su nieta Inés), que es en realidad parte de un mismo proceso, el texto se construye como un legado, como un necesario fragmento de una memoria futura. El hecho de que la mayoría de la obra se estructure como un conjunto de cartas ficticias dirigidas a Isaac, el padre del narrador, desde distintos lugares y momentos, y con distintos remitentes, establece un diálogo generacional evidente.

Esta alternancia en los remitentes implica la presencia de un yo múltiple, cambiante. A las cartas que envía la familia de Isaac se suman las que el yo narrador

5. Se trata de un biografema: la prisión política sufrida durante 13 años por el autor en la última dictadura uruguaya. Conviene recordar que, sin embargo, la situación de enunciación nunca es explicitada sino aludida en el “acá” que aparece una y otra vez opuesto al placentero recuerdo familiar. Alexandra Falek, en su reciente tesis de doctorado, ha trabajado el poder expresivo de esta alusión, una forma de lo que ella llama *mnemonic manifestations*, menciones pasajeras que hacen presente la brutalidad del período dictatorial sin convertirlo en el centro de la trama y que serían recurrentes en parte de la producción cultural uruguaya contemporánea.

le escribe a su padre desde la cárcel.⁶ El único que conserva cierta estabilidad a lo largo del texto es el destinatario, quien, en el universo de la ficción, no leerá nunca la carta de su hijo. Esta multiplicidad del yo lo complejiza y lo torna elusivo, dado que la voz que narra desde el campo de concentración se yuxtapone a la de Moïshe, el yo niño. Las cartas son transcriptas directamente, y así las voces de Moïshe y la familia que él nunca conoció aparecen casi mezcladas, construyendo una única voz. Las dos narraciones están separadas únicamente por espacios; así, el lector no sabe cuál será la voz que se introducirá luego de cada silencio. Esta primera parte se construye, entonces, de fragmentos separados por silencios. Esa palabra continua entre silencios es la forma de construcción de la memoria personal en el libro. Si a partir de los efectos de la tortura y la prisión política “allí donde existía memoria de un grupo familiar se produce el estallido y la dispersión de memorias” y “cada uno queda aislado con sus fragmentos” (Maren y Marcelo Viñar, 121), esta estructuración formal da cuenta de esos fragmentos al tiempo que busca reestablecer la memoria como un *continuum*.⁷ Surge entonces una suerte de yo colectivo, como en los momentos en que se pone de manifiesto el grito como una forma de continuidad entre la experiencia del campo nazi y la prisión bajo la dictadura, como la expresión última de la resistencia ante la pérdida: “Si ya no queda nada, uno debe gritar” (Rosencof, 31).

La (re)producción de estas cartas es una forma de tomar ese grito ancestral y continuarlo desde la cárcel uruguaya. La segunda parte incluye así una única carta que vuelve sobre las anteriores para reinterpretarlas y resignificarlas, desde la madurez y desde una nueva situación de confinamiento. Esta carta al padre tiene la finalidad de “armarte, de armar tu vida. Cómo eras, Viejo, cuando yo no estaba” (53). Se trata, entonces, de escribir desde la ausencia. Esa ausencia no es sólo la necesaria en toda carta ni la de la cárcel, sino que refiere a la infancia, representada como el tiempo de la exclusión. El narrador se recuerda como testigo, permaneciendo al margen de la lectura de las cartas y de las conversaciones familiares.⁸ Se trata de un segundo sentido de la idea de testigo, no como quien relata lo que ha vivido (el origen del género del testimonio), sino como aquel que es capaz de relatar lo que ya no puede ser contado por quien lo vivió. Sin embargo, el testigo del que no tiene voz, que testimonia lo que no vivió, es en realidad, según Giorgio Agamben, un testigo cuyo relato radica en una ausencia: se trata de “testimoniar por la imposibilidad de testimoniar” (32). En este caso, lo único que el testigo puede decir es que *no* puede decir. En el caso de Rosencof, quien es un testigo en

6. El texto también se refiere a las cartas que el padre envía a sus familiares en el exterior, aunque éstas nunca se transcriben. Aquí, el destinatario aparece como remitente, como otro origen de la carta. En la segunda parte de la novela (cuando se lee exclusivamente la carta del narrador a su padre) ya no existen, en el tiempo de la ficción, el emisor ni el receptor de aquellas primeras cartas.

7. Además, como he dicho arriba, el libro se propone, desde la dedicatoria, como un fragmento de una memoria futura.

8. No sólo por su edad, sino por no compartir el idioma de sus padres y de esas cartas, el *yiddish*.

los dos sentidos, aparece la ficción como la forma de llenar ese hueco, de realizar el testimonio imposible.

Es también claro que se trata de una composición, de una construcción. La necesidad de “armar” al padre se representa como lo que Jelin ha llamado “trabajo de memoria”, ya que plantea un esfuerzo a partir de fragmentos ajenos que se incorporan a la historia personal para componer una narración nueva. Es casi un trabajo de adivinación, el armado de un *puzzle* que no puede completarse sin el empleo de la ficción, que sirve para llenar huecos, para responder preguntas, para resolver misterios. Como ha indicado Gustavo Lespada, la labor de recomposición que marca el tránsito de la ausencia a la recuperación está ya prefigurada en las primeras líneas del libro. Allí, luego de indicar la imposibilidad de determinar exactamente cuándo conoció a sus padres, el narrador indica su primer recuerdo de la madre con total precisión: “Hay un vacío, parece adelantarnos el texto, *pero* también está la determinación de trabajar con la memoria y la imaginación en torno a lo inenarrable” (Lespada, 182).

Este intento de construir una posmemoria es también un proceso de autoconocimiento en la medida en que, para la concepción que maneja el libro, no se trata de dos memorias distintas: “Creo, papá, que te escribo para escribirme” (96). Ese espacio de intimidad familiar en el que el yo aparece como continuador de otras subjetividades también surge cuando se representa *el envío* de la carta como una instancia familiar: la carta tiene entonces un origen común, compartido. Esto impide pensar, contra la idea tradicional de la carta, en una subjetividad coherente y unificada en el remitente. También las cartas que el narrador envía a su padre quieren incorporar a ese otro, manifestarse como su voz: el remitente se construye así *como el destinatario*. La carta, al tiempo que marca la ausencia, sostiene que en realidad la recepción *no es necesaria* porque el destinatario está en la voz del remitente. Por esta estrategia la carta atraviesa ese límite último que implica no haber llegado nunca.



Una caja de zapatos

El libro se cierra con un pequeño álbum de fotos familiar. Casi todas las fotos muestran a integrantes de la familia que ya no viven. Cada una aparece acompañada por una cita del texto precedente que en todos los casos incluye el número de página. La primera foto ocupa la carilla siguiente a la última página del texto escrito, por lo que el lector ve a un tiempo el texto y la foto. A partir de ahí, las fotos se continúan una tras otra, y la lectura también se experimenta como un *continuum*. No hay títulos, encabezamientos, ni una palabra como “fin” u otro elemento gráfico que establezca una frontera o separación entre el texto y la imagen. Así, las fotografías forman parte del texto, que no termina hasta que la última ha sido vista.

¿A quién representan las fotografías? Dado el carácter de “realidad”, de “evidencia” (Sontag, 47) que se ha otorgado a la fotografía, es difícil ignorar que se trata de personajes históricos, que efectivamente existieron. La aparición de la

imagen parece borrar definitivamente toda posibilidad de la ficción y acercar el texto al testimonio, al documento. Sin embargo, el hecho de que las fotos se acompañen de citas que contienen un lenguaje altamente poético –y acaso el solo hecho de su inclusión en la historia ficticia narrada– complica ese estatus documental. La fotografía, como sostiene Sontag, no aparece en realidad nunca separada de la interpretación, y por eso, agrego, se acerca “peligrosamente” a la ficción.

Propongo comparar la función de la fotografía en *Las cartas* con su uso en *Las vidas de Rosencof*, reportaje de Miguel Ángel Campodónico. Dado que se trata de dos textos publicados en el mismo año y en los que se intenta proponer distintos acercamientos a la vida del autor, resulta interesante el establecimiento de las diferencias entre las estrategias representacionales de cada uno. Las dos fotografías que aparecen en la página 170 en el libro de Rosencof son reproducidas en el segundo libro acompañadas también de textos. Sin embargo, mientras en el texto periodístico se lee respectivamente “Isaac junto a su hermana, única sobreviviente de Auschwitz” (66) y “Rosa y Leibú recién llegados de Polonia” (53), en *Las cartas* las *citas* (en el otro caso son líneas informativas, como en un periódico) adoptan una dirección distinta.

La primera foto incluye a un hombre parado que apoya una de sus manos en el hombro de una mujer que permanece sentada, y la otra mano en el respaldo de la silla. La cita expresa un pensamiento subjetivo del narrador que introduce la fantasía mientras alude en forma oblicua al genocidio perpetrado por los nazis: “y a mí, papá, siempre me gustó tu foto de soldado, y te imaginaba de fusil y en la trinchera, o esquivando al cosaco de galope tendido y sable en mano, esa era otra guerra, papá, los judíos tenían fusil”. Esta cita no le permite al lector identificar a los personajes. Quizá se trata del padre, pero ¿y la mujer? No hay manera de identificarla como la hermana sobreviviente, y el lector (que no tiene por qué conocer el libro de Campodónico) puede imaginar que se trata de Rosa, la esposa de Isaac (o incluso de otro familiar, pero no necesariamente de la única *sobreviviente*). Sucede que al texto no parece interesarle satisfacer la curiosidad del lector por identificar el referente “real” de los personajes fotografiados.

Aquí puede verse la diferencia entre mostrar y evocar que menciona Sontag (47). En los dos casos el texto propone una lectura de la imagen y establece una relación distinta con la misma. En el texto periodístico la fotografía funciona como documento, como evidencia, y el texto que la acompaña solo busca reducir incertidumbres y fijar un sentido único, alejado de toda interpretación. Por el contrario, la cita abre la fotografía a significados múltiples al permitirle entrar en el terreno de la ficción. Y en lugar de aludir al genocidio hebreo a partir de la presencia de la mujer, lo hace por otro camino, que en apariencia no tiene mucho que ver con la foto. El texto que acompaña la foto no sirve aquí para explicarla, no depende de ella, y emplea esa autonomía para arrastrarla por un camino propio. El texto genera desconcierto e inestabilidad en lugar de certeza, y desplaza la relación original de la fotografía con el referente. En el documento se filtra la palabra, y surge así algo nuevo. Así, se trata de dos textos que al ser yuxtapuestos generan nuevas posibilidades expresivas que los enriquecen.

En la segunda fotografía de la página 170 sucede algo parecido. La foto que en el texto de Campodónico *muestra* a “Rosa y Leibú recién llegados de Polonia” aparece en *Las cartas* acompañada de la siguiente cita: “mientras mamá cocinaba y lloraba, picaba las solapas y lloraba, abría la botinera y acariciaba los zapatos de León y lloraba”. Así, la cita asocia la imagen a la muerte del hermano del narrador. Mientras el primer texto se refiere a un nuevo comienzo (que implicó además la salvación de una inminente deportación), el segundo alude a un final. La distancia entre las leyendas es la que va de la vida a la muerte. Si la fotografía guarda una especial relación con esta última al tiempo que señala una permanencia, aquí el texto parece acentuar la pérdida por encima de la supervivencia. En este caso, la fotografía de Rosa y Leibú, leída a través del texto que la acompaña, resulta un signo de muerte, una escenificación de la muerte del hermano, al otorgarle cotidianidad y prolongarla en el tiempo (a esto sirven especialmente el uso del polisíndeton y el pretérito imperfecto). A su vez, Moishé intenta introducirse a través de la palabra en la relación entre la madre y el hermano, de la cual él se ha sentido excluido. Así, la palabra introduce una tercera presencia entre las imágenes representadas.

La inclusión de estas citas, y las menciones a las fotografías familiares a lo largo del texto, vuelven este álbum una parte necesaria del mismo. El diálogo con lo que se ha leído previamente es explícito gracias a las citas. No hay un orden claro en las fotografías, ni cronológico ni temático, y tampoco ilustran momentos sucesivos de la narración que las precede. Este aparente desorden coincide con el de una novela que se presenta como caótica, ya que se mezclan tiempos verbales, lugares de enunciación, temas, destinatarios, en un estilo que transmite una fuerte sensación de espontaneidad, a lo que ayuda el constante empleo del lenguaje coloquial, que se mezcla, también “desordenadamente”, con una prosa fuertemente poética.

No obstante, la primera y la última foto, que abren y cierran respectivamente el pequeño álbum, sí parecen guardar una débil lógica, vinculada a la cronología y a las generaciones. El álbum se abre con la foto de la abuela del narrador, a quien éste nunca conoció, y se cierra con la foto de los cuatro integrantes de la familia ya en Uruguay. En este sentido, la imagen recorre el mismo camino que el texto escrito: va desde el silencio del pasado hasta las generaciones más recientes, en una línea coherente con la idea de preservación y rescate de la memoria.

La primera foto, que ocupa, al igual que la última, toda la página, está acompañada por una breve cita: “Las búbeles son las mámeles que están en una foto” (37 y 167). Se trata de la conclusión a la que Moishé llega luego de notar que esa foto es el único lugar en el que su abuela existe: “Yo nunca la vi. Bueno, la vi. Papá le hizo una foto” (36). La foto se vuelve así el receptáculo de la memoria, la única posibilidad de conocer al otro, ya que implica siempre una pérdida y una permanencia: “es un regreso del otro perdido o muerto” (Hirsch, 3). Para Moishé las fotografías son más que huellas, son las personas mismas. Al decir de Cornelia Brink,

las fotografías de las personas amadas [...] quizá prometan consuelo –algo ha sobrevivido, aun si se trata solo de una fotografía [...]. El mundo que ha sido fijado de manera fotográfica no está sujeto a la transitoriedad; algo trasciende la muerte, el evento ha sido preservado para la eternidad [146].

Hirsch analiza las relaciones entre familia y fotografía: “la fotografía pasó a ser el instrumento primario de autoconocimiento y representación de la familia —el medio por el cual la historia familiar sería de ahí en más narrada” (6-7). Contemplar un álbum de fotos implica asistir a una narración que se va construyendo foto a foto. La contemplación permite mantener una continuidad, una permanencia de afectos, ideologías y vivencias. Es por eso que la caja de zapatos donde Rosa guarda sus fotos es el antídoto que Moishe encuentra para consolarla frente a la certeza de la muerte de la familia: “y mamá que llora y llora y agarra a León y yo voy a buscar la caja de zapatos y se la doy” (47-48). En la concepción del niño, la familia se recupera en la contemplación de la fotografía, que anula las faltas y los silencios. Así, en el texto se construye la caja de zapatos como el lugar de la memoria, como el depósito donde es posible volver a encontrar a la familia perdida: “mi búbele desconocida, solo conocida en las fotos borrosas en la memoria, y que yacía, como la memoria, en una caja de zapatos” (77).

La operación del libro es, quizá, reemplazar la caja de zapatos como lugar de la memoria, o abrirla, mostrar la memoria de la familia contenida en las fotos, para que la memoria ya no se conserve en ella y pueda ser transmitida. La idea de que el fotografiado o su huella están en la fotografía son claras en el niño, en quien los fotografiados no existen fuera de la foto, *están* en ella (Barthes habla de la fotografía como “emanación”). Este es quizá el movimiento central que el libro lleva adelante, la necesidad de verse, de encontrarse en la historia del otro:

la mirada familiar, entonces, es [...] una mirada mutua de un sujeto que mira un objeto que es un sujeto mirando (a su vez) a un objeto. Dentro de la familia, cuando observo soy siempre observado, visto [...]. La subjetividad familiar se construye de manera relacional, y en estas relaciones yo soy siempre a un tiempo yo mismo y otro [...], a la vez sujeto que habla y observa y el objeto hablado y contemplado [Hirsch, 9].

Así, las fotografías también interpelan al sujeto, lo interrogan y, finalmente, lo fundan; el sujeto se constituye por la mirada de los otros al mismo tiempo que constituye a otros con su mirada. En ese permanente intercambio es que se teje una historia común que el sujeto incorpora como imagen del otro en sí mismo.



-
- AGAMBEN, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. (Homo sacer III), Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París: Éditions de l'Étoile/ Gallimard/ Seuil, 1980.
- BRINK, Cornelia, "Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps", *History and Memory*, vol 12, n° 1, 2000, pp. 135-150.
- CAMPODÓNICO, Miguel Ángel, *Las vidas de Rosencof*, Montevideo: Fin de Siglo, 2000.
- DE MAN, Paul, "Autobiography as De-facement", *Modern Language Notes*, vol. 94, n° 5, Dic. 1979, pp. 919-930.
- FALEK, Alexandra, *The Fictions of Afterwards: "Mnemonic Manifestations" in Recent Cultural Works from Uruguay (1995-2005)*, New York University, 2009. Inédito.
- FORNÉ, Anna, "La materialidad de la memoria en *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof (Uruguay, 1930-2000)", *Historia Crítica*, n° 40, ene-abril 2010, pp. 44-59.
- HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge and London: Harvard UP, 1997.
- LESPADA, Gustavo, "La palabra golpeada. Lo inefable en *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof", *Confluente. Revista di studi iberoamericani*, vol. 1, n° 1, 2009, pp. 178-200.
- PREMAT, Julio, *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- ROSENCOF, Mauricio, *Las cartas que no llegaron*, Montevideo: Alfaguara, 2000.
- SAN MARTÍN PETROCELLI, Silvia, "La construcción de la subjetividad del barrio en el discurso literario de Mauricio Rosencof", Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Biblioteca *on-line*, www.apuguay.org/bol_pdf/bol_sanmartin.pdf (oct. 2010), pp. 1-10.
- SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- VIÑAR, Maren y Marcelo, *Fracturas de la memoria. Crónicas de una memoria por venir*, Montevideo: Trilce, 1993.
- WASEM, Marcos, "Regímenes ficcionales de *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof", *Lengua y literatura*, vol. 1, n° 2, 2006, pp. 107-117.