

# Epistolaridad, autoficción y puesta en escena

## Versiones de *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof

Gabriela Sosa San Martín<sup>1</sup>  
*Instituto de Profesores Artigas*

### I

La crítica genética se propone crear puentes entre el principio de realidad que inicia la escritura y el proceso por el cual se construye el texto que conocemos. La clave parecería estar en los caminos bifurcados: aquello que podría haber sido y se abandonó, cuestionando la creencia de que el escritor finalmente optó por *lo mejor* y que cada etapa de la elaboración de un texto no posee un valor en sí mismo. O en todo caso, el estadio final se transforma en una suerte de cúmulo en el que se incorporan las huellas del camino andado.

Si bien no hemos tenido oportunidad de trabajar con los manuscritos o primeras versiones de *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof (Florida, 1933),<sup>2</sup> las circunstancias hicieron que este *producto final*, publicado en el año 2000 y reeditado en diversas oportunidades por Alfaguara, se transformara en materia prima para una versión teatral. Esta fue escrita por la dramaturga Raquel Diana (Montevideo, 1960),<sup>3</sup> con la colaboración del propio Rosencof, y estrenada en la sala Atahualpa por el grupo de actores

---

1. Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas (IPA). Se ha desempeñado en Educación Secundaria, en enseñanza privada y desde 2013 como profesora de Teoría Literaria en el IPA. Magíster en Literatura Latinoamericana, egresada de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Doctoranda en Letras de la misma institución. En calidad de Investigadora Asociada, trabaja en la Biblioteca Nacional con el archivo del escritor Carlos Martínez Moreno.

2. En una conversación telefónica mantenida con el escritor en noviembre de 2012, Rosencof me aseguró que no queda ningún registro del proceso de escritura de *Las cartas que no llegaron*.

3. Raquel Diana, egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático, es integrante del elenco del teatro El Galpón. Algunas de sus obras son: *El fantasma de Canterville* (1997) –escrita junto a Helen Velando–, que obtuviera el premio Florencio por considerarse mejor espectáculo musical de ese año; *Del miedo y sus racimos* (1998); *Cuentos de hadas* (1998) –los dos textos anteriores recogidos en libro–; *Alicia: ¿quién lo soñó? (episodios de la vida posmoderna)* (1998); *Banderas en tu corazón* (2001); *Secretos* (2001); *Las cartas que no llegaron* (2003); *La ópera de los mejores días* (2004); *Bailando sola toda la noche* (2008). Puede consultarse esta y más

del teatro El Galpón en agosto de 2003, con dirección de César Campodónico (Montevideo, 1929-2005).<sup>4</sup> El texto dramático inédito, gracias a la gentileza de los autores, me fue enviado en 2012 con el propósito de que este estudio pudiera analizar la tarea de reconstrucción de la novela en una versión para teatro.

Entender *Las cartas que no llegaron* como un proceso en construcción implica reflexionar acerca de una figura de autor que se problematiza y vuelve, en cierta medida, múltiple e inacabada. “Traço incompleto, imperfeito, mas suficiente para nos revelar as complexidades do ato de escrever e nos confrontar às suas contradições” (L. Hay, 2007: 47). Lejos están los tiempos en que Roland Barthes declarara “la muerte del autor”: la investigación enfrenta la intervención de Rosencof-escritor del relato metaficcional; la de Rosencof-dramaturgo asesorando la adaptación teatral –no olvidemos además su importante trayectoria en este género–;<sup>5</sup> la intervención de la escritora Raquel Diana como creadora del texto dramático que surge desde la narración; la de César Campodónico, finalmente, como director de la puesta en escena. Cada etapa de reelaboración del texto agrega capas de significación que dialogan con los estadios anteriores, en un proceso que se construye a partir de las propias contradicciones del acto de escritura. Pues en su afán de encontrar un destinatario que transforme el vacío del soliloquio de los personajes en diálogo genuino, esas cartas ficticias que no llegan –la de Moishe a su padre; las de los familiares en Treblinka a Isaac– logran interpelar y crear un texto nuevo, casi a modo de respuesta.

*Las cartas que no llegaron* en su versión narrativa sabe combinar la ficción con lo autobiográfico. Consta de tres partes: “Días de barrio y guerra”, que alterna los recuerdos de infancia del narrador con la voz de sus familiares judío-polacos en manos de los nazis; “La carta” al padre Isaac desde un calabozo –aludiendo a los años de dictadura durante los cuales el autor estuvo preso–, que incluye el relato de un viaje del narrador al pueblo de los Rosencof, Belzitse, en busca de datos sobre sus antepasados; finalmente, “Días sin tiempo”, reflexión en torno al acto de recordar, al papel de la imaginación en la construcción del recuerdo, a las diversas formas de la comunicación con los seres queridos y el prójimo. El diálogo con el

---

información sobre la escritora en <http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy/obras/autores/raquel-diana/>.

4. César Campodónico fue uno de los miembros fundadores de El Galpón. Su primera dirección teatral se produjo en 1963, al estrenar una adaptación que realizara Ruben Deugenio de la novela *La tregua*, de Mario Benedetti.

5. *El Gran Tuleque* fue estrenada en 1960 por El Galpón; *Las ranas*, por Teatro del Pueblo en 1961; *Los caballos*, también por El Galpón en 1967; del mismo año son *La valija*, interpretada por el Grupo de Teatro de la Facultad de Medicina de Montevideo, y *La calesita rebelde*, a cargo del elenco del Sindicato Único de la Aguja.

padre ausente recrea, en esta última parte de la novela, los últimos tiempos de Isaac y su esposa en el hogar de ancianos, mientras el hijo se encuentra en la cárcel.

El cruce de dos modalidades –la novela por un lado, la autobiografía por otro– denominada por algunos “autoficción” (M. Alberca, 2007: 29) se propone jugar con las nociones teóricas de estos dos discursos.

Partiré de la hipótesis de que esta obra [*Las cartas que no llegaron*] presenta un nuevo tipo de testimonio literario, de carácter autoficcional, que con base en un acercamiento personal, creativo e imaginativo a las evidencias históricas transgrede los alcances convencionales tanto de la novela testimonial como de la autobiografía, instalándose narrativamente a caballo entre la referencia y la imaginación y entre la verificabilidad y la creatividad (A. Forné, 2010: s/p).

Casi como si se estuviera frente a un experimento científico, algunos genes del ADN autobiográfico son introducidos en el formato novelístico junto a una serie de procedimientos propios de la ficción. El propio Rosencof, al comenzar una entrevista que le hiciera César di Candia en 1995, juega con el hecho de que toda referencia a su historia personal, en el contexto que sea, propone su ficcionalización: “Podría empezar diciendo como en las novelas autobiográficas «ya en mis primeros años...» (*se ríe*)” (C. di Candia, 2007: 26). De las pretendidas competencias de un lector entrenado en la vida del autor, y en conocimiento de circunstancias sociales y políticas vividas por él, dependerá la complicidad para interpretar guiñadas y cruces, dado que

la configuración del narrador principal contiene evidentemente datos de la experiencia del autor, pero estos ingresan en el texto depurados bajo diversas técnicas de selección, fragmentación y montaje, enhebrados por mecanismos analógicos, metafóricos y simbólicos, es decir, sometidos a un procedimiento complejo que les confiere *status* literario fortaleciendo además su eficacia en tanto testimonio (G. Lespada, 2009: 181-182).

Incluso podríamos hablar de una combinación aun mayor de diversas tipologías textuales, en general marginales a los cánones tradicionales, como el testimonio, la autobiografía, la novela epistolar, para atravesar luego ese proceso de ficcionalización antes mencionado. Marcos Wasem pone el énfasis en el hecho de que el interés por narrar “históricamente” es lo que termina arrastrando al narrador “al ámbito de la ficción, donde tiene que recrear una historia familiar de la que posee pocos datos (M. Wasem, 2006: 4),<sup>6</sup> aunque más que una *necesidad* el proyecto artístico parecería ser el de confundir los límites entre la imaginación y lo empírico de forma permanente. O mejor aun: hacer de la literatura otra historia posible. Las

---

6. Wasem se apoya para esta afirmación en la siguiente cita de la novela: “Estoy narrando el comienzo de una historia, esto es historia, no literatura, aunque nada, nadie me obliga, compele, exige la fidelidad de los hechos que, por lo general, una vez narrados, pierden fidelidad” (M. Rosencof, 2000: 117-118).

reflexiones en torno a este límite difuso entre realidad y ficción se reiteran, incluso en otros textos de Rosencof:

mi territorio real era la imaginación, la fantasía, la locura reglamentada en la medida de lo posible. Entonces –¿entendés?–, esos acontecimientos, si lo eran, esos hechos o más bien anécdotas, estaban en la frontera entre lo real y lo que no (M. Rosencof, 2000: 138).

Solo le quedaban libres el pensamiento, la imaginación, los sueños, la fantasía. Decidió vivir a partir de ellos. Ordenarlos, armar con ellos otra vida (M. Rosencof, 2011: 29).

Entonces miro ese universo tangible, de frascos y sábanas y sueños y seres. Y siento que no es real. Que ese mundo no es real. El mundo real no es cierto. Es una ilusión (M. Rosencof, 2011: 118).

El manejo de la epistolaridad, y como corolario, la presencia del ritual de la escritura y la lectura de cartas dentro de la ficción, ocupa un lugar destacado en la construcción de *Las cartas que no llegaron*. Vale la aclaración: el de una comunicación por medio de cartas que, desde el título, funciona como proyección trunca. Las cartas nunca llegan. Por principio la novela epistolar

establece implícita o explícitamente dos historias con sus respectivos niveles de ficción. En primer lugar la historia constituida por el hecho de que se redacten las cartas y, además, surge paralelamente la historia y el nivel de ficción evocados por las cartas mismas y que generalmente serán una historia con su ficcionalización distinta en cada carta” (K. Spang, 2000: 648).

Pero si se observa con detenimiento, la novela de Rosencof multiplica estos dos niveles: la evocación de la infancia en el barrio Palermo de la primera parte –alternada con fragmentos en los cuales parecería asumir la narración el niño Moische–, que luego será retomada en “La carta” al padre, tiene por momentos como primer nivel ficcional la situación del encierro carcelario, y en otras oportunidades un tiempo posterior, en el cual los padres ya murieron. Pero también está el *presente* de los parientes judío-polacos, a la par que se rememora la angustia que provoca en Uruguay la falta de noticias de Europa durante la guerra. El fragmentarismo temporal del grupo de cartas de los capturados por los nazis en Treblinka es llevado al máximo de tensión posible, puesto que cada *hueco* entre carta y carta podría significar la muerte. Una suerte de simultaneidad provoca la ausencia de fechas, eliminándose así una de las pocas marcas formales del género epistolar.

En el pretérito del pretérito –en este caso, la vida anterior a la Segunda Guerra Mundial– la lectura de las noticias de los parientes europeos constituía una realidad familiar, y “Entonces mi papá, los domingos, que es el día que se leen las cartas, nos leía las cartas de antes, pero tenía los ojos

así, y no se reía” (M. Rosencof, 2000: 14). La forma de referirlo no difiere demasiado de cómo el escritor construye el recuerdo fuera del ámbito de la ficción, en una entrevista: “Esas cartas eran leídas en rueda y vueltas a leer el domingo a mediodía mientras la vieja hacía el puchero de gallina. Con el tiempo se fueron convirtiendo en un elemento dramático porque un buen día, coincidiendo con el comienzo de la guerra, el cartero dejó de traer noticias de Europa” (C. di Candia, 2007: 30). En la novela la voz de los asesinados por los nazis es enfrentada a la paradoja de contar lo inenarrable y así resistir la derrota –“Estas cartas nunca te van a llegar, Isaac. O te van a llegar cuando ya no estemos, y entonces será para nosotros una forma de estar” (M. Rosencof, 2000: 41)–, transformándose la masacre en estímulo para denunciar aquellas cárceles y también las de estas latitudes: “Tal vez estas cartas las escriban otros” (M. Rosencof, 2000: 42).

Asimismo, los datos mencionados en la entrevista respecto del contacto con los familiares europeos resultan igualmente mediados por formas narrativas. No se transmiten casi nunca como experiencias directas de vida; son relatos también cargados de heroísmo y tragedia. ¿Cómo explicar que las noticias de la abuela, fallecida en una guerra que terminó en 1945, le sean contadas al nieto más de treinta años después, en situaciones tan adversas? También los límites entre la ficción y sus referentes empíricos se vuelven difusos en ámbitos en los que se espera encontrar al escritor Rosencof. El personaje se apropió de la persona:

Yo estaba detenido en Santa Clara del Olimar y mis viejos, que mientras tuvieron salud me siguieron visitando todo lo que pudieron, me contaron el fin de mi abuela. Los guardias ucranianos del campo de concentración estaban reclutando niños para obtener reserva de plasma. Ella los protegió, no los quiso entregar y la mataron a palos, junto a todos mis primos. ¿Te das cuenta qué noticias alentadoras para quien llevaba meses incomunicado? [...] De la familia de mi padre quedaron vivas tres personas, de la de mi madre, ninguna (C. di Candia, 2007: 31).

La literatura se transforma en la manera permanente de vincularse con la historia individual y colectiva. En el documental *A pesar de Treblinka* (2002), dirigido por Gerardo Stawsky y a propósito de los sucesos acontecidos durante la Segunda Guerra en dicho campo de exterminio, puede verse a Rosencof leyendo en el Parque Rodó de Montevideo fragmentos de *Las cartas que no llegaron*, rodeado de algunos sobrevivientes que se radicaron en esta ciudad y otros tantos familiares de víctimas de la tragedia.<sup>7</sup> En setiembre de 2000 –fecha en la que se produjo este encuentro con el propósito de filmar el documental– la novela ya llevaba, en un solo año, cuatro ediciones y cinco mil ejemplares.

---

7. Agradezco a David Telias, coordinador de Estudios Judaicos de la Universidad ORT Uruguay, por facilitarme una copia del documental para la realización de este artículo.

En *Las cartas que no llegaron* la escritura se propone como recuperación de la oralidad –verdadera marca de estilo en la literatura de Rosencof– e incluso de la palabra que simula solo haber sido pensada. El presente de la enunciación –la cárcel, o la vida sin los padres–, del que tan poco se dice, busca contrarrestar las reiteradas imposibilidades de un pasado familiar signado por la incomunicación: “Y estas son las cartas, mi Viejo, que te quise escribir desde donde escribir no se podía, y que te escribo hoy, mi Viejo, desde donde sí puedo” (M. Rosencof, 2000: 94). En épocas de la guerra, la incomunicación quedaba planteada en las noticias de Europa que no llegaban, en las incomprensibles conversaciones en yiddish que excluían a Moishe de la vida familiar, en los silencios múltiples que guardaban angustias no traducibles en palabras –el llanto de la madre frente a la pérdida de León, por ejemplo–, incluso en la única carta que sí llega a lo largo de toda la novela pero que mejor no abrir porque es la que relata el fin de los seres queridos (¿el hecho de retardar el motivo de la carta no abierta no simula el tiempo casi estático de la cárcel?). Hasta se sumaron los deseos de comunicación no consumados en las cartas escritas por Isaac y dirigidas a Adolf Hitler.

Más adelante, en tiempos de dictadura y prisión en Uruguay, el problema de la incomunicación se centra en la censura de casi toda lectura y las dificultades en el envío de cartas a los familiares –“cada carta que llegaba era, por el solo hecho de llegar, un acontecimiento” (M. Rosencof, 2000: 74).<sup>8</sup> Finalmente, en el presente de la enunciación, la ausencia del padre, de la madre, del hermano; la incertidumbre de un pasado que, al no haber sido recuperado con el relato de sus protagonistas, solo puede construirse desde la imaginación: “Cómo era, papá, la casa donde nació León; cómo era mamá y cómo eras vos, Viejo” (M. Rosencof, 2000: 58). Las cartas nunca llegan. “En un mismo gesto, una misma dinámica, lo epistolar articula dos dimensiones: la ilusión de un acercamiento (una presencia) y la realidad de una separación (una ausencia), haciéndolas coexistir de modo tal que no queda posibilidad de elegir una u otra” (N. E. Bouvet, 2006: 66). La reunión idílica con el destinatario termina siendo una “falacia consoladora”, y “la carta, en lugar de ser escritura para otro, es básicamente escritura de sí mismo y ejercicio de consolidación de la propia imagen” (C. Besa Camprubí, 2006: 5).

Como contrapartida de la incomunicación, *Las cartas que no llegaron* propone un permanente juego de espejos entre las distintas etapas de la historia familiar, transformando tiempos y personajes que los habitan en una unidad y permitiendo el diálogo de las épocas, como si estas funcionaran

---

8. Recuérdese que, a diferencia de los presos políticos que estuvieron en los centros penitenciarios, Rosencof fue uno de los dirigentes del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros tomado como rehén por los militares. Esto significó, entre tantas otras diferencias, la imposibilidad de acceder a libros durante la mayor parte del tiempo en la cárcel.

de manera cíclica y el retorno del pasado siempre resultase una posibilidad latente: “ahí pasaba algo y yo no estaba y estaba ahí. Ahora sí. Ahora sí, papá. Estoy ahí” (M. Rosencof, 2000: 82); “y si fuera esta, 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” (M. Rosencof, 2000: 113). El ritual del relato actualiza los orígenes a través del cuento oral en el que el padre recupera a la muchacha de juventud que fue su esposa; la misma que en el recuerdo del hijo se superpone con la madre anciana del asilo: “era una muchacha, papá, esa viejita tan, tan triste, que a veces me viene a ver para preguntar «¿comiste?»” (M. Rosencof, 2000: 54).

La guerra recorre el texto: el joven Isaac de la foto, vestido de soldado y peleando en Rusia; los parientes en Treblinka; la historia guerrillera de Rosencof. La violencia ejercida por los cosacos primero, por los nazis luego, por los militares uruguayos al cabo. ¿Por qué escribir cartas –o simular escribirlas– en dichas situaciones de violencia? Tal vez “Porque no se puede hablar ni callar. La correspondencia nace de esta doble imposibilidad, que supera y de la cual se nutre. Entre palabra y silencio” (A. Comte-Sponville, 1999: 41). A pesar de que los personajes viven con la palabra amordazada sienten el impulso de no callar y resistir.

Las marcas de oralidad en la escritura quizá busquen recuperar los diálogos que debieran haber sido –“y no se hablaba nunca, nunca hablábamos, papá” (M. Rosencof, 2000: 64)– pero también se vinculan a la elección del género epistolar, siempre personal y directo. Si su práctica establece una oposición con las formas literarias por asociarse a “un gesto de improvisación” y ser “«escritura no escrita», directa, sin borrador, [...] estética de la negligencia contra el trabajo de escritorio o gabinete” (M. Rosencof, 2000: 24), el uso que le da Rosencof en *Las cartas que no llegaron* hace del género epistolar un cuestionamiento de la propia noción de literatura. El gesto improvisado no es tal, pero la novela se nutre de esa “estética de la negligencia”.



"Cuando era pequeña, Isaac, me preguntaba adónde iban los sueños. Tú sueñas, y el sueño es como el agua. ¿Adónde va toda esa agua? ¿A los mares? Y luego, ¿serán nubes? Los sueños, entonces, regresan con las lluvias.

¿Y los gritos? Hoy me pregunto, los gritos, ¿adónde van? No pueden, no deben perderse. No es posible que se pierdan, no pueden deshacerse en la nada, no pueden morir en nada, morir para nada, para algo se han creado, para algo se han gritado, Isaac, el grito no muere, no puede morir. No muere. Nosotros sí que morimos, cada amanecer, en cada selección de Grete, en cada tren que llega. Pero nuestros gritos no, el grito no."



(Mauricio Rosencof, *Las cartas que no llegaron*, Alfaguara)

AUSPICIA



MONTEVIDEO TU CASA

APOYAN



Disposiciones municipales: Sólo se pueden encender cigarrillos en el hall del teatro. Los teléfonos celulares y vips deben estar apagados durante la función.



## LAS CARTAS QUE NO LLEGARON

de Mauricio Rosencof

Versión teatral de  
Raquel Diana y  
Mauricio Rosencof

Teatro El Galpón  
Temporada 2003  
Sala Atahualpa

### La Institución Teatral El Galpón

(afiliada a la FUTU)

Presenta

### "LAS CARTAS QUE NO LLEGARON"

de Mauricio Rosencof

Versión teatral de Raquel Diana y Mauricio Rosencof

#### REPARTO

Él	GUSTAVO ALONSO CASTILLA
Padre	MARCOS FLACK
Madre	REBECA FRANCO
Hombre, cartero, Evelio	DANTE ALONSO
Hombre, Fito	GASTÓN CAPERCHIONE
Mujer, italiana	FELISA JEJZER
Ruth, mujer	GISELLA MARSIGLIA
León, hombre	DANIEL CARDOSO
Escenografía	OSVALDO REYNO
Asistente de escenografía	BEATRIZ ARTEAGA
Vestuario	CARLOS PIRELLI
Luces	EDUARDO GUERRERO
Música y dirección musical	SERGIO FERNÁNDEZ CABRERA
Músicos para la grabación	
Realizada en el Auditorio	
Voz Ferreira	MOISÉS LASCA (viola), CLARA KRUK (violin), DANIEL LASCA (violín) y FERNANDO RODRÍGUEZ (chelo) de Camerata Punta del Este. SERGIO FERNÁNDEZ CABRERA (guitarra, acordeón)

Técnico de grabación	CÉSAR LAMSCHEIN
Coreografía	ELIANNE DUEK y ENRIQUE CIDERBAUM
Fotografía	ALEJANDRO PERSICETTI
Peluquería	FEINADOS VAKOKA
Peinador	DANIEL AGUIVEDO

Realización de vestuario	ELBA BILUZZONE
Realización de escenografía y maquinaria	MANUEL NOVOA, JAVIER CABRERA, RUBÉN RODRÍGUEZ, ANTONIO HUALDE

Técnicos de luces y sonido	IGNACIO TENUTA y RODOLFO SANTULLO
Tratamiento de escenografía	DANTE ALONSO
Coordinador Técnico	DANIEL BOLLINI
Traspunte	ÁLVARO FERNÁNDEZ
Diseño de programa	ANDRÉS ROJÍ
Tapiz de programa	OSGIMAR

Producción	AMELIA PORTERO
Asistente de dirección	FELISA JEJZER

Dirección CÉSAR CAMPODÓNICO

Agradecimientos: Auditorio Vaz Ferreira, Julieta Nicolini, Dorita Fabius, Ana Vinocur

*Programa del espectáculo Las cartas que no llegaron, de Raquel Diana y Mauricio Rosencof. Dirección: César Campodónico. Sala Atahualpa, teatro El Galpón, 2003.*





Carátula de la primera edición de *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof. Montevideo: Ediciones Santillana, 2000.



Carátula de la revista *Socio Espectacular* de teatro *El Galpón*, agosto de 2003. La foto pertenece a la puesta en escena de *Las cartas que no llegaron*. Al centro y sobre el extremo izquierdo, en primer plano, el actor Gustavo Alonso Castilla, interpretando al protagonista de la obra. Atrás, de izquierda a derecha, los actores Gastón Caperchione, Felisa Jezier, Rebeca Franco y Dante Alfonso. Abajo, a la derecha, Daniel Cardozo.

**"LAS CARTAS QUE NO LLEGARON"**

versión para teatro de Raquel Diana y Mauricio Rosencof  
de la novela homónima de Mauricio Rosencof

La obra transcurre en diferentes espacios y tiempos que conviven. O tal vez todo ocurra dentro de la cabeza de El, que cuenta la historia al público, o a sí mismo, y dialoga con los personajes de sus recuerdos y de su imaginación.

**Escena 1**  
(la prisión)

El- Acá, Viejo, recorro el mundo a tres pasos cortos media vuelta tres pasos cortos. Eso no te lo voy a contar, ¿para qué?; pero mi mundo es este, de dos metros por uno, sin luz sin libro, sin un rostro sin sol sin agua sin sin... y te escribo; pero de esto no, esto es mío, me lo banco meses años años tantos años... Tenemos que hablar todo lo que nunca todo lo de ahora y lo de antes. Estas son las cartas, mi Viejo, que te quite escribir desde donde escribir no se podía.

**Escena 2**  
(la casa de la infancia en Montevideo)

El- No puedo precisar con exactitud qué día conocí a mis padres. Lo que sí recuerdo es que cuando vi a mamá por primera vez estaba en el patio. El patio era un espacio enorme que con los años se fue encogiendo. Era igualito a la selva de Tarzán, porque mi mamá tenía muchas plantas. Había una cuerda donde todo el que quería colgaba la ropa mojada, que se llueve. La ropa mojada es, como todos saben, lo que hace llover. Un día, mi mamá encendió un brasero a carbón para cocinar. (a la Madre)  
¿Qué es?  
¿No ves?  
Es un pedazo de hígado que le regaló el carnicero para Miska.  
Miska era la gata. Mamá cocinaba para Miska, pero comíamos todos. (a León)  
¿Qué decís?  
¿Comemos todos pero mamá no quiere que diga.  
Madre- ¿Qué decís?  
El- De mi papá lo primero que conocí fueron los ojos. Unos ojos pícaros, buenos, traviesos, que siempre se estaban riendo. Mi papá tenía los mejores ojos del mundo.  
Padre- ¿Eh?  
El- Y además de todo eso, yo también tenía un hermano grande, que era el que me defendía cuando nos atacaba el enemigo. Me defendió toda la vida, hasta que se murió. A él lo habían traído de Polonia hace mucho, y ahora tenía como diez años. Se murió cuando tenía dieciséis, y mi mamá se pegaba en la cabeza.

(entra el Cartero)

Cartero- ¿Y yo?  
El- Después estaba el cartero, pero yo no me acuerdo.

Primera página de *Las cartas que no llegaron*, en versión para teatro (texto inédito).

## II

Para Jorge Dubatti el texto dramático “no es solo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un «autor», sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad” (J. Dubatti, *c.* 2009: 10). En *Las cartas que no llegaron* las categorías de “dramaturgia de autor” y “dramaturgia de adaptador” (J. Dubatti, *c.* 2009: 19) dialogan de manera permanente. Desde sus inicios como escritor, Rosencof había participado en procesos en los que la creación se volvió tarea colectiva: cabe recordar la valoración que el cronista G.A.R. –Gustavo Adolfo Ruegger–, del diario *El País*, realizó de *El Gran Tuleque* en 1960 como “el primer trabajo de equipo autor-director públicamente reconocido en el teatro nacional” (G.A.R., 1960: 7), refiriéndose al trabajo conjunto de Rosencof como dramaturgo y de Ugo Ulive en la dirección.<sup>9</sup>

En la reescritura de *Las cartas que no llegaron* la adaptadora-dramaturga Raquel Diana se propone “descubrir la teatralidad que pudiera contener y así poner en acción el texto en los códigos del arte dramático”. En la entrevista en la que afirmara esto, realizada por Alberto Catena, Diana cuenta sus intercambios con Rosencof a propósito de las motivaciones que lo llevaron a escribir la obra.

Me respondió muchas cosas, todas interesantes y verdaderas. Sin embargo me pareció que el conflicto que podía proporcionar el “movimiento” característico del teatro estaba en lo que no me decía, por lo menos no con palabras. Era algo simple y poderoso que podía dar forma dramática a los múltiples temas de la novela: él no pudo decirle a su padre “te quiero” (A. Catena, 2005: s/p).

Su propio oficio de dramaturga se pone en marcha durante el trabajo de selección y ordenamiento del texto narrativo. Cuando el mismo periodista le pregunte acerca de los fragmentos desechados, contestará con evasivas, sin especificar ningún ejemplo, planteando lo difícil que resulta optar. La confesión del “movimiento dramático” que organizó el rearmado –imposibilidad del narrador de expresarle sus sentimientos al padre– responde a un motivo que sensibilizó la creación artística de la propia Diana en otras oportunidades. Así ocurre en uno de sus más reconocidos textos dramáticos, *Cuentos de hadas* (1998), una historia de mujeres en la cual los problemas sociales se ven atravesados por hadas que pueblan la imaginación y mantienen vivo lo mejor de la memoria colectiva e individual. En la cuarta escena de la obra, frente a la muerte repentina de su padre, el personaje más joven, Blanca, se arrepiente de no haberle manifestado todo lo que sentía por él; carencia que

---

9. Daniel Vidal recuerda que “La obra surgió de un seminario de autores realizado en El Galpón, escrita por Rosencof en estrecha colaboración con Ugo Ulive” (D. Vidal, 2007: 317).

luego logrará redimir en el desenlace de la obra, cuando la protagonista le diga a su hija que la quiere.

En el caso de *Las cartas que no llegaron* la tarea de Diana evitó toda alteración del texto de origen, tal vez debido a la supervisión de Rosencof y al trabajo con una novela tan cargada de elementos autobiográficos. Algo similar ocurrió con la puesta en escena dirigida por Campodónico, instancia para la cual se elaboró un programa con el mismo cuadro de Marc Chagall –*La mujer de la cara azul*– que había ilustrado la portada de las primeras ediciones de la novela.<sup>10</sup> Los antecedentes quizá habían marcado quién debía tener la última palabra. Campodónico recuerda en sus memorias de 1999 un incidente entre Rosencof y Héctor Manuel Vidal a propósito de un texto escrito por el primero –*El vendedor de reliquias*– y que Vidal llevaría a escena para ser presentado en un festival en el exterior.

Cuando Mauricio Rosencof asistió a los ensayos dijo que esa no era su obra y que él quería absolutamente el montaje de su obra. La situación llegó a un punto crítico tal, que Vidal abandonó la obra porque se negaba a hacerla tal como estaba escrita. Rosencof, como padre de la criatura, no aceptaba que fuera diferente. [...] Entonces, Bernardo Galli y yo tomamos la dirección, hasta que finalmente se estrenó y pudimos concurrir al festival de Cádiz (C. Campodónico, 1999: 129).<sup>11</sup>

Aunque manteniéndose la “fidelidad a la narración que se ha tomado” (C. Campodónico, 1996: 113), y sobre todo a la figura de su autor, la versión teatral compuesta por Diana decide jerarquizar algunos temas de la novela en su armado. Las exclusiones pertenecen en general a la última parte del texto narrativo, titulado “Días sin tiempo”, de carácter más lírico. El espacio de la cárcel domina en cambio de comienzo a fin en la escena: la obra se inicia con un fragmento ubicado en la página 72 de la novela, parte de “La carta” que en su imaginación el preso le escribe a su padre mientras se encuentra en un calabozo. Dicha carta, localizada en la zona central del texto narrativo, fue desperdigada en fragmentos a lo largo de toda la obra dramática, a modo de conversación con el padre, Isaac, que vuelve insistentemente al pensamiento del protagonista, entre recuerdos de infancia y escasas referencias a la realidad carcelaria. Si la obra se desarrolla en “diversos espacios y tiempos”, como aclara la acotación inicial del guión

---

10. Véanse las imágenes que acompañan este artículo. En la contratapa del programa figura además una cita de la novela, extraída de una de las cartas ficticias desde Treblinka. El sello de Alfaguara aparece como una de las instituciones que apoyan el espectáculo.

11. La obra de Rosencof, *El vendedor de reliquias*, fue publicada el mismo año de su estreno, 1992, por Arca. Está escrita a base de fragmentos de *Memoria del fuego* (1982-1986), de Eduardo Galeano. En la carátula se aclara que “fue producida para el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz y fue estrenada por la Institución Teatral El Galpón bajo la dirección de César Campodónico y Bernardo Galli, con música de Jaime Roos, en el Gran Festival de la Ciudad de México en julio de 1992 y en Montevideo, por el elenco de El Galpón en agosto del mismo año”. No se hace ninguna referencia a la fugaz participación de Héctor Manuel Vidal como director.

inédito, la cárcel adquiere el estatus de *realidad* dentro de la ficción, mientras que el resto de los lugares se transforman en mecanismos de evasión, en estrategias de sobrevivencia.

Diana incorpora aspectos novedosos en lo que respecta a la relación de los mundos que intervienen en la ficción y a la introducción de la música en algunos fragmentos; canciones a partir de textos de la novela “que deben servir como base”, según el guión. Sobre el primer punto, la obra mantiene el fragmentarismo acentuado en la primera parte de la narración, en la cual alternan los recuerdos de infancia del protagonista y las cartas que Rosencof imagina escritas por los parientes que se encuentran en Treblinka. Pero Diana agrega a las variaciones de estos dos espacios —el barrio y Treblinka— otros que en la novela constituyen las últimas dos secciones. Esto es: la cárcel, el viaje a los campos de concentración años después de la guerra, la vida de los padres de Moishe en el asilo. Los mundos interactúan no solo dentro de las posibilidades que el lector-espectador tiene de establecer paralelismos en su interpretación del texto —la evidente cercanía de la situación de los judíos europeos durante el nazismo y la del preso de la dictadura uruguaya—<sup>12</sup> sino también en el diálogo escénico explícito, inexistente en el texto narrativo. Así ocurre en la escena 17, que se inicia con la siguiente acotación, luego de un fragmento en el cual el protagonista preso recuerda el momento en el que su padre le compró un violín: “con música de violín se arma una escena muy onírica, es como si el pueblito irrumpiera en la prisión” (R. Diana y M. Rosencof: 11).

En la puesta en escena, el director determinó ubicar al protagonista en el centro de un escenario desprovisto de objetos —las carencias de la cárcel— y al resto de los personajes girando en torno a él, como sombras que se aproximan y de repente desaparecen.<sup>13</sup> La potencialidad dialógica de la carta podría haberse aprovechado como recurso escénico; de hecho los dos discursos —el epistolar y el dramático— tienen en común “un destacado vector interpersonal” (K. Spang, 2000: 653). No obstante, la adaptación teatral casi renuncia al diálogo entre los personajes; el espectador del drama resulta el destinatario directo y explícito. De cara al público se desarrolla la representación. Este ha dejado de ser un “indiscreto participante y confidente involuntario de una comunicación ajena” (K. Spang, 2000: 647) para ocupar un espacio central dentro de la obra.

---

12. Conuerdo con el hecho de que “el relato ficcional de la experiencia concentracionaria está construido con los elementos que [Rosencof] toma de su pasado inmediato, que la cárcel le provee un marco, un modelo para pensar los campos. Y, en ese sentido, el libro permite establecer una continuidad histórica entre Europa y América” (A. Kanzevsky, 2010: 4).

13. Agradezco a Gabriela Judeikin, a cargo de la Oficina de Prensa y Comunicación de El Galpón, la gentileza de haberme permitido acceder a la grabación de la puesta en escena de *Las cartas que no llegaron*, conservada en el archivo del teatro.

Aunque producto de la imaginación, el juego consiste en que el desfile de personajes recordados –el padre, la madre, León, Fito, las antiguas figuras del barrio Palermo de la infancia– adquieran voz en el encierro desde el que se las añora. Así, el caso del cartero; Anita, la dueña de la farmacia; Vasily Mijailchuck, que cuenta su propia historia:

Para adentro de la casa, en un cuartito chiquito vivía yo, Vasily Mijailchuck, que era hermano de barco de tu papá. Los hermanos de barco son los que viajan juntos en el barco que viene al Uruguay. Acá todos pagan el alquiler pero yo no pago porque tengo que hacer casa como Ramón pero no hago porque me tomo el alcohol azul (R. Diana y M. Rosencof: 15).<sup>14</sup>

Los distintos sucesos aparecen en la obra en similar nivel de realidad/irrealidad, en tanto la acotación inicial aclara que “La obra transcurre en diferentes espacios y tiempos que conviven. O tal vez todo ocurra dentro de la cabeza de Él, que cuenta la historia al público, o a sí mismo, y dialoga con los personajes de sus recuerdos y de su imaginación” (R. Diana y M. Rosencof: 1). Así la desaparición repentina de los otros y, en contraposición, la permanencia de Moishe en el centro del escenario. En otras oportunidades, en cambio, se hace visible la distancia insalvable de los tiempos y la imposibilidad de comunicarse con aquello que no está; ocurre en la escena 2, en la que padre y madre interrumpen el relato del protagonista con breves interrogaciones que nunca obtienen respuesta: “Madre– ¿No ves?”, “¿Qué decís?; “Padre– ¿Eh?” (R. Diana y M. Rosencof: 1). La tensión, ya planteada según Gustavo Lespada desde la novela, consiste en que, por un lado, los personajes en situación de aislamiento y violencia practiquen el hábito de buscar la comunicación por medio de las cartas –escritas o imaginadas–; es decir, de transformar el horror en narración que testimonie lo padecido, y por otro, como metáfora de la incomunicación sufrida, nunca logren que sus cartas lleguen a destino y cumplan su cometido. O solo lo logren transformándolas en literatura, que no es poca cosa.

En cuanto a la incorporación de la música, sin duda el texto de Diana intentó ser más pretencioso en este aspecto de lo que luego Campodónico logró llevar a escena. La voz de la actriz Rebeca Franco, que interpretaba al personaje de la madre, fue el recurso fuerte del que se valió el director para los fragmentos cantados. En cambio las canciones propuestas por Diana que debían agregar otras voces fueron eliminadas. Por ejemplo, la escena 36 proponía la “Canción del desterrado” a cargo del padre, basada en un fragmento de la novela que recreaba una sucesión de exilios en la vida de Isaac: el judío viviendo en suelo polaco, luego el viaje a América con la familia, finalmente el remate de la casa propia y la vida obligada en el

---

<sup>14</sup> Comparar con el uso de la tercera persona en Rosencof, 2000: 39-40.

asilo. También el final de la obra dramática debía cerrarse con la “Canción de estarnos viendo”, no especificada en su contenido.

La propuesta de Diana, sin duda, se acercaba mucho más a los antecedentes del propio teatro de Rosencof, quien con su clásica comedia musical *El Gran Tuleque*, de 1960 –más tarde reescrita con importantes variantes y estrenada bajo el título *El regreso del Gran Tuleque o mi amor por la Margarita* (1987)–,<sup>15</sup> incorporaba los recursos de la murga a la puesta en escena. Según Daniel Vidal, tal ruptura en la separación de los géneros *puros* mediante la incorporación de lo popular al teatro tiene en esta obra de 1960 su texto fundacional (D. Vidal, 2007: 323). El propio Rosencof lo recuerda: “por primera vez metimos una murga en el teatro” (C. di Candia, 2007: 46). Como dato curioso, César Campodónico participó en aquel estreno como murguista.

### III

Podría pensarse que la creación de nuevas historias está en crisis, dado el importante número de puestas teatrales que utilizan como punto de partida la adaptación de formas narrativas diversas. Sin haber realizado un seguimiento detallado del fenómeno, podría referir títulos anuales de la cartelera montevideana que confirmarían, en los años previos a la puesta en escena de *Las cartas que no llegaron*, una tendencia que va haciendo su historia.<sup>16</sup>

Raquel Diana atribuye la construcción de la dramaturgia contemporánea a partir de textos narrativos a “una suerte de cuestionamiento de la acción dramática, y casi podría decir que hoy es bastante difícil establecer límites o diferencias irreconciliables” (A. Catena, 2005: s/p). Su propio historial como escritora muestra el interés, en una etapa inicial de su carrera, por trabajar

---

15. La obra será incluida en el segundo tomo del *Teatro escogido* de Rosencof, en 1990. La primera versión, de 1960, en cambio, se mantiene inédita.

16. Como ejemplos: en 1995 César Campodónico adapta y dirige *El Lazarillo de Tormes*; en 1996 Regina Bértola hace lo mismo con el relato de Jorge Amado *El gato manchado y la golondrina Sinhá*; en 1997 Álvaro Ahunchain dirige una adaptación de *El proceso*, de Franz Kafka; en 1998 Eduardo Cervieri y Jorge Bolani reestrenan su adaptación de relatos de Roberto Fontanarrosa, en un espectáculo titulado *Fontanarrosa*; en 1999 Hugo Burel escribe una versión para teatro de su relato *El elogio de la nieve* –dirigida por Marcelino Duffau–; en 2000 Isaac Aisemberg adapta el cuento “Hombre de la esquina rosada”, de Jorge Luis Borges, con dirección de Walter Reyno; en 2001 Rocío Villamil dirige nada menos que una versión de *La Divina Comedia* de Dante; en 2002 Horacio Buscaglia adapta y dirige el libro colectivo de testimonios de mujeres cautivas durante el régimen militar, *Memoria para armar*; también en 2002 Marcelino Duffau lleva a escena una adaptación de *Historia de la vida del Buscón*, de Francisco de Quevedo; en 2003 María Azambuya dirige la versión teatral del relato *Mi familia*, de Carlos Liscano, escrita por el propio autor; el mismo año se presenta *Mujeres de ojos grandes*, de Ángeles Mastretta, con dirección de Álvaro Clavijo, y *En la colonia penitenciaria*, de Kafka, dirigida por Nelly Goitiño. El rastreo de estos datos en la prensa muestra además la permanencia de algunas de estas obras por períodos más extensos que el año referido.



en estos límites: en *Cuentos de hadas* (1998) Blanca es simultáneamente protagonista del conflicto dramático de la obra así como narradora frente al público de su propia historia de vida y de la de aquellos que la rodean; en *Mujeres poseídas* (1999), dirigida por Sergio Lazzo, hace recorrer el escenario a seis mujeres que relatan cuentos de Tennessee Williams. Incluso en una obra más reciente, *Bailando sola cada noche* (2008), la protagonista Joyce Vincent –la muerta– cumple también la doble función de interactuar con otros personajes –La Otra y El Tipo– y ser la voz encargada de reconstruir frente al espectador la vida que ya no tiene.

En 1996, siete años antes de dirigir *Las cartas que no llegaron* en el teatro El Galpón, César Campodónico escribía un artículo sobre la adaptación de textos narrativos al teatro. En este trabajo especulaba acerca de las carencias creativas por parte de los dramaturgos, argumento frente al cual no quería doblegarse pero en el que insistiría en 1999, a propósito de aquella conflictiva experiencia de 1992 con el texto *El vendedor de reliquias*, de Rosencof: “creo que el espectáculo este no fue un espectáculo logrado [...] en sí misma la obra era un poco deshinchada, un poco difícil de captar, porque quizás era difícil trasladar al teatro las historias que por separado va contando Eduardo Galeano en su libro [*Memoria del fuego*]” (C. Campodónico, 1999: 129-130). Pero además Campodónico vinculaba el fenómeno de la narración en el teatro a la necesidad, surgida a partir de los años sesenta, de revisar la historia “tal como fue contada oficialmente” (C. Campodónico, 1996: 113) y, en consecuencia, de quitarle al texto *sagrado* del autor su aura de inmutabilidad.

Se empieza a admitir que las obras pueden ser cortadas o adaptadas, según necesidades de la puesta en escena o de la orientación que el director o el conjunto de actores estime. [...] Aun en traslaciones de narraciones al teatro caben muchas posiciones. Muchos equipos son atraídos por algún aspecto de la narración –a veces formal– para decir luego otra cosa. Sigue existiendo también en otros, la mayor fidelidad a la narración que se ha tomado (C. Campodónico, 1996: 113).

Campodónico trabajó como director de *Las cartas que no llegaron* en 2003 dentro del último criterio, ese que mantiene “la mayor fidelidad a la narración que se ha tomado”. Su puesta tiende al estatismo: el protagonista, interpretado por el actor Gustavo Alonso Castilla, desnudo de objetos, solo en medio del escenario y dirigiéndose al público durante un tiempo considerable de la obra, no parece seguir los lineamientos de un director que dice defender el uso “sabio” de los recursos teatrales, “para que responda a su lenguaje” (C. Campodónico, 1996: 113). Diríase incluso que la mayor parte de la obra renuncia a lo teatral en pos del recitado de una historia. Los hechos que pueblan el recuerdo del preso continúan siendo relato. Las cartas de los judíos presos en Treblinka, aunque transformadas en discurso a varias voces, casi nunca abandonan la narración.



En cuanto a la vinculación que Campodónico establece entre la traslación de lo narrativo al teatro y la atención puesta a los sucesos ocurridos en la llamada “historia reciente”,<sup>17</sup> el esquema se repite a lo largo de un período en el que el testimonio va ganando presencia en la literatura. Recuérdense en este sentido las palabras del Prólogo a la segunda edición de *Las vidas de Rosencof* (2003), escritas por su autor —esta vez Miguel Ángel Campodónico—:

La repercusión que han tenido, precisamente, los libros que se dedicaron a indagar lo sucedido en esos años [los de la dictadura], así como aquellos que han concentrado su interés en las vidas de algunas de las personas que protagonizaron hechos de importancia histórica, entre los cuales se encuentran varios del autor [Rosencof], es una razón que se agrega a las anteriores para justificar esta nueva edición de *Las vidas de Rosencof* (M. Á. Campodónico, 2003: 10).

Según Alfredo Alzugarat, la segunda etapa de auge del testimonio<sup>18</sup> se desarrolla en un contexto que le es favorable (A. Alzugarat, 2009: 31): primera Marcha del Silencio en 1996; procesamientos de militares actuantes en las dictaduras del Cono Sur —como la detención de Augusto Pinochet en Londres, en 1998—; el surgimiento en 2000 del proyecto Memoria para Armar, organizado por las ex presas del Penal de Punta de Rieles; la creación oficial de la Comisión para la Paz al inicio del gobierno de Jorge Batlle y las primeras investigaciones sobre los desaparecidos con algunos resultados, como el caso Gelman, por ejemplo.

El teatro no fue un fenómeno ajeno a este proceso. Para tomar solo algún ejemplo cercano en el tiempo a la puesta en escena de *Las cartas que no llegaron*: en 2002 Horacio Buscaglia dirigió *Memorias para armar* en el Teatro Circular de Montevideo, a base de textos del libro homónimo escritos por ex presas del Penal de Punta de Rieles, y parte del proyecto antes mencionado. En el programa de la obra, el director expresaba:

Este espectáculo está dedicado a mi hermana —“Chispa” para sus compañeras del Penal de Punta de Rieles— a quien se llevaron presa delante de mis propios ojos. [...] Cada una de las escenas que integran *Memoria para armar* han sido realizadas [*sic*] a partir de lo relatado o escrito por diferentes mujeres uruguayas sobre hechos de sus propias vidas. En la mayor parte de los casos se buscó mantener el lenguaje utilizado por ellas. Pretendemos que estos hechos personales, íntimos, pasen a formar parte de

---

17. Me refiero al sentido otorgado a esta expresión en trabajos como la serie de *Cuadernos de la historia reciente*, editada entre 2006 y 2010 por Banda Oriental, bajo el asesoramiento de Carlos Demasi, Álvaro Rico, Vania Markarian y Jaime Yaffé. O el material con fines educativos editado en 2007, organizado por Demasi, Markarian y Rico: *Selección de textos para la enseñanza de la historia reciente*, disponible en la web.

18. Alfredo Alzugarat distingue una primera etapa de auge del testimonio entre 1985 y 1989. “El «qué pasó» se tornó una obsesión popular” (A. Alzugarat, 2009: 22). Luego de un cuarto intermedio (1990-1996), la segunda etapa (de 1997 en adelante) es a la que hemos hecho referencia.

la memoria colectiva de los uruguayos. Esa necesaria memoria que no solo debemos mantener y proteger para no olvidar los años oscuros vividos en nuestra patria, sino que debemos usarla como sustento de nuestro compromiso para que aquellos dolores no vuelvan nunca más.

El planteo de Buscaglia se acercaba al del testimonio en su forma narrativa, caracterizado por “la abundancia de textos, casi desbordante por momentos” más que por “la preocupación estética. La avidez por saber motivó que su producción, en la mayor parte de los casos, continuara siendo la de una narrativa de urgencia, sin pulimentos, de valor más informativo que literario” (A. Alzugarat, 2009: 22). Es decir, las motivaciones de Buscaglia como director centraban la atención en cuestiones políticas y sociales más que estéticas, en procesos individuales que permitían el abordaje de problemáticas colectivas. El teatro es en este caso el espacio de encuentro que hace llegar al público, de manera masiva –y esto dicho en contraste con lo que supone la lectura individual de testimonios–, la denuncia de las víctimas. Si, como planteaba César Campodónico, el relato de la *historia oficial* es puesto en cuestionamiento –y habría que entender por *historia oficial* el discurso practicado hasta ese momento por los partidos Nacional y Colorado en el gobierno–, la fidelidad en escena a lo expresado por las presas constituye una nueva forma de legitimar lo *sagrado* de la autoría.

La propuesta de Diana al reescribir para teatro *Las cartas que no llegaron* no estará tan alejada de estos propósitos:

Fue un gran éxito de público. Conmovió, hizo pensar y contribuyó al proceso de “relatar” nuestra propia historia, y de algún modo construirla a partir del arte. Se inscribió además en la tradición de El Galpón de un teatro de arte con atención a los problemas sociales (A. Catena, 2005: s/p).

#### IV

Rosencof se acercó a su experiencia carcelaria primero desde el testimonio. En 1988 y 1989 Túpac Amaru Ediciones (TAE), sello del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, publicó *Memorias del calabozo*, grabación a dos voces llevada a la escritura junto a Eleuterio Fernández Huidobro. Años más tarde recién lo haría desde la ficción. En el primer caso, los autores expresaban en la introducción al libro: “Decidimos no hacer «literatura» con la grabación. Retocar solo lo imprescindible para eliminar superfluidades y hacer inteligible el lenguaje hablado al ponerlo por escrito” (M. Rosencof y E. Fernández Huidobro, 1988-1989: 12). Trece años más tarde, desde otra distancia de los hechos y habiendo revisado una idea de la literatura ingenuamente entendida como ornamento lingüístico y contraria al *lenguaje común*, la propuesta de Rosencof será el juego de la

autoficción: “Estoy narrando el comienzo de una historia, esto es historia, no literatura, aunque nada, nadie me obliga, compele, exige la fidelidad de los hechos que, por lo general, una vez narrados, pierden fidelidad” (M. Rosencof, 2000: 117-118).

Si “Dejar de lado la idea de verdad en el sentido más objetivo del término [...] 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” (E. Alfieri, 2011: s/p) habría que analizar, entonces, qué ocurre con dicha “reflexión crítica” sobre la experiencia carcelaria en narraciones posteriores a *Las cartas que no llegaron* –Sala 8, de 2011; *Diez minutos*, de 2012, por ejemplo–, y si en verdad no presenciamos una suerte de solidificación de los recuerdos, al igual que ocurre con las memorias idílicas de la infancia y los múltiples personajes barriales que las pueblan. En el siglo XXI el dramaturgo Rosencof le ha cedido la palabra al narrador.<sup>19</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- ALFIERI, Emilia, “El salto del conocimiento a la comprensión: la reapropiación del encierro y la represión en la obra literaria de Mauricio Rosencof”, Revista *Encuentros Uruguayos*, 31 de mayo de 2011. Disponible en: [http://encuru.fhuce.edu.uy/index.php?option=com\\_content&view=article&id=58](http://encuru.fhuce.edu.uy/index.php?option=com_content&view=article&id=58) (consultado el 2 de abril de 2013).
- ALZUGARAT, Alfredo, *El discurso testimonial uruguayo del siglo XX*, Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.
- BESACAMPRUBÍ, Carles, “Epistolaridad y novela. Correspondencia privada y carta ficticia en Proust”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/epistolaridad-y-novela-correspondencia-privada-y-carta-ficticia-en-proust-0/> (consultado el 28 de marzo de 2013).
- BOUVET, Nora Esperanza, *La escritura epistolar*, Buenos Aires: Eudeba, 2006.
- CAMPODÓNICO, César, “La adaptación de textos narrativos en función de la puesta en escena”, en MIRZA, Roger (ed.), *Situación del teatro uruguayo contemporáneo*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, Instituto Internacional del Teatro, UNESCO Sección Uruguay, 1996.
- CAMPODÓNICO, Miguel Ángel, [2000], *Las vidas de Rosencof*, 2ª ed., Montevideo: Ediciones Santillana, 2003.

---

19. Véase la publicación permanente de textos narrativos del autor en estas últimas dos décadas: *Piedritas bajo la almohada* (2002); *El enviado del fuego* (2004); *El barrio era una fiesta* (2005); *Vincha Brava* (2006); *Una góndola ancló en la esquina* (2007); *Medio Mundo* (2009); *Sala 8* (2011); *Diez minutos* (2013). Todos fueron publicados en su primera edición por la editorial Alfaguara, a excepción de *Vincha Brava* (editado por Punto de Lectura).

- , *El vestuario se apolló. Una historia del teatro El Galpón*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999.
- CATENA, Alberto, “Entrevista con Mauricio Rosencof”, *Revista Teatro del Pueblo* N° 80, junio de 2005. Disponible en: [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/02\\_entrevistas/catena001.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/02_entrevistas/catena001.htm) (consultado el 11 de agosto de 2013).
- COMTE-SPONVILLE, André [1996], “La correspondencia”, en *Impromptus*, traducción de Óscar Luis Molina, Barcelona: Editorial Andrés Bello Española, 1999.
- DI CANDIA, César [1995], “Ex tupamaro Mauricio Rosencof. «Fui comunista y sé que ninguna revolución se hace con ese partido»” (entrevista), en DI CANDIA, César, *Confesiones y arrepentimientos*, Tomo VI, Montevideo: El País, 2007.
- DIANA, Raquel, *Cuentos de hadas y Del miedo y sus racimos*, Maldonado: Civiles Ilustrados, 1998.
- , [1998], *Cuentos de hadas*, CELCIT, *Dramática Latinoamericana* 272. Disponible en: <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.php?cat=apeautor&mod=asc&ver=todas&ini=100> (consultado el 18 de julio de 2013).
- , [2008], *Bailando sola toda la noche*, *Dramaturgia Uruguaya*. Disponible en: <http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy/obras/bailando-sola-toda-la-noche/> (consultado el 16 de setiembre de 2013).
- DIANA, Raquel y Mauricio ROSENCOF, *Las cartas que no llegaron (versión para teatro)*, 2003 (inédito).
- DUBATTI, Jorge, *Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático*, Montevideo: Programa Laboratorio, Ministerio de Educación y Cultura, circa 2009.
- FORNÉ, Anna, “La materialidad de la memoria en *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof (Uruguay, 1930-2000)”, *Historia Crítica*, enero-abril 2010. Disponible en: <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/642/view.php> (consultado el 1° de abril de 2013).
- G.A.R. [Gustavo Adolfo Ruegger], “Teatro para hoy. Murga en *El Galpón*”, Montevideo, *El País*, 22 de abril de 1960, N° 13.406.
- HAY, Louis [2002], *A literatura dos escritores. Questões de crítica genética*, traducción de Cleonice Paes Barreto Mourão, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- KANZEPOLSKY, Adriana, “El linaje vacío o *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof”, *Astrolabio, Nueva Época*, N° 4, 2010. Disponible en: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/252/262> (consultado el 6 de abril de 2013).
- LESPADA, Gustavo, “La palabra golpeada: lo inefable en *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof”, *Confluente*, Vol. 1, N° 1, 2009. Disponible en: <http://confluente.unibo.it/article/view/1424/791> (consultado el 27 de noviembre de 2012).
- ROSENCOF, Mauricio, “El regreso del Gran Tuleque”, en *Teatro escogido II*, Montevideo: Túpac Amaru Editorial, 1990.
- , *El vendedor de reliquias. Sobre “Memoria del fuego” de Eduardo Galeano*, Montevideo: Arca Editorial, 1992.
- , *Las cartas que no llegaron*, Montevideo: Ediciones Santillana, 2000.
- , Mauricio, *Sala 8*, Montevideo: Ediciones Santillana, 2011.
- ROSENCOF, Mauricio, Eleuterio FERNÁNDEZ HUIDOBRO, *Memorias del calabozo*, Montevideo: Túpac Amaru Editores, 1988-1989.
- SPANG, Kurt, “La novela epistolar. Un intento de definición genérica”, *Depósito académico digital Universidad de Navarra*, 2000. Disponible en: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/5366/1/Spang,%20Kurt.pdf> (consultado el 29 de marzo de 2013).
- VIDAL, Daniel, “Teatro y murga, una sociedad altamente productiva: *El Gran Tuleque* de Mauricio Rosencof”, en MIRZA, Roger (ed.), *Teatro rioplatense. Cuerpo, palabra*,

*imagen*, Montevideo: Departamento de Teoría y Metodología Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2007.

WASEM, Marcos, “Regímenes ficcionales de *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof”, *LL Journal*, Vol. 1, N° 2, 2006. Disponible en: [ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/download/wasem/133](https://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/download/wasem/133) (consultado el 30 de marzo de 2013).