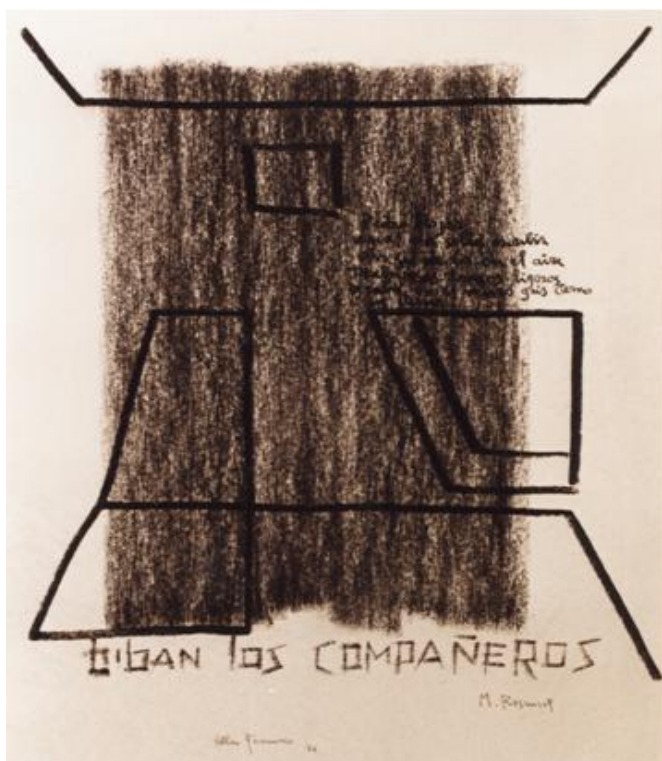




UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
 FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
 SECRETARÍA DE POSGRADO

## Epistolaridad, literatura y variaciones de la memoria en Juan Gelman y Mauricio Rosencof (1956-2007)



¿y cómo es nuestro amor, este?  
 evolucionación con un jacinto la mesa de los panes/  
 pero ninguno  
 me habla/ estoy atada a tu respiración / doy de  
 comer a tu animal (mis hijos)  
 ¿a quién des frega/vo?  
 estar ya hacer toda tu actividad  
 la cabeza me aplastan y no puedo dormir / te  
 odios en mí con el alma / pero crecimos la misma  
 y el ir como que acumbra tu mi voz / dejó que  
 te perfumes / acompaña tu gracia / mi alma  
 cabe tu tra usucorir a cada /  
 todavía voy a guerra que habrás dejado aquí  
 por que mira el doble rostro de tu amor /  
 como te usas / la ve tus pro vida / por que se me  
 dejó nunca más /  
 sin volver / sin pedirme permiso /  
 aquella vez cuando te separé de mí /  
 ya no nos perdoremos /  
 Juan Gelman

### Alejandra Leonor Parra

Tesis para optar por el grado de Magíster en Literaturas Comparadas

Directora: Dra. Margarita Merbilhaá, UNLP

Directora: Dra. Victoria Daona, UNGS, IDES, UNT

La Plata, 18 de agosto del 2020

A Javier

Al eco de sus gorriones sobre el silencio de dios

## Agradecimientos

A Margarita, por su calma y respeto. Por la confianza y la enseñanza permanente puesta en palabras, gestos, al servicio de esta historia, de su historia, la nuestra, la de todos.

A Victoria que sin conocerme leyó este Plan de tesis y manifestó su entusiasmo y disposición. Por el tono sincero y familiar con que vincula el conocimiento con la vida, haciendo que parezca simple.

A Mauricio Rosencof, que me recibió en su casa y fue entrañable como su escritura.

A Nora Strejilevich, por su muerte numerosa en la deberíamos involucrarnos todos.

A Emma Sarconi y Alice Griffin de la Universidad de Princeton en New Jersey, que separaron las subseries de correspondencia personal e investigaciones de la colección de Rare Books and Special Collections, Firestone Library para escanear lo que era posible y de mi interés.

A Carmen de la Guardia del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid, por su trabajo epistolar y su aporte generoso a mi tesis.

A Geneviève Fabry por su calidez, palabras de aliento y buenos augurios.

A Emiliano Tavernini, cuya tarea, junto a otras me ha resultado inspiradora

A Felipe Quinteros y a Marina Borrell de Bibhuma, que respondieron a mi búsqueda exhaustiva con un ¡Saludos Alejandra, hemos encontrado el artículo que nos pedías!

A Jorge Boccanera, Fernando Reati, Paula Simón, Cristina Elgue, Rossana Nofal y todos aquellos que de una u otra manera colaboraron, sumaron energía, conocimiento, comprensión.

A quienes buscan descubrir la telarañas de la historia, sabiendo que es un trabajo compartido.

A mis hijos, única tierra firme de mis pasos

A Steve

por la paciente ternura con que cada mañana extiende mi dolor al sol.

Cada hombre es lo que hace con lo que hicieron de él  
J. P. Sartre

había que celebrar la miserable belleza de todos los matices reconocibles del gris con un lenguaje dañado

Günter Grass “Escribir después de Auschwitz”

<b><u>Índice</u></b>	6
<b><u>Introducción</u></b>	8
<b><u>Presentación, corpus y objetivos</u></b>	10
<b><u>Marco teórico y Estado de la cuestión</u></b>	16
<b><u>Capítulo 1</u></b>	
<b><u>Escritura y revolución. Primeras apariciones de lo epistolar</u></b>	37
Algunos apuntes teóricos	37
Sobre los escritores elegidos	43
<b><u>Juan Gelman. Poesía y militancia</u></b>	45
La materialidad epistolar como legado	51
Correspondencia y tradición del intercambio entre intelectuales	57
Intervenciones epistolares. Entre lo cotidiano y la figura heroica	67
La carta íntima como reposición de la ausencia	71
Nostalgia y melancolía	77
<b><u>Mauricio Rosencof . Obra dramática y compromiso político</u></b>	80
Contra las miserias del mundo: la carta de amor	83
La espera epistolar, otra forma de confinamiento	86
<b><u>Capítulo 2</u></b>	
<b><u>El exilio/insilio/inxilio/la cárcel y lo epistolar</u></b>	90
<b><u>Mauricio Rosencof (MLN-T) y su literatura de camiseta</u></b>	91
La intimidad de los poemas cautivos	93
Mensajes para una niña	101
Epistolaridad como restitución de la humanidad	104
<b><u>Juan Gelman y sus cartas al sur</u></b>	105
La palabra calcinada	107
“Contralenguaje” epistolar hacia un destinatario “desaparecido”	114
El mensaje exiliar en la voz de los místicos	122
De poeta a combatiente. Carta a Paco Urondo	125
Entre “la furia” y “escribir para volver”	128
La palabra como anunciación	144
<b><u>Capítulo 3</u></b>	
<b><u>Caleidoscopio de familia. Lo epistolar y la materialización de la ausencia</u></b>	152
<i>Las cartas que no llegaron</i> (2000) Mauricio Rosencof	155
<i>Carta a mi madre</i> (Ginebra 1984/París 1987) Juan Gelman	185

<b><u>Capítulo 4</u></b>	
<b><u>La carta y la reedición literaria de la experiencia. Variaciones de la memoria</u></b>	<b>208</b>
<b><u>Rosencof entre el relato testimonial y las ficciones del encierro</u></b>	<b>210</b>
Trabajo de memoria y cartas de denuncia	214
Correspondencia familiar. Espacios simbólicos de sostén identitario.	219
Comunicación con la ausencia como marco epistolar	224
La carta mediando entre el inxilio y la paternidad	227
La epístola portadora del mensaje mesiánico	231
El amor como ecología del mundo	233
<b><u>Juan Gelman. Después del Exilio</u></b>	<b>235</b>
Epistolaridad configurada por la “entrega del no ser”	235
La carta contra los “juegos de la olvidación”	237
Destinación “en souffrance”	243
Palabra que munda	245
<b><u>Capítulo 5</u></b>	
<b><u>Lo epistolar entre la literatura y el testimonio</u></b>	<b>256</b>
Lo privado y la construcción de la figura pública. Cruces epistolares	261
Cartas abiertas y otras prácticas escriturarias en el caso Gelman	269
Rosencof escribe a Sanguinetti (10/1999)	271
“Co/respondencia” oficial como documento político	274
Otras cartas provenientes de la colección RBSC de la Universidad de Princeton	277
<b><u>Conclusiones</u></b>	<b>283</b>
<b><u>Obras</u></b>	<b>298</b>
<b><u>Bibliografía Crítica</u></b>	<b>300</b>
<b><u>Anexo</u></b>	<b>314</b>

## Introducción

Esta tesis se propone abordar comparativamente la aparición de lo epistolar en las producciones de Juan Gelman y Mauricio Rosencof entre los años 1956 y 2007, para indagar los distintos modos en que adoptan la carta y la incorporan como una forma de elaboración y construcción discursiva de la experiencia traumática vivida durante la época de represión, encarcelamiento y exilio (interior y exterior), en tiempos de dictadura. El análisis abarca desde las primeras apariciones de lo epistolar hasta la forma en que el género se reedita luego del horror dentro de lo que llamamos período de “desarme”, junto a las nuevas políticas de la letra<sup>1</sup> que lo acompañan.

Hemos realizado el estudio comparativo de estos autores teniendo en cuenta, en primer lugar, el contexto latinoamericano. Consideramos los aportes de la literatura comparada más allá de sus antecedentes franceses<sup>2</sup> o estadounidenses<sup>3</sup>, entendiendo al nuevo comparatismo como “diálogo de culturas y factor de conocimiento y convivialidad” (Elgue 2012: 1) desde una perspectiva que intenta ampliar los enfoques tradicionales al tomar en cuenta otros campos disciplinares y aspectos vinculados tanto a lo histórico literario como a lo teórico o a la crítica con que se abordan los textos bajo el influjo de los nuevos paradigmas epistemológicos (Steiner<sup>4</sup>, 1997; Coutinho, 2003; ; Llovet, 2005, Catelli, 2011, Villegas 2014).

Desde esta mirada los modelos clásicos se tornan relativos así como cuestiones del canon, taxonomías o periodizaciones que resultan impropias y excluyen una diversidad de registros que configuran nuestra identidad. Intentamos hacer un análisis basado en la realidad del continente, en especial en el contexto uruguayo y argentino considerando las particularidades espacio/temporales que atraviesan ambas culturas en el momento de producción del corpus que elegimos. Creemos importante

---

<sup>1</sup> El “desarme” en los noventa atraviesa los discursos y narrativas de escritores e intelectuales en varias direcciones. Se abordan críticamente las antinomias que dominaron las décadas de los sesenta y setenta para explorar otras vías basadas en la razón comunicativa. En Basile, Teresa. (2018: 14) *El desarme de Calibán. Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya*.

<sup>2</sup> Francois-Marius Guyard (1951), Claude Pichois, André Rousseau (1967) son unos de los principales representantes de lo que hoy conocemos como Escuela Francesa de Literatura Comparada que hacen foco en lo historiográfico, investigación de fuentes e influencias y constitución de familias literarias.

<sup>3</sup> En 1958, durante el II Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, Universidad de Carolina del Norte a cargo de Werner Friederich, la intervención de René Wellek pone en jaque la escuela francesa. Con otras adhesiones se forma la llamada “Escuela Americana” que propone un análisis vuelto específicamente sobre el texto relacionándolo con el contexto.

<sup>4</sup> “la literatura comparada lee y escucha después de Babel” es una de las frases de Steiner (1997: 133) que marcó el rumbo de la literatura comparada ya que presupone la riqueza de la multiplicidad de voces y el rechazo de los valores universales preexistentes.



abandonar una perspectiva eurocéntrica sobre nuestra cultura rioplatense, sin perder de vista los diálogos y el enriquecimiento que derivan de la lectura de otras literaturas. A su vez nos parece interesante reparar en las similitudes y diferencias que desde la literatura reviste el abordaje de los delitos de lesa humanidad así como sus consecuencias y la lucha por justicia en cada uno de los autores elegidos.

Hacemos propias las palabras de Coutinho (2003: 36) para quien actualmente la literatura comparada es “un espacio amplio y movedizo, con muchas posibilidades de explotación, que ha ultrapasado el tono totalizador de sus fases anteriores, y se erige como un diálogo transcultural, basado en la aceptación de las diferencias”<sup>5</sup>.

Nos aproximamos al problema de lo epistolar en la escritura literaria de los autores que presentamos, teniendo en cuenta su grado de literariedad (Llovet 2005); o sea, considerando la tensión que existe en los textos entre la función comunicativa y la poética<sup>6</sup> y el límite difuso que se establece entre mensaje privado y literario, sin olvidar que, tal como expresa Guillén<sup>7</sup>, “La epistolaridad se ha literalizado históricamente, es decir, se ha incorporado a la institución de la literatura”.

Las cartas pueden asumir características literarias y llegar a ser leídas y apreciadas como literatura. Pueden también ser componentes de géneros literarios tan fundamentales y respetables como la comedia o la novela. Vale decir que la relación entre correspondencia epistolar y géneros literarios puede muy bien confundirse con lo que diferencia y une la literatura y la vida. (Guillén 1991: 1)

Por otra parte, adherimos a la definición de Bouvet (2006:25/26) para quien lo epistolar no es solo un gesto de comunicación sino también un gesto de escritura; palabras en soledad donde “las dificultades para ofrecer la escritura a otro conducen a la literatura misma”. Desde esta perspectiva intentaremos contrastar lo que sucede con el lenguaje, cuando lo epistolar cumple una función prioritariamente comunicativa y en qué difiere cuando la carta es deliberadamente literaturizada<sup>8</sup> y se la incorpora

---

<sup>5</sup> Coutinho, Eduardo F. (2003). *Literatura Comparada en América Latina. Ensayos*. Programa Editorial Universidad del Valle. Cali, Colombia (p. 36).

<sup>6</sup> Según Jakobson la función poética vuelve el lenguaje en acto estético específico que pone en relieve el valor autónomo del signo.

<sup>7</sup> En “Correspondencia epistolar y literatura” Extracto de la Conferencia que ofreciera Claudio Guillén en su calidad de catedrático de Literatura Comparada de la Universidad de Nueva York, organizado por la Fundación Juan March. Cursos Universitarios/35 p. 1-5.

<http://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/resumenes-bif/549.pdf>

<sup>8</sup> Tomamos el concepto de literaturización epistolar de Krasniqi (2014:74) “Lo literario en el texto epistolar se produce con el trabajo retórico sobre el texto y/o ficcionalización de los hechos, entendida como una gradación variable de la interpretación y reproducción escrita de experiencias dadas en un sujeto individual cuya memoria utiliza estrategias

como parte fundamental de un poemario, una obra de teatro, una novela u otros géneros secundarios. En este sentido, nos preguntamos con qué fines, recursos y estrategias esto se desarrolla en la producción de los autores que elegimos.

Nuestra perspectiva se completa, a su vez, con algunas reflexiones de Susana Gil-Albarellos (2006: 13) quien realiza una aproximación a la literatura comparada como “ciencia o disciplina que se basa principalmente en el análisis de la literatura desde un punto de vista amplio, es decir, con perspectiva multidisciplinar, supranacional y sobre todo paracultural” entendiéndolo como el campo de estudio que parte de la literatura y abarca todas las manifestaciones de la cultura. Entre ellas, la carta, con su amplio espectro taxonómico, es la que nos ocupa.

### **Presentación, corpus y objetivos**

Decidimos llevar a cabo una lectura de *Carta Abierta* (1980) y *Carta a mi madre* (1987) de Juan Gelman y *Las cartas que no llegaron* (2000) de Mauricio Rosencof junto a otros poemas y textos epistolares de ambos autores a fin de estudiar qué implicancias tiene, en cada uno de ellos, la incorporación de este género que a la vez eligen y subvierten.

Nos preguntamos por qué tanto Gelman como Rosencof optan por recuperar ese espacio íntimo para escribir la ausencia; qué formas adopta lo epistolar cuando es incorporado y reconfigurado tanto en la poesía como en la narrativa para recuperar este espacio. ¿Qué otros recursos utilizan estos autores para lograr expresar en palabras el yo que emerge luego de la devastación provocada por el exilio/insilio/inxilio<sup>9</sup> y la pérdida en época de dictadura?

En los sucesivos capítulos, nuestro estudio busca analizar en particular:

- Cómo aparecen las primeras huellas del género en los escritos previos al exilio/encierro

---

retóricas para almacenar y reproducir el mundo real tal y como lo percibe, pasado por el filtro de convenciones socio-culturales concretas. Son factores, entre otros, que explican la literaturización potencial de la carta postal.

La Carta es un acto comunicativo social inmediato, donde el horizonte de expectativas es más socio-relacional y estructural que estilístico y/o temático. No obstante, la voz narrativa sí pretende condensar su visión de sí, del otro y del mundo: como en el texto autobiográfico, las selecciones de lo que se muestra son realizadas por el autor mediante mecanismos inconscientes de la memoria y también por decisiones conscientes de la razón, como en la novela las selecciones dependen de motivos estructurales y propiamente narratológicos.

<sup>9</sup> Dichos términos son consideradas por Andrade Quiroz (2019) como neologismos derivados de las tiranías. El insilio es un concepto tomado de la psicología. Lobsang Espinoza (2017), psicoterapeuta del lenguaje y semiólogo lo define en contraposición con el exilio; es decir, como una forma de irse sin moverse del sitio físico. Es el encierro o destierro dentro de uno mismo.

El inxilio en cambio, es impuesto y territorial. Quizás los hablantes que comenzaron a usar esta palabra por primera vez, lo hicieron en analogía fonética y grafemática con la palabra exilio pero semánticamente, opuesta a ella. así como el exilio, es una forma de expulsión del ser humano, una separación territorial. (Andrade Quiroz, Francia 2019: 8).

- Cómo se desarrolla y desarticula en forma extrema durante ese período de persecución y violencia política para dar lugar a la palabra calcinada<sup>10</sup>, la lengua resemantizada, esa torsión del lenguaje que pone en juego el contexto de desarraigo frente a la pérdida irrevocable de lo amado, de la patria, la infancia.
- Cómo se materializan esas variaciones de la memoria en los textos epistolares posteriores al exilio/encierro, ese “escribir desde los escombros”<sup>11</sup>.
- Qué aporte realizan las cartas de denuncia, ya sea dentro o más allá de la práctica literaria vinculando obra, imagen pública y acción política de estos autores en la construcción de los sentidos del pasado y la búsqueda de justicia.

Desarrollamos nuestra investigación analizando lo epistolar en dos sentidos que se entrelazan dialécticamente tensionando literatura y acción política. En primer lugar el género epistolar como espacio de intimidad<sup>12</sup>, de configuración del yo, de confesión y fundamentalmente de comunicación con las ausencias y en una segunda instancia las cartas de denuncia, ya sea las incluidas en un relato testimonial o las Cartas Abiertas inscriptas en la larga tradición intelectual iniciada con el “J’accuse” de Emile Zola<sup>13</sup> o la Carta Abierta de Rodolfo Walsh. Para este abordaje revisamos las afirmaciones de Bouvet (2006: 17) quien, refiriéndose a lo epistolar, señala que “esta forma escrituraria a lo largo de los siglos ha moldeado la política y la literatura”. Para la autora, la carta sostiene y genera un “doble gesto de comunicación y de escritura”, sobrelleva una contradicción que es inherente al género. “Esta duplicidad dinámica se debate entre dos retóricas y dos estéticas extremas: la convención y la invención” (p. 89). En el marco de esta dualidad consideramos pertinente el análisis de esas producciones simbólicas que disputan un espacio en la interpretación y la comprensión de la realidad.

---

<sup>10</sup> “La poesía es lenguaje calcinado y su palabra se alza desde esas calcinaciones que algunos llaman silencio y, sin embargo, todavía se retuercen y aún crepitan”. Montanaro, Pablo. (1999). *Juan Gelman, esperanza, utopía y resistencia* “La poesía es puro exilio, un exilio de la lengua común, la diaria, porque es palabra calcinada”, en Juan Gelman clandestino en el país, entrevista de Jorge Boccanera en Tierra que anda, Ameghino, Buenos Aires.

<sup>11</sup> “La literatura vive de las crisis, florece entre los escombros y su función es profanar cadáveres”, sostuvo Grass (autor de *Escribir después de Auschwitz*) en un recordado discurso con el que celebró en 1999 la obtención del Premio Príncipe de Asturias.

<sup>12</sup> Bouvet distingue entre la multiplicidad de usos sociales existentes, dos esferas de lo epistolar: la carta como medio de comunicación social (cartas auténticas) y la carta como un modo de creación literaria (cartas ficcionales).

<sup>13</sup> La Carta al Presidente de la República de E. Zola (13/1/1898) acusaba a tenientes, generales e instituciones involucrados en el caso Dreyfus, un militar francés de origen judío que fue condenado falsamente por espía. Esto le costó un año de prisión, su exilio en Londres y su presunto asesinato ocurrido en 1902.

Nos abocamos a los textos que publica Juan Gelman durante su exilio a partir de 1975: *Interrupciones I (Relaciones, Hechos, “Carta Abierta”, Citas y comentarios) Interrupciones II, (Bajo la lluvia ajena, Hacia el sur, Eso, Composiciones, Anunciaciones y Carta a mi madre)*, e indagamos en sus escritos anteriores (*Violín y otras cuestiones, Velorio del solo, Gotán, Traducciones III y Cólera Buey*), y en aquellos posteriores al regreso en 1988 –fecha en que volvió a partir hacia México– (*Salario del Impío, Valer la Pena, País que fue y será, Mundar*), para contrastar con la producción exiliar y de pérdida marcada por el secuestro de su hijo y nuera (embarazada) a la que se le suma la posterior muerte de su madre. En efecto, es en ese momento donde creemos encontrar la mayor re/creación del lenguaje y de com/posiciones<sup>14</sup> que pueden leerse como una forma de resistencia contra la injusticia y el olvido.

Con respecto a Mauricio Rosencof, también abordamos textos anteriores al encierro, (*La valija, Los caballos*), los producidos estrictamente durante su encarcelamiento (entre 1973 y 1985) aunque fueron publicados obviamente con posterioridad (*Conversaciones con la alpargata/Desde la ventana, La margarita/Canciones para alegrar a una niña, El combate del establo y Leyendas del abuelo de la tarde*). Finalmente indagamos en los libros escritos tras su liberación, que incluyen el relato testimonial de lo sucedido y diversas reediciones de la experiencia (*Memorias del Calabozo, El Bataraz, Las cartas que no llegaron, Piedritas bajo la almohada/Mi planeta de color naranja, El enviado del fuego, Una góndola ancló en la esquina*). Intentamos descubrir qué dinámica produce la literatura para procesar la opresión y el confinamiento construyendo la historia desde la voz de los sobrevivientes y qué rol cumple en esa dinámica la incorporación de la carta.

Como expresa Nora Strejilevich:

Todo lo que no se puede decir en la tortura se puede decir en un testimonio o en una ficción o en un poema. Y cuando digo testimonio me refiero sobre todo a testimonios literarios con una intención artística, en cuyo caso el lenguaje se fuerza, se retuerce, se envuelve, se acurruca para pronunciar el sufrimiento y el dolor<sup>15</sup>

Creemos que puede resultar muy productivo el análisis conjunto de estos dos escritores contemporáneos (1933/1930) que además de ser periodistas, intelectuales de izquierda comprometidos, proscritos durante la época de la dictadura militar, comparten un mismo origen judío, ya que sus padres llegaron a Argentina y Uruguay, respectivamente, huyendo de Europa. Esto nos

---

<sup>14</sup> Este concepto es aclarado por el propio Juan Gelman en su poemario *Com/posiciones* publicado en 1986 perteneciente a *Interrupciones II*.

<sup>15</sup> En Entrevista a Nora Strejilevich: “El testimonio no es una copia de la realidad sino su construcción”, UNSAM, 2016.

permite leer una genealogía de la persecución que se repite y que se explicita en los textos de Rosencof –*Las cartas que no llegaron* (2000) – y de Gelman –*Carta a mi madre* (1987) – elegidos como obras centrales de nuestro trabajo de investigación.

Teniendo en cuenta este trayecto donde se replica el trauma<sup>16</sup> del destierro y la condena, trazaremos memorias multidireccionales. Este concepto fue introducido por Michael Rothberg (2009) con el fin de alinear respuestas frente al interrogante de qué lugar ocupa el Holocausto en las disputas por el pasado y si es posible que el mismo ofrezca un marco teórico para abordar los trabajos de memoria en otros escenarios de violación de los derechos humanos como fue el terrorismo de estado<sup>17</sup>.

Creemos fundamental destacar que ambos escritores eran reconocidos antes de la experiencia de exilio y cárcel, por lo cual su escritura no se constituye como el resultado de una determinada contingencia, sino que la misma pasa a integrar el constante trabajo con el lenguaje que precede a los acontecimientos sociopolíticos que desencadenaron sus respectivas condenas. En este sentido, este trabajo de escritura, si bien es atravesado por cada experiencia traumática particular, excede y sobrevive a las mismas.

El corpus que analizamos en los distintos capítulos de esta tesis se compone, en el caso de Juan Gelman<sup>18</sup>, de los siguientes textos:

- Los poemas (en verso y en prosa): Selección de poemas de *Violín y otras cuestiones* (1956), *Velorio del solo* (1961), *Gotán* (1962), *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* (1969), *Cólera Buey* (1971), *Relaciones* (1973), *Hechos* (1980), *Citas y comentarios* (1982), *Bajo la lluvia ajena. Notas al pie de una derrota* (1984), *Hacia el Sur* (1982), *Eso*

---

<sup>16</sup> Con respecto al concepto de “trauma” nos parece pertinente recordar que se trata de una figura compleja sujeta a distintas acepciones y controversias que ha sido cuestionada por diversos autores para abordar los efectos del genocidio (Daniel Feierstein 2015, se refiere a “trauma social”; Hugo Vezzetti 2015 distingue entre “trauma vivido” y “trauma histórico”, sosteniendo que se trata de una ficción teórica; Gatti 2011 prefiere hablar de “catástrofe de sentido” respecto de ese desajuste permanente que se produce entre las palabras y las cosas). En su tesis de maestría *Poesía, política y memoria en la Argentina reciente: La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015)* Tavernini realiza una síntesis entre distintas perspectivas teóricas proponiendo el reemplazo del concepto de “trauma” por la noción de “catástrofe identitaria” (2018: 38).

<sup>17</sup> Michael Rothberg (2009) *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: Stanford University Press. Introduction. A los conceptos de Rothberg se agregan las afirmaciones de Huyssen (2002: 18) sobre los trabajos de memoria referidos a los procesos dictatoriales. Para el autor, en los mismos se retoman un conjunto de significados que conectan de una u otra forma con el genocidio nazi: “el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria”.

<sup>18</sup> Utilizamos para esta exploración la edición de la *Poesía reunida* de Juan Gelman (2012) Editorial Seix Barral. Tomo I y II. Esta publicación reúne la totalidad de la obra literaria producida desde 1956 hasta el 2010. Comparativamente tomamos *Interrupciones I y II* para ver cómo se agruparon sus textos exiliarios. No sólo reparamos en los poemas titulados cartas sino en las veces que previamente o en relación al exilio y a la ausencia, es la carta la que media entre el presente y lo perdido.

(1984), *Salario del Impío* (1992), *Valer la Pena* (2000), *País que fue y será* (2004) y *Mundar* (2007).

- Los poemarios *Carta abierta* (1979/1980) y *Carta a mi madre* (1987).
- La carta abierta de Juan Gelman a su nieto/a desconocida (1998).
- Otras cartas privadas y públicas vinculadas al proceso de búsqueda de Marcelo, Macarena y María Claudia García Irureta Goyena de Gelman junto con las cartas de apoyo de intelectuales (1999-2002).

Con respecto a Mauricio Rosencof, abordaremos:

- Las obras dramáticas *La valija* (1960) y *Los caballos* (1967) donde aparece lo epistolar<sup>19</sup>.
- Poemas de carácter epistolar presentes en *Conversaciones con la alpargata/Desde la ventana* (1985), *La Margarita/Canciones para alegrar a una niña* (1994) (escritos en la cárcel).
- Las cartas incluidas en el relato testimonial y notas de apoyo: *Memorias del Calabozo* (1986).
- La novela de carácter epistolar *Las Cartas que no llegaron* (2000).
- Las cartas mencionadas en los relatos de reedición de la experiencia: *El combate del establo* (1985), *Piedritas bajo la almohada/Mi planeta de color naranja* (2002), *El enviado del fuego* (2004), *Una góndola ancló en la esquina* (2007).
- Lo epistolar como vehículo o marco de los relatos: *Leyendas del Abuelo de la tarde* (1990), *El bataraz* (1992).

Para un mejor abordaje del corpus hemos dividido lo epistolar en distintas etapas: Una primera etapa que en el caso de Juan Gelman se halla constituida por las cartas producidas durante un proceso revolucionario que afectó y formó parte del intercambio entre intelectuales latinoamericanos cuya circulación parte desde Casa de las Américas, en directa vinculación con el triunfo de la revolución cubana. Esta fluida mensajería formal o poetizada incorpora lo sociopolítico a lo personal, y tiene una impronta propagandística. En el caso de Mauricio Rosencof, si bien, en esta primera etapa, observamos que subyace en sus textos una comunión con ese ideal revolucionario que se manifiesta a través de una ferviente defensa del oprimido, las primeras evocaciones de lo epistolar en su obra no se enmarcan dentro del intercambio que sostienen los intelectuales de la época, sino que asumen otras

---

<sup>19</sup> Abordamos la obra dramática de Mauricio Rosencof previa a su experiencia concentracionaria de *Teatro Escogido I y II* (1988/1990), Ed. TAE.

connotaciones. Entre ellas, creemos imperioso señalar que la carta aparece como representación de la “espera postergada”, tópico recurrente en el autor y que halla su plenitud en *Las cartas que no llegaron*. En ambos escritores lo epistolar, en especial su incorporación a lo literario, aparece en una segunda etapa, que lejos de coincidir con la euforia revolucionaria, encuentra su clímax durante el exilio y/o encierro de sus emisores, inscribiéndose en una comunicación con la ausencia, una recreación de lo perdido donde la palabra se subvierte para poder nombrar el dolor extremo. La carta se revela como un intento consternado de rearmar el rompecabezas familiar, el extracto de infancia, la identidad que la represión reiterada ha devastado. En una tercera etapa, lo epistolar inaugura un territorio distinto y se replica más allá de la “derrota y el desarme” siendo capaz de reeditar la experiencia traumática a través del distanciamiento temporal, en una actitud reflexiva, a la vez que es utilizada como recurso formal para dar testimonio. De este modo la misiva se transforma en arma contra la impunidad y el olvido.

En el Primer capítulo presentamos los antecedentes, las primeras huellas de la incorporación del género epistolar, tanto en la poesía de Juan Gelman como en la obra dramática de Mauricio Rosencof. Veremos que estas apariciones sutiles comienzan a configurar algunas características que en época de exilio o de encierro reaparecen intensificadas.

En el Capítulo segundo nos referimos estrictamente a la obra exiliar y de insilio/inxililio de ambos escritores, indagando cómo el lenguaje se subvierte y la carta muta sus fórmulas tradicionales para dar nombre desde la intimidad al horror sufrido. *Carta Abierta* de Juan Gelman y los poemarios cautivos de Mauricio Rosencof constituyen el epicentro de este trayecto del análisis.

En el tercer capítulo abordamos dos de los textos fundamentales, objeto del análisis comparativo de esta tesis. *Carta a mi madre* y *Las cartas que no llegaron*. En ellos lo epistolar ha adquirido su mayor protagonismo ocupando casi la totalidad textual y convirtiéndose en su hilo conductor. Nos parece significativo advertir la profusión de similitudes que hay entre la búsqueda de expresión bajo la situación de encierro y la de exilio. Es especialmente en relación a la pérdida y a la ausencia donde se produce la mayor torsión del lenguaje. De forma tal que por medio de la ficción epistolar se produce una aproximación al horror, donde es posible decir lo aún no dicho, rompiendo las reglas de la escritura y a su vez las del género.

En el Capítulo 4 indagamos el modo en que los dos escritores toman distancia de la experiencia y la reeditan desde distintas perspectivas. En esta reedición los ocupa una nueva arista: el pedido de justicia frente a los crímenes de lesa humanidad y la construcción de una memoria colectiva que

contemple desde el relato de los testigos sobrevivientes la voz de los que murieron en la lucha. En este sentido, a la fuerte “literaturización” (Krasniqi 2014) de lo epistolar que interviene en forma creciente desde las primeras obras se suman las cartas reales de denuncia que aparecen en *Memorias del calabozo*. De esta forma los discursos sobre la represión se multiplican y se ven atravesados por distintas narrativas que a su vez impactan en dos contextos diferentes, el uruguayo y el argentino. Contextos que si bien mantienen similitudes obvias, incorporan marcadas diferencias.

En el capítulo final y en coherencia con esta multiplicidad discursiva que surge especialmente vinculada a la lucha por la justicia, nos interesa sumar las cartas abiertas. La epístola, en su forma más tradicional se constituye en dispositivo de diálogo, instrumento de testimonio e material de archivo para la construcción de una historia no oficial. Tanto en el caso de las cartas abiertas de Juan Gelman como en las cartas que se hallan inscriptas dentro del relato testimonial *Memorias del calabozo*, lo epistolar en su versión formal -así como lo vimos en su incorporación literaria-, “pivotea<sup>20</sup>” entre lo privado y lo público y de este modo, buscan la adhesión de un colectivo que se ve identificado o interpelado por el mensaje que porta.

En esta interacción producida entre las cartas ficcionales y las auténticas o reales podemos corroborar “que la línea de separación entre la práctica social y la práctica literaria no siempre resulta clara” (Bouvet 2006: 183), sino que ambas se complementan y contribuyen no solo a la consolidación de la figura del escritor quien asienta su lectura de mundo y sus ideales a través de su obra, sino también a su accionar político a través de otros espacios simbólicos.

### **Marco teórico y estado de la cuestión**

En la cultura latinoamericana, las experiencias extremas ocurridas durante las dictaduras del siglo XX<sup>21</sup> han sido abordadas de distintos modos y retóricas. El momento sociohistórico en que se insertan los textos elegidos nos permite reconocer esas “escrituras del desastre” (para retomar el título de Blanchot) donde la palabra pugna contra lo indecible y aborda el suceso límite de la violencia extrema desde una lengua enmudecida que necesita reconstruirse. La memoria rescata fragmentos e intenta

---

<sup>20</sup> El término es utilizado por Bouvet (2006: 89) para referirse al movimiento que realiza lo epistolar, dado por la naturaleza doble, paradójica y ambivalente que lo caracteriza, y cuya matriz está constituida por binomios opuestos: presencia/ausencia, privado/público, oralidad/escritura, realidad/ficción, fidelidad/traición.

<sup>21</sup> Tomamos de Bajtín (1999) la concepción de la literatura como un género discursivo secundario que se desarrolla dentro de un paradigma dialógico fundamentado en la forma en que el proceso de comunicación acontece (que nunca es unívoco ni monológico) o sea que nunca puede comprenderse un texto fuera de su contexto de producción, circulación y recepción.



recuperar la historia. En este proceso, la carta se presenta como un elemento clave para armar el rompecabezas identitario y plasmar las voces subalternas que sostienen la trama de un relato histórico diferente al oficial.

Nos parece clave comprender el aporte que realizan estos textos entendiendo que el contenido de los relatos históricos se encuentra determinado por su narración y por las diferentes estrategias interpretativas (White, 1998:12). Para el autor la historia es una forma de narrar, “un acto poético”, por lo cual no puede entenderse como una verdad única sino que a partir de los distintos relatos se trata de construir sentidos sobre los acontecimientos. Arán (2010) amplía esta idea afirmando que un mismo hecho puede ser diversamente interpretado y recreado, de modo tal que arroje sobre él nueva luz, nuevos modos de producir conocimiento sobre la Historia<sup>22</sup> y de captar su lógica, su profundo imaginario, en una cultura o en un momento dado de esa cultura. La escritura se constituye entonces, en un elemento fundamental del circuito exegético del pasado. En ella se pueden contemplar las distintas perspectivas y visiones del mundo en vistas de ampliar el análisis en lugar de sesgarlo.

Dentro de este enfoque, consideramos pertinente nuestra selección del corpus, inscripto en un espacio simbólico que contempla tanto la esfera literaria como la política. Tomamos como propio el criterio de Kozak (2006:11-17) quien reflexiona acerca de los límites de la literatura. Según la autora, las prácticas textuales más bien ligadas a la experiencia vital que en distintas épocas han caído fuera o dentro de la institución literaria, en el siglo XX son incorporadas en forma decisiva dentro de la literatura. Esta afirmación se completa con la perspectiva de literatura comparada que hemos elegido, que contempla como aspecto fundamental las condiciones de producción de los discursos, y en este caso hace referencia a “lo latinoamericano”. Como expresa Coutinho (2003), esta forma de entender la literatura comparada desde lo latinoamericano se configura en especial a partir de 1970 con el advenimiento de la Deconstrucción<sup>23</sup>. A partir de este cambio de paradigma, la disciplina, que atravesó

---

<sup>22</sup> Consideramos que la historia debe ser comprendida en su incompletud. No alcanza con la certeza unilateral de los positivistas ni tampoco con el relativismo extremo de los estudios de la posverdad, ya que si bien las voces de la minorías son fundamentales no se debe caer en el reduccionismo de considerar tampoco ésa, la única realidad posible. Tomamos autores como Lynn Hunt con *La verdad sobre la historia* (1998) escrito en colaboración con Joyce Appleby y Margaret Jacob o Zemon David con su idea de la Historia transdisciplinaria que combina disciplinas como la Antropología, Etnografía, Teoría literaria etc. en *Pasión por la historia* (2006), Peter Burke en *¿Qué es la historia cultural?* (2008), Philippe Poinier con *La Historia cultural* (2012) nos darán un marco teórico con una perspectiva que contemple el “giro cultural”.

<sup>23</sup> La deconstrucción afirma que la obra de arte literaria es irreductible a una idea o un concepto. Parte de una negación del concepto de totalidad de la misma sostenida en que el texto y la escritura circula y afirmar en la voz de Derrida que el texto no puede ser abordado en su globalidad ya que la escritura circula en un movimiento constante que lo incluye en una totalidad mayor que nunca está presente. Razón por la cual el sentido del mismo nunca es unívoco sino alegórico y complejo, al igual que sucede con su referencialidad.

distintas etapas de evolución, ha reestructurando los estudios clásicos sobre fuentes e influencias que proponía la “Escuela Francesa” y retomado algunos conceptos de la “Escuela Americana” especialmente referidos a las relaciones texto literario con lo histórico-cultural. En la actual perspectiva, se establece un sentido de reciprocidad entre los textos que abandona la dirección unidireccional propia de la concepción eurocéntrica de la cultura, que establecía que el segundo texto era “deudor” del primero, lo que resulta en un análisis más específico, rico y dinámico.

La caracterización de la heterogeneidad de las literaturas nacionales en América Latina constituye un problema fundamental para el comparatismo exige que éste reconozca registros no solo diferentes en el interior de una misma literatura nacional (el español y el quechua, por ejemplo, en Perú, o el español y el guaraní, en Paraguay), sino también niveles tradicionalmente distintos, como lo erudito y lo popular, este último casi siempre marginalizado. La cultura latinoamericana se caracteriza, desde el siglo XVI, por una pluralidad significativa, y el comparatismo no puede dejar de lado este hecho. (Coutinho 2003: 23)

Los autores que elegimos presentan un amplio registro de voces, desde las voces subalternas, los desposeídos, las de las víctimas del genocidio nazi o los compañeros rehenes y exiliados de la dictadura uruguayo/argentina hasta las reescrituras de textos de los místicos judeo españoles. Consideramos que analizar las categorías que impregnan cada uno de esos discursos, su polisemia, las similitudes y diferencias que aparecen en este cruce y que motivan su elección es altamente pertinente a la disciplina comparativa.

La investigación aquí propuesta contempla, además, el momento histórico/ literario en el que se insertaron las poéticas<sup>24</sup> de cada autor. Martín Prieto (2006) caracteriza a los escritores de la década de los Sesenta, entre los que menciona a Juan Gelman, como una nueva generación que en contraste con la ahistoricidad de las generaciones anteriores, plantea una creciente historicidad unida a un fuerte compromiso político donde las alusiones a la realidad social se multiplican y acompañan una ruptura de las convenciones líricas previas. En el caso de Mauricio Rosencof, Ángel Rama (1972) se refiere a una “Generación crítica 1939/1969”, delineando dos etapas: la primera, de carácter internacionalista, que va desde 1940/5, con línea divisoria en el año 1955; la segunda, a partir de esa fecha con una visión centrada en lo nacional. El crítico uruguayo señala la toma de la ciudad de Pando<sup>25</sup> como punto

---

<sup>24</sup> Utilizamos el término según los planteamientos de Tzvetan Todorov y de Oswald Ducrot (Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje), en tal caso la poética implica el conjunto de elecciones, realizadas por un autor o escuela literaria, de ciertos códigos formales, temáticos, ideológicos, etc.

<sup>25</sup> Operativo realizado el 8 de octubre de 1969 que consistió en el asalto la comisaría, el cuartel de bomberos, la central telefónica y varios bancos de la ciudad de Pando, situada a 32 kilómetros de Montevideo. El resultado es el robo del equivalente a aproximadamente 357.000 dólares en 20 minutos. Escapan simulando ser un cortejo fúnebre. Son

de partida para una nueva generación literaria, marcada por la librecreación imaginativa de los Setenta, donde la narrativa manifiesta una desconfianza generalizada por las formas recibidas que traducen el mundo real, al comprobar que las bases de ese mundo se presentan repentinamente inseguras, inestables, imprevisibles, adquiriendo un estado fluido propio de inminentes cambios, rehusándose a cristalizaciones en estructuras firmes<sup>26</sup>.

El análisis del género epistolar tomará en cuenta los aportes de la historia cultural, en especial el análisis de Roger Chartier que aborda la estrecha relación existente entre escritura y cultura en *La correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle* (1991) y da cuenta de cómo la sociedad toma los distintos bienes simbólicos, produciendo usos y significaciones colectivas que afectan directamente a las relaciones sociales. El autor reflexiona tanto en el poder como en los límites del concepto de representación y de la importancia de comprender las prácticas textuales e icónicas respecto de las omisiones y manipulaciones que median en el relato de lo acontecido, en palabras de Ricoeur (1995), cómo una sociedad construye su identidad narrativa. En esa aproximación a lo que fue, la representación puede adoptar una posición relativista o mutar a través de un amplio espectro cuyo límite es el idealismo más absoluto.

Con respecto a la función epistolar, en *Escribir Cartas. Una historia milenaria*, Petrucci (2018) se pregunta por qué y con qué finalidad un hombre o, con menor frecuencia, una mujer, han elegido durante la historia de la humanidad poner por escrito y enviar a alguien más o menos distante un mensaje diferido. Su análisis se detiene mayormente en situaciones de aislamiento transitorio o permanente, desplazamientos voluntarios o no, migraciones, acontecimientos bélicos, encarcelamientos. Para el autor, la urgencia de comunicarse con un otro distante es el motor de la epístola, más allá de considerar en este proceso la respuesta obtenida. Nos parece interesante tener en cuenta el desarrollo que realiza de la evolución del género, desde su origen hasta la modernidad como “arte de la supervivencia”<sup>27</sup>.

Si bien nuestro trabajo indaga particularmente sobre la carta literaria o ficcional, nos parece importante recordar el aspecto tradicional de las cartas “auténticas o reales” como género primario, documento de archivo y fuente fundamental para el quehacer histórico, especialmente dentro del

---

interceptados y en el enfrentamiento mueren tres guerrilleros (Ricardo Zabalza, Jorge Salerno y Alfredo Cultelli), un policía (Enrique Fernández Díaz) y un civil (Carlos BURGUEÑO).

<sup>26</sup> Rama, Ángel. (1972). *La generación crítica*. p. 238-9.

<sup>27</sup> Petrucci cita un fragmento de la carta que le envía Cesare Cases al filólogo Sebastiano Timpanaro donde expresa que “el arte de la supervivencia así como nos empuja a la autobiografía, también, a veces, nos lleva a desahogarnos con las personas con las cuales hemos hecho un trecho del camino y hemos compartido ciertas ilusiones, incluso sin compartir la ilusión suprema, pues solamen miseris socios habuisse dolorum” (Alivia las miserias tener compañeros de penas).

marco de los estudios culturales como lo expresa Carmen de La Guardia (2018)<sup>28</sup>. La carta personal fue reivindicada como fuente ineludible por su capacidad de exponer lo pequeño, lo cotidiano, lo subjetivo. Según la autora de “La carta reivindicada” quien cita a González-Allende (2014: 17), las cartas personales pueden ser textos tremendamente complejos plagados de intertextualidades, referencias a cartas anteriores, menciones a obras, personas y hechos históricos presumiblemente conocidos por los corresponsales. Noticias familiares, afectivas, culturales, sociales y políticas llenan las cartas y dan pistas continuas a los historiadores y a los críticos literarios. Esta intertextualidad será estudiada en el corpus elegido.

Realizamos nuestro itinerario teniendo presente el análisis que realiza Brigitte Díaz (2002: 271), quien define a la carta por su capacidad de configurar, respecto del emisor, un “retrato caleidoscópico, marcado por la fragmentación y la incompletitud”. La autora destaca que la dirección hacia el otro es en realidad un desvío para volver a uno mismo. El otro sirve para estimular la escritura, para guiar al escritor de cartas en su búsqueda ontológica, constituyéndose en un mediador consigo mismo<sup>29</sup>. Esta perspectiva nos permite comprender el modo en que al escribir a sus seres perdidos, los autores que analizamos no solo se dirigen a ellos sino que se hallan en una búsqueda filosófica/existencial que vuelve como un búmeran. Lo epistolar funciona, entonces, como lugar privilegiado donde se configura el yo, concebido como una resistencia o rebelión ante lo vivido. Entre los autores que analizan las llamadas “narrativas del yo” y la utilidad de la forma epistolar en la crítica literaria y la historia, pueden mencionarse también a Lejeune (1971); Altman (1982); Plummer (1983); Guillén (1994); Decker (1998) y Sohn (ed.) (2002).

---

<sup>28</sup> “Epistolarios e Historia. Mujeres de las vanguardias y de la posguerra a través de sus cartas” en *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, José Teruel editor, Iberoamericana, Vervuert, 2018. p. 31-59. Según Carmen de la Guardia con el giro cultural se comenzaron a abandonar las grandes agrupaciones de clase estudiadas desde el determinismo económico, y los espacios del poder político y se comenzó a profundizar (como especifica Natalie Zemon Davis) “otros grupos en los que la sociedad se organiza y divide” (1991: 177). Así los historiadores empezaron a detectar agrupaciones sociales identitarias y a acercarse al propio individuo como sujeto histórico restaurando lo que Roger Chartier denominó el papel individual en la construcción de los lazos sociales (1996).” Según la autora salvo en trabajos como el de Edward Hallett Carr, *The Romantic Exiles* (1933), la eclosión de publicaciones históricas basadas en las llamadas narrativas del yo no irrumpieron hasta la década de los setenta del siglo XX, y de los 90 en España.

Como expresa Amelang, James S. (2002): “Lecciones de microhistoria”, *Revista de Libros*, 64: 20-21” la indagación por el pasado debe ser específicamente cultural, la idea sería “dirigir la atención hacia las creencias, costumbres y prácticas que articulaban y hacían inteligibles las diversas dimensiones –políticas, económicas, espirituales, etc., de la experiencia humana”.

<sup>29</sup> “La lettre est donc outil de compréhension de soi, mais un outil bien particulier qui ne permet pas, contrairement à l'autobiographie, d'obtenir un portrait unifié de l'épistolier, mais un patchwork de formes d'expressions (digressions, récits, méditations...) à travers lequel s'élabore un portrait par petites touches. La lettre fournit ainsi un portrait kaléidoscopique, marqué par la fragmentation et l'inachèvement”.

“(…) l'adresse à l'autre n'est en réalité qu'un détour pour revenir à soi. L'autre sert à stimuler l'écriture, à évaluer l'épistolier dans sa quête ontologique, mais il constitue surtout un double du sujet écrivant, un médiateur avec soi-même” en *L'Épistolaire ou la pensée nomade*, de Brigitte Díaz, París, PUF, 2002, Capítulo IV. Pg. 271.

En el corpus observamos la presencia de la carta como género discursivo primario (Bajtín 1999) que puede estar a su vez reabsorbida y recontextualizada por otros géneros secundarios como la novela y la poesía, territorio hacia donde transfiere y conserva (pese a la modificación formal) ese espacio subjetivo que nos permite aproximarnos a la experiencia. Bajo esta perspectiva sumamos un concepto básico formulado por Guillén (1991) quien afirma que “el proceso de comunicación epistolar puede mirarse como un continuum en que pueden encontrarse, o tocarse, o reunirse, tres categorías principales de realización: la capacidad de leer y escribir, la literariedad; y la poeticidad.”<sup>30</sup>. Es así como la literariedad aparece como una opción con la que el escritor y el lector pueden comprometerse desde un principio –un “doble pacto epistolar” (1997)–, en cambio la poeticidad es un valor producido por medio de la intervención de una imaginación simbólico-imaginativa que lejos de ser individual, es representativa, o antropológica<sup>31</sup>. A su vez, considera que no hay que subestimar el poderoso impulso ficticio que lleva consigo la escritura epistolar y afirma que si bien es necesario atender a la ficcionalidad como un signo de identidad importante de la literariedad, y por tanto su potencial poeticidad, también es cierto que no es el único; y que tampoco resulta imprescindible dado que su aparición es condicional y relativa. En este sentido, nos proponemos analizar qué recursos formales y lingüísticos se utilizan en las cartas elegidas para lograr desautomatizar la percepción habitual de los hechos e ir en busca de una mayor profundidad. Creemos, como afirma Basile (2015) que lejos de tergiversar la verdad, la ficción nos convoca a imaginar lo inimaginable para producir una comprensión más compleja de la realidad. En este caso, la realidad emergente de una situación sociopolítica determinada en un contexto específico y definido: Dictadura argentina/uruguaya (1976/1983 – 1973/1985). Realidad enunciada bajo el registro de la vivencia personal.

Nora Esperanza Bouvet (2006), a quien ya hemos mencionado, define la matriz epistolar y agrega al par dinámico presencia/ausencia, otros tales como oralidad/escritura, fidelidad/traición, privado/público, realidad/ficción. Para la autora, la “alteridad es horizonte de la destinación (presencia) y principio activo de la escritura epistolar (ausencia)”, y habla de un doble duelo<sup>32</sup>, dos sentidos del mismo: por un lado es “reto, desafío y combate, lucha a muerte para vencer al destinatario, hacerlo callar y desaparecer, eliminarlo de la escena enunciativa, y es dolor y aflicción por su muerte” (p. 81).

---

<sup>30</sup> Guillén, Claudio (1991) “Al borde de la literariedad. Literatura y epistolaridad” *Revista Tropicías* N°2, p. 73.

<sup>31</sup> Guillén se basa para sus afirmaciones en los estudios de Antonio García Berrio (1975) “Lingüística, literariedad/poeticidad (gramática, pragmática, texto)”.

<sup>32</sup> Fabry (2008) comparte y retoma este nodo del doble duelo en la obra Gelmaniana refiriéndose a las formas que adopta el vacío en su escritura.

Ana Gallego Cuiñas (2013)<sup>33</sup> destaca que en las últimas décadas, la correspondencia ha adquirido cada vez mayor interés por parte de espectadores y editoriales:

La edición de misivas de personajes famosos ha alcanzado un éxito inusitado, las grandes universidades norteamericanas han comprado – a altos precios- buena parte de la correspondencia de los intelectuales latinoamericanos y españoles; y los epistolarios se han terminado imponiendo en el fetiche del autor destinado a conservarse, a archivar, a museificarse. (Cuiñas 2013: 20)

Un ejemplo de esta tendencia lo encontramos en Princeton University Library's Rare Books and Special Collections Division, de donde hemos repuesto misivas que sustentan nuestro trabajo. La misma cuenta con un repositorio de escritores Latinoamericanos junto a una sección de manuscritos y correspondencias que, como en el caso de Juan Gelman Papers, cuenta con 67 archival boxes, 467 Digital Folders y 5060 Digital Files. Esta información se anexa en la sección final de este trabajo y se encuentra disponible para consulta en sala, digitalización o fotocopiado en Firestone Library.

La explicación a este auge de lo epistolar, de ese interés por un mundo construido entre autor y destinatario, tiene que ver con la ilusión de inmediatez, confianza y verdad que establece lo epistolar dentro del espacio biográfico en especial vinculado a las formas de la memoria y la subjetividad contemporánea. Arfuch (2002/2010/2014) afirma que al transformarse en un producto editorial, el epistolario permite a los lectores la intromisión en un diálogo privado, cargado de afectividad y detalles domésticos a la vez que los habilita a asistir al desarrollo de una relación o tipo de pensamiento que acompaña la vibración existencial de alguien a quien se “conoce” solo en lejanía (2010: 113). El espacio biográfico, según la autora, se desarrolla en un terreno donde las formas discursivo genéricas clásicas comienzan a entrecruzarse e hibridarse. La apelación a una referencialidad estable como punto de anclaje es desplazada respecto de las diversas estrategias de auto-representación. Entendiendo que la hibridación se da debido a la conformación de nuevas áreas de indecibilidad en el conjunto del complejo social/institucional y como base para el despliegue de

---

<sup>33</sup> En su estudio Gallego Cuiñas (2013) establece una mirada desde el campo de los estudios transatlánticos de literatura y la singularidad de los canjes culturales del hispanismo. Entendiendo que el análisis del intercambio epistolar entre los intelectuales de ambas orillas es una de las pruebas más fehacientes de la caracterización plural y transatlántica que define y explica la literatura en lengua española. Presenta un acercamiento a los epistolarios de escritores latinoamericanos y españoles del siglo XX (Darío/Machado, Octavio Paz/Buñel, Lezama Lima /María Zambrano, Victoria Ocampo/Ayala, Vallejo, Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Borges, Guillén, Carpentier, García Márquez, Cortázar). Esto nos permite, según la autora, tomar un marco de lectura, un punto de partida, un modo de mirar “estrábico” y de “leer cruzado” que da cuenta del diálogo intelectual y del tono de las distintas etapas de nuestra cultura hispánica. La autora se refiere a los estudios de autores como Derrida, Simmel, Tóдоров y Jane G. Altman con su *Epystolarity*, sobre los binomios “portrait/mask, presence/ absence, bridge/barrier, confidence/nonconfidence, writer/reader, coherence/fragmentation” (Altman, 1982: 186/187) como sustento para el análisis de lo epistolar.

juegos de lenguaje más radicales, que ponen en cuestión los puntos de referencia de la certeza (p. 12). También es interesante su desarrollo sobre la impronta que tiene lo colectivo en el devenir individual y viceversa (*Memoria y autobiografía* 2014).

El aporte de la tesis doctoral de Krasniqi (2014) de la Universidad de Granada, resulta esclarecedor en cuanto a la descripción del género. La autora lo ubica en un espacio de intersección entre género de discurso y género literario y define las estrategias que utiliza al literaturizarse (pragmáticas, retóricas y estéticas), a la vez que realiza una periodización histórica inherente, analiza sus partes (actantes, emisor, narratorio/ fecha, localización geográfica, fórmula de encabezamiento o saludo, cuerpo, referencia a carta anterior o desarrollo, despedida, firma y posdata), las distintas funciones del enunciado (cooperativa y persuasiva), el sujeto gramatical/psicológico y otras implicancias de lo epistolar como su estatus de objeto cultural, social e histórico.

Con respecto a la consideración de la carta específicamente como el diálogo de ausencias, también nos parece pertinente retomar algunos conceptos de Patrizia Violi (1987) en su artículo “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar” donde explica que la “ausencia” se configura frustrando la expectativa del diálogo: “la ausencia física del otro, de ese que tendría que haber sido el interlocutor. (...). La carta viene, justamente, a conjurar la ausencia, a intentar cubrir la distancia que separa a un yo de un tú, a un sujeto de otro, mediante un artificio discursivo que ante la imposibilidad del diálogo directo, real e inmediato, ofrece la alternativa de un “diálogo diferido”, pensando en el tiempo que deberá transcurrir antes de que el otro, o el tú, pueda responder”.

Por último, otro desarrollo relevante para nuestro marco teórico respecto del género epistolar ha sido el de Paula Croci (2006), quien analiza la incorporación de la carta a la ficción del siglo XX como dispositivo de artificio literario autorreferencial o “correspondencias literarias”. Según la autora hay una variedad de formas que se hallan en el límite, mediando entre la novela epistolar y aquella otra práctica escrituraria que incluye una carta o un fragmento de ella en su trama, resaltando las posibilidades del género en devenir literario:

La epistolografía, en general, cuenta con grandes posibilidades de volverse literatura: ya sea como parte integral de un texto literario, como carta firmada por alguien consagrado escritor, o bien como texto generador y estructural de un relato epistolar. (Croci 2006: 94)

De aquí nuestro interés por establecer una mirada comparativa entre las producciones específicamente literarias que incorporan lo epistolar tanto en Gelman como en Rosencof y sus cartas formales de denuncia –incluidas en relatos testimoniales como *Memorias del calabozo* o *Abiertas*– donde se

registra además de la posición ideológica y política de los autores (presente también en su obra), el relato estrictamente testimonial de los hechos sucedidos durante la última dictadura Argentina y Uruguay respectivamente. Todas estas manifestaciones textuales, donde la carta aparece como género primario o se incorpora a otro secundario, componen un gran hipertexto de prácticas epistolares cuyas referencias cruzadas exhiben una fuerte condición autorreferencial veredictiva. Con la intención de incorporar herramientas críticas que nos permitan dar fundamento a nuestra investigación, en el capítulo 4 sumamos algunos conceptos del trabajo de Paula Simón (2018) abocado a encontrar especificaciones sobre escritura carcelaria y de Carlos Monsiváis (1991) acerca de la funcionalidad epistolar más allá de la pretensión estilística que se le confiera al género. (127.9/148 mobi).

La abundante bibliografía crítica sobre Juan Gelman resultó imprescindible para abordar su obra. Entre las tantas publicaciones, podemos mencionar a Monteleone<sup>34</sup> (2001, 2013, 2014), Friolet (2006), Utrera Torremocha (2014), Fontanet (2015), Salazar Anglada (2012), Freidemberg (1999), Perosio (2011), Uribe (1995) quienes realizan en su mayoría un análisis biográfico y/o abordan obras específicas por época. En líneas generales, las lecturas críticas coinciden en señalar que en la poesía de Juan Gelman, el lenguaje no alcanza y que frente a la exasperación y la sucesión de interrogantes que da el horror, se produce una reinención del decir, en ese intento de abarcar lo inabarcable.

Nos interesa retomar conceptos desarrollados por Miguel Dalmaroni (1993/2001/2004/2012/2016) al analizar la forma en que el autor toma la voz del niño, del extranjero, del exiliado, y leer esas figuras como una “constelación móvil de confusiones que opera siempre en torno a la identidad” (2004: 52-53). Según el autor, la obra de Gelman se halla signada por la problemática del exilio forzado y sus consecuencias. Esa experiencia colectiva de expulsión, persecución y desarraigo toma en su trabajo literario la forma de una “indagación minuciosa sobre historia de las formas del idioma”; es allí donde se justifica su permanente búsqueda en y por el lenguaje. A su vez es muy interesante su hipótesis acerca de un movimiento en disputa que se produce entre dos redes (1993), una que conserva las normas más estrictas de la lírica y otra que adopta elementos de otras tipologías discursivas (argumentativas/ narrativas), en su afán por abordar los hechos sociopolíticos del momento.

Ana Porrúa (2012) se refiere a la figura del poeta dividido, indagando en tanto poética como gramática los instrumentos de los que se vale Gelman para trazar una escritura contra el olvido y en

---

<sup>34</sup> Monteleone en *El fantasma de un nombre* (2016) desarrolla el tema del sujeto del discurso poético, basándose en la teoría de Benveniste y establece que, para que sea posible la subjetividad en el lenguaje, deberían cumplirse la polaridad yo-tú como condición fundamental no solo de toda comunicación sino para la constitución de dicha subjetividad. Se trata de otra forma de enunciar el carácter dialógico y polisémico de la enunciación y la alteridad del ser humano.



busca de justicia. Su estudio sondea las articulaciones entre lo poético y lo histórico-político en el autor. La dialéctica entre los términos vida/ arte modulan la base de sus reflexiones, por medio de las cuales ubica a la poesía girando en espiral alrededor del eje que los une. Para la autora la poesía es comunicación de la vida de un ser humano, a través del arte.

Por su parte, Geneviève Fabry (2005/2008) detalla las formas del vacío en la poesía gelmaniana y las distintas concepciones de duelo que estas prácticas subsumen. A su vez realiza el estudio de la intertextualidad de uno de los poemarios que nos ocupa, *Carta Abierta*, escrito durante el exilio y desaparición del hijo del poeta que ocupa el lugar de destinatario de estos versos. Al analizar exhaustivamente los poemas XIII al XIX, afirma que se multiplican las alusiones al Cántico espiritual de San Juan de la Cruz, tanto en su versión poética como en el comentario en prosa. Según la autora, estas alusiones remiten a su vez a la fuente principal de san Juan de la Cruz: el *Cantar de los Cantares* con el que despliega una interesante red intertextual.

En “Diálogos culturales en la literatura iberoamericana”, de Concepción Reverte Bernal (2013), leemos a propósito de la obra de Gelman “toda carta es, en última instancia, un diálogo del emisor consigo mismo (...) el género epistolar linda con la elegía, Gelman se cartea con sus muertos, los convoca en el poema”. Aquí también se advierte que el poeta busca esta forma para restituir lo que ya no está, y es por eso que las palabras conocidas no alcanzan, el lenguaje se hace nada frente al desgarramiento y es allí donde surge ese otro modo de expresión que le es tan propio.

Antonio Gamoneda (2008) rescata para su análisis un par de versos que se encuentran mediando el texto *Carta a mi madre* y sostiene que Gelman crea "otra" gramática, no en vistas de exhibir una inventiva léxica, sintáctica u ortográfica, sino porque la necesita en la "materialidad" de su creación. Para el poeta, este extenso poema no hace otra cosa que gritar su desgarramiento existencial. Concepto que comparte con Monteleone, a quien ya mencionamos. De esta forma el poeta crea su propia lengua en la lengua y designa con ella formas de ausencia (hijo/madre). La lengua de Gelman “ nombra en lo no ser del ser” forzando la gramática y las palabras para decir lo imposible

También Mario Benedetti (1987) se refiere a su poética y a las preguntas interminables que la acompañan, afirmando que llevan la tensión hasta casi lo insoportable frente a la ausencia del ser amado. Gelman acompaña estos naufragios, y devastaciones, taladrando el desconsuelo, valiéndose de estos recursos como un método poco menos que infalible para llegar a la frugal y verídica conciencia<sup>35</sup>. Claudio Guillén (1991) se suma a este abordaje focalizado en la ausencia y afirma que

---

<sup>35</sup> En Benedetti, Mario (1991). “Gelman hace delirar a las palabras” en *La realidad y las palabras*. Ed. Destino p. 286. Barcelona.

“la carta es la conversación de los ausentes, la negación de ese pozo sin fin que es la ausencia, la voluntad de persistir y permanecer en el límite humano”.

Delfina Muschietti (2012), por su parte, lleva el tema epistolar al análisis de *Carta a mi madre* y sostiene que tan solo el lenguaje no tiene límites ni fronteras. Presente, pasado y futuro se hallan en simultaneidad contenida en la obra de Gelman quien a través de este recurso logra regresar el pasado. Para la autora, en el texto, la pregunta vuelta carta paradójica para la ausente, deviene un indetenible quantum formal<sup>36</sup>. Allí las micro-preguntas se suceden sin fronteras ciertas en todos los sentidos y direcciones posibles, como un origen único en el que se disuelven y se disparan las identidades, en especial la de la lengua puesta en transformación.

Con respecto al tratamiento del exilio, Marina Franco realiza un abordaje desde una perspectiva histórica diferenciando términos categoriales como el de inmigrante /emigrante de migración política, económica, expatriado, exiliado, refugiado. Esta circunstancia de destierro, que imprime la obra de Gelman a partir de 1975 con un derrotero de doce años con sede principalmente en Roma, París y México, ha sido desarrollada en numerosos trabajos como el de José Luis de Diego (2012), Aníbal Salazar Anglada (2012) o Jaime Ibañez Quintana (2004). Estos autores hablan de un deslinde semántico que supone esta situación y no solo abordan las consecuencias en el orden personal identitario, lingüístico y simbólico que tiene la misma sino que se refieren al “sentirse exiliado” de un sistema, en una cultura, en una comunidad ajena y extraña. Nos detendremos en esta extranjería al analizar el corpus comparativo de ambos autores, que es aplicable tanto para la situación de destierro como para la de encarcelamiento). Escribir aparece en estas formulaciones como sustituto de una pérdida del hogar, de la patria, tanto exterior como interior, donde la pérdida se replica. Hacemos mención en este punto, a la obra que edita Juan Gelman en coautoría con Osvaldo Bayer (*Exilio-1984*)<sup>37</sup>, que incluye textos de ambos autores que giran en torno al eje compartido del destierro, *Bajo la lluvia ajena* (1980), *Residencia en la amada tierra enemiga*, *El cementerio de los generales prusianos* y *Ante la tumba* de Elisabeth Käsemann.

---

<sup>36</sup> “Fuera de la técnica no hay arte” (Macedonio Fernández 1990: 236) es la fórmula acuñada por Derrida (1997) para nombrar la tensión de reapropiación del escritor sobre una lengua nunca propia. El "quantum formal" al que se ha referido Derrida se somete menos a una pérdida que a una multiplicación de sentido. *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, pp. 79-80. Para Delfina en la poesía rioplatense el quantum formal tiene un poder oscilatorio que va de las poéticas del despliegue en el exceso a las poéticas de la intensidad en la síntesis. Es la forma resistencia y potencia.

<sup>37</sup> Manejo la reedición del 2006 Ed. Planeta.

Jorge Boccanera, escritor y amigo del poeta, ha publicado *Confiar en el Misterio*<sup>38</sup> (1994) y *Palabra calcinada* (2016), donde recopila estudios propios y ensayos de otros autores sobre la obra completa y analiza, entre otros aspectos, sus primeras producciones, su vinculación con los místicos, las cartas apócrifas, el duelo, el exilio y la memoria. El último volumen, realizado en coautoría con María A. Semilla Durán, analiza desde muy diferentes perspectivas los múltiples registros expresivos indagando la palabra calcinada, tal como entendía la poesía el autor. Uno de los conceptos que retomaremos para el desarrollo de nuestra investigación será el de la “poética de la autointerrogación y la figura del testigo sobreviviente”<sup>39</sup>. Al respecto, observamos que el texto que por excelencia utiliza la autointerrogación como mecanismo de avance y recurso retórico es *Carta a mi madre*. Elena Tamargo (2000) se aboca al estudio de este poema/carta y desarrolla la noción de remembranza, refiriéndose a la epístola como “purgación espiritual que va expulsando de la conciencia del receptor las reliquias de experiencias perturbadoras que ahí han tenido espacio durante mucho tiempo”. Para la autora hay una alternancia doble; la primera se establece mediante imágenes o cuadros de dicha y desdicha y la segunda, corporizada en “la presencia de la madre que es a la vez ausencia”.

A pesar de los numerosos trabajos críticos que abordan la obra y la vida de Juan Gelman, son escasos los que han incorporado el análisis específico de lo epistolar en sus escritos. Al estudio de Reverte Bernal (2013) mencionado previamente, se suma “Epístolas, exilios y uniciones en Juan Gelman”, María Ángeles Pérez López (2012). La autora analiza determinados recursos o figuras retóricas tales como el abandono de las reglas ortográficas, la ausencia de puntuación y mayúsculas, las largas interrogaciones, la infantilización de la lengua, el empleo de diminutivos, superlativos y participios irregulares cuando son regulares, la no concordancia de género entre artículo y sustantivo, la creación de verbos a partir de un sustantivo, la utilización de la barra gráfica como cesura, los sufijos y prefijos inventados etc. con su transitar espacios ya perdidos y con su gran nómina de ausencias. Según ella, las cartas que no se enviarán nunca logran exigirle a la lengua –mediante estas torsiones gráficas, léxicas y sintácticas– que diga más de lo que sabe y puede decir, y por tanto, que entre en el territorio balbuceante de los místicos, aquel que resulta de la expresión de lo inefable (P. López 2012: 54).

Por su parte, Sillato entre los numerosos estudios que realiza sobre el poeta (1996; 1998; 2005) analiza en “Juan Gelman, Cartas desde el exilio” (2002), las cartas al hijo, a la madre y a Paco Urondo

---

<sup>38</sup> Se han investigado cartas provenientes del RBSC que dan cuenta de las consultas de Jorge Boccanera realizadas a Juan Gelman en México, mediando la escritura del libro (correcciones, sugerencias etc.) y la aprobación total de Juan G. una vez concretada la edición del mismo.

<sup>39</sup> Enrique Foffani analiza *Valer la pena* desde esta perspectiva en *Palabra calcinada*.

reparando específicamente en el elemento unificador de las tres epístolas: las condiciones en que han sido producidas y el intento de comunicación con esos otros que ya no están, independientemente de la existencia o no de una respuesta. De esta forma, vuelve sobre el tópico de la comunicación con las ausencias que realiza el poeta a modo de elegía. Tal como veremos, este tópico es común a los dos autores elegidos en nuestra investigación.

En cuanto a Mauricio Rosencof, encontramos estudios de su biografía como el realizado por Miguel Ángel Campodónico (2000), y otros autores que vinculan su accionar político con el análisis de alguna de sus producciones literarias. Ellos caracterizan la obra como escritura de resistencia y memoria. Tal es el caso de Emilia Alfieri (2010) o de Nuria Lorente Queralt (2016), quien se detiene en los crímenes perpetrados durante los años de la dictadura uruguaya y su representación en la literatura como un intento de reconstrucción histórica. Alzugarat (2004, 2007) además de abordar las múltiples obras del autor, realiza una periodización de las narrativas testimoniales durante la dictadura uruguaya y ubica *Memorias del calabozo* dentro de lo que denomina “discurso testimonial propiamente dicho”, etapa que delimita entre 1985 y 1990. Dentro de la misma, ubica la subserie “sobre el encierro carcelario”, distinguiéndola de otras producciones “sobre el accionar guerrillero;” “los desaparecidos” o “sobre hechos puntuales”. Anna Forné (2009) estudia el desdoblamiento de las identidades en *El Bataraz* y define el recurso de diálogo directo de *Memorias del calabozo* como una estrategia de descentramiento del sujeto que enuncia, recalando que la autoría compartida con Fernández Huidobro otorga autenticidad al testimonio, sin dejar de ser un “acto de militancia”.

Gabriela Sosa San Martín (2014), por su parte, analiza la incorporación de lo epistolar en el autor y se refiere a las dos dimensiones que la articulan: por un lado, la ilusión de un acercamiento (una presencia) y por el otro, la realidad de una separación (una ausencia). Ambas conviven en un mismo espacio sin mediar la posibilidad de elegir entre una u otra. Según su hipótesis, la carta sería una consolidación de la propia imagen y no una escritura para otro, sino para sí mismo. Cabe destacar que existe una coincidencia, en este aspecto con lo desarrollado por Guillén (1991), Taramago (2000) y Sillato (2002) respecto de las cartas gelmanianas, y también en cuanto a su conceptualización de lo epistolar como caleidoscopio o búmeran que vuelve sobre la imagen del emisor y reconstruye su identidad, desarrollada por Díaz (2002).

También en relación con el binomio presencia-ausencia pero haciendo foco en la representación icónico/fotográfica, podemos citar a Adriana Kanzepolsky (2007) que basándose en el enfoque de Roland Barthes (1982) analiza *Las cartas que no llegaron* y señala que la fotografía no

rememora el pasado, no produce un efecto de restitución de lo abolido sino que “es el testimonio de que lo que veo ha sido” y exhibe de forma explícita el paso del tiempo y la ausencia. Extenderemos este estudio examinando la relación ficción/testimonio en las fotografías que acompañan la obra.

Por otra parte, Victoria Daona (2010) analiza las diversas formas en que el autor establece una mirada introspectiva y representa el inxilio proyectado en la celda, tanto en textos escritos íntegramente durante su cautiverio como en producciones posteriores a su liberación, momento en que Rosencof asume conscientemente el compromiso de transmitir su experiencia concentracionaria y reconstruye su figura pública retomando los valores de su lucha previa. Los textos que toma para su trabajo son *Memorias del Calabozo*, *Conversaciones con la alpargata*, *El Bataraz*, *Piedritas bajo la almohada* y *Las Cartas que no llegaron*. Para Daona, el común denominador en esas “ficciones del encierro” es la celda y a partir de allí las variantes de ese espacio carcelario. En la representación de esa experiencia, el autor se vale de diferentes enfoques y utiliza nuevas palabras en el intento de nombrarlo. Al igual que en la producción de Juan Gelman, el lenguaje no alcanza frente al relato del horror. Es allí donde lo poético, (presente incluso en los textos narrativos), encuentra una expresión simbólica para la representación formal de esa experiencia inasequible por medio del lenguaje denotativo.

Sobre las memorias de la cárcel como forma de resistencia, resulta interesante el trabajo de Nofal (2002: 111) quién analiza en *Memorias del calabozo* el renunciamiento a las categorías de autor, narrador y personaje con un vocabulario compartido, negociado en las fronteras del género testimonio a la que le confiere una marca de credibilidad: el sujeto que enuncia se encuentra descentrado. La autora aborda este texto dentro de un minucioso trabajo sobre la escritura testimonial en América Latina. En ese contexto delimita la relación entre el género testimonio y literatura, además de indagar las implicancias de las vinculaciones que existen entre Estado, violencia e individuos. En ese espacio simbólico el relato testimonial viene a exponer desde una voz individual una experiencia colectiva.

Teniendo la pérdida como motivo, se funde ficción y realidad para expresar la ausencia. Es allí donde deviene la subversión del lenguaje en un abanico de posibilidades. Según Nora Fernández (2014), “el autor recurre a una combinatoria de géneros y de discursos donde el epistolario familiar se disgrega”. También desarrolla lo que denomina la presencia de una retórica del silencio para lo que se vale de metáforas poetizando la historia: “Acá los pensamientos rebotan”. “Las palabras pensadas rebotan. Porque pronunciar, lo que se dice pronunciar, no dejan. Ni el grito, nada. En este territorio reina el silencio” (Rosencof 2002).

María Cristina Dalmagro (2015) trata de poner luz sobre el término autoficción que reúne a muy variados textos entre los que incluye *Las cartas que no llegaron* y que cuentan con un denominador común: el escritor se encuentra proyectado ficcionalmente en los mismos y hay una polución de elementos factuales mezclados confusamente con los ficcionales. En relación con este punto, analizaremos en ambos autores qué modalidades adopta la escritura del yo, y la dinámica que establecen entre lo personal y lo colectivo según la intención del mensaje.

Nora Strejilevich (2006: 7-8) se pregunta: “¿Quién dijo que la historia se sitúa en el pasado? La memoria del terror es una exigencia permanente entre nosotros, un ejercicio insoslayable”. Su estudio recopila las huellas del pasado en una serie de textos testimoniales dentro de los que se encuentran los autores que nos ocupan<sup>40</sup>. Desde su perspectiva, si bien cada uno de los testimonios surge como un modo individual de confrontar las heridas, en conjunto esas voces han logrado delinear en qué terreno se juega una partida destinada a borrar de los humanos su identidad. La literatura viene a llenar ese vacío como una forma de elaboración del “legado del horror” pero también como forma de discernimiento, correspondiente al ámbito de la acción humana más allá o más acá del derecho.

Y en relación a lo inefable del lenguaje para expresar lo indecible, Lespada (2009) se va a referir a “la palabra golpeada” que aparece en las *Cartas que no llegaron*, remitiéndose para ello al carácter inenarrable del holocausto y la dificultad de la lengua para expresar la destrucción del hombre. Para ello cita a Primo Levi (1987: 110) “quizás no se pueda comprender todo lo que sucedió, o “no se deba comprender”, puesto que “comprender casi es justificar” y establece una incompatibilidad existente entre el orden fáctico, de los hechos con el orden del discurso.

Por último, creemos importante para abordar la literatura desde la experiencia histórica, referirnos a los estudios de la Memoria<sup>41</sup>. Indagamos en textos a nivel global como *Estética de la memoria*, de Oncina Coves y Elena Cantarino Suñer (2011), o *Fracturas de la memoria. Arte y*

---

<sup>40</sup> Strejilevich afirma que es notable como casi todos los testimonios de la época de dictadura que dan cuenta de los crímenes de lesa humanidad se publican en el exterior, como para el caso uruguayo *Memorias del calabozo*. Para la autora hay un silenciamiento, “es curioso que el prólogo a *Conversaciones con la alpargata*, de Mario Benedetti, apenas alude a los “largos años de prisión” del poeta, como indica Partnoy (1997) sin especificar lugar o fecha de detención, ni haciendo mención de las circunstancias que lo llevaron a escribir estos poemas (p. 27).

<sup>41</sup> Daona (2016) realiza una recopilación de los estudios sobre la memoria y sostiene en su análisis de “*Los trabajos de la memoria*” (Jelin 2002) la existencia de tres premisas importantes: “La primera premisa es entender las memorias como procesos subjetivos anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales, lo que le permite a Jelin, pensar los aspectos sociales y colectivos de la memoria, al mismo tiempo que le da pie para introducir una noción clave en relación a la especificidad de los procesos de memoria en el Cono Sur, que es la noción de trauma. La segunda premisa es la idea de reconocer a las memorias como objetos de disputa, lo que apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes de esas luchas, a los “emprendedores de memoria”, y es también la que explica la idea de “trabajos de la memoria”. Por último, la tercera premisa, es la que hace referencia a la necesidad de “historizar” las memorias y reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado que responden a los intereses y proyectos de los emprendedores de memoria.

*pensamiento crítico* de Richard (2007) de quien tomamos la convicción de la necesidad de realizar un ejercicio situado de la crítica cultural entre la relación historia/memoria. Entre los textos críticos nacionales contamos, entre otros, con los valiosos trabajos de Nofal (2001), Dalmaroni (2004) y Sarlo (2005). Resulta fundacional la colección *Memorias de la Represión* dentro de la que destacamos *Los trabajos de la memoria* de Elizabeth Jelin (2002) en los que desarrolla conceptos como el de memoria habitual y memoria narrativa a la que la autora le adjudica la posibilidad de construcción de sentidos del pasado. También destaca aquellas “heridas de la memoria” expresión que utiliza en contrapartida a la sentencia de Ricoeur (1999), “memorias heridas”. Jelin sostiene que la “represión y la disociación actúan como mecanismos psíquicos que provocan interrupciones y huecos traumáticos en la narrativa” (p. 29). Tomando como base estas premisas, intentaremos buscar en el corpus elegido cómo estos autores elaboran esos vacíos y de qué manera fuerzan el lenguaje buscando una forma de armar un relato comunicable de lo vivido. Para nuestro estudio, tomamos en cuenta otras afirmaciones desarrolladas en *La lucha por el pasado* (2017) y en sus trabajos en coautoría con Kaufman (2001, 2006)<sup>42</sup> sobre subjetividad y figuras de la memoria. En este sentido consideramos el aporte de Reati (1992- 1997- 2016) no solo en cuanto a su trabajo de compilación sobre las (Re) presentaciones del terrorismo de Estado sino a sus disertaciones sobre la Memoria colectiva y las políticas del olvido en Argentina y Uruguay. Nos interesa reparar cómo las narrativas comunitarias son constituidas por diversas elaboraciones de recuerdos individuales que a la vez circulan en redes relacionales, grupales, sociales e institucionales, donde en algunas ocasiones se perpetúan y en otras se actualizan. Blejmar (2016) contribuye a configurar nuestro marco teórico-crítico al trabajar sobre la vinculación entre el género epistolar y la derrota del proyecto revolucionario en “Ficciones del yo y memoria epistolar de los años setenta en la Argentina”.

Nos parece prioritario rescatar la noción de indisociabilidad entre memoria e identidad, que según Candau (2008: 116) se debe a que la instauración de relaciones entre estados sucesivos del sujeto es imposible si éste no tiene a priori conciencia de que este encadenamiento de secuencias temporales puede tener significado para él”. Consideramos que esta toma de conciencia temporal con respecto a sí mismo, este tránsito entre distintos estados del sujeto que enuncia directamente vinculados con su identidad constitutiva se ve claramente reflejado en la producción epistolar de los autores elegidos.

---

<sup>42</sup> Jelin, Elizabeth; Kaufman Susana G. (2001) “Los niveles de la memoria: reconstrucciones del pasado dictatorial argentino” en *Entre pasados*, Año X, N°20/21, Año X, p. 9-34.

Jelin, Elizabeth; Kaufman Susana G. (2006) *Subjetividad y figuras de la memoria*. Siglo XXI Editorial Iberoamericana.

Para comprender las distintas prácticas discursivas de Gelman y Rosencof, tomamos algunos conceptos de Lucifora<sup>43</sup> (2012) como su definición de “autopoética” en cuanto categoría textual que ha recibido diversos nombres en el desarrollo de los estudios literarios<sup>44</sup> Las autopoéticas según la autora son una práctica discursiva fundamental para el posicionamiento del escritor en su campo intelectual, que le permite articular una imagen de sí mismo y de su quehacer en relación con la tradición literaria, con sus pares generacionales y con el espacio social en el que se inserta. Por lo tanto, rescata tres conceptos fundamentales: figura de autor (o autofiguración), proyecto creador y campo literario para los cuales toma la perspectiva sociológica brindada por Pierre Bourdieu en virtud de analizar la dimensión pública de las declaraciones metapoéticas, indagando las estrategias de construcción del yo como intelectual y como artista en función del campo literario en el que se inserta.

Tanto Gelman como Rosencof, a través de su testimonio compartido en espacios públicos, logran que su experiencia individual se incorpore a la construcción de la memoria colectiva. En este sentido, adherimos a la idea de Kaufman (2014) en su artículo “Violencia y testimonio. Notas sobre subjetividad y los relatos posibles”, de que testimoniar no es hablar desde el mandato de recordar y contar, ni hablar por los que no están, sino hablar en la perspectiva de aquello que refracta en el “yo”, en el propio cuerpo, en las representaciones posibles y a la vez revisar el sentido de lo vivido. En este camino, la narrativa se desordena ya que se encuentra constituida por recuerdos, olvidos y huecos que impone la experiencia del horror. La construcción de un relato comunicable es el intento porfiado de establecer un orden en lo acontecido.

El aporte de Nofal (2002) que ubica al testimonio como parte de las producciones simbólicas donde no sólo se “representa” una realidad sino que se intenta disputar un espacio de interpretación de la misma, nos resulta pertinente. Para la autora, el testimonio da cuenta de la aparición de nuevos procesos culturales y prácticas discursivas relacionadas con los derechos de las minorías sociales y étnicas. La consideración de la historia como un discurso y la construcción de los hechos en el relato

---

<sup>43</sup> En Lucifora, María Claudia (2012), Actas de las Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras 2, 3 y 4 de agosto de “Las autopoéticas como espacio de construcción de la figura autorial”, UNMDP. p. 289-290-291.

<sup>44</sup> En el trabajo de Lucifora, se realiza una breve recopilación de los antecedentes del término: Walter Mignolo en 1982, definirá los “metatextos” como manifestaciones conceptuales de los mismos autores en torno a la actividad poética, Jeanne Demers e Yves Laroche, en 1993, se referirán a “poéticas de poetas”, Pilar Rubio Montaner en 1994, las denominará “poéticas de autor”, Casas (2000) define las autopoéticas como “una serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto: dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace públicos en relación con la propia obra bajo circunstancias intencionales y discursivas muy abiertas” (210). En 2010, Zonana presentó las “poéticas de creador literario” como un espacio de construcción de “la imagen que el escritor desea dar de sí en el espacio público [...], una figura que se diseña en función de estrategias específicas y de la búsqueda de una legitimación de la poética personal en el campo de las prácticas ya canonizadas del sistema” (p. 32).



testimonial son dos afirmaciones que permiten reformular el sentido político del testimonio en los años Setenta y sus sucesivas reescrituras en los años Ochenta y Noventa. (p. 337), décadas donde se hallan inscriptos los relatos que abordamos, por lo que retomaremos algunos conceptos desarrollados en su tesis.

En *Voces de la violencia Avatares del testimonio en el Cono Sur*, Basile y Chiani (2020:12-14) se refieren a los testimonios de sobrevivientes escritos desde la clandestinidad de la lucha armada, desde la cárcel o desde el exilio, así como aquellos vertidos ante organismos de Derechos Humanos o ante los tribunales de la justicia y analizan la tendencia o no por mantener el código veredictivo (movimiento centrípeto), o la fuga de este pacto de verdad/realidad al agregar el elemento “incómodo” perteneciente al campo del humor, la ficción, los sueños, los fantasmas, anacronismos (movimiento centrífugo) para “exhibir los mecanismos lingüísticos fabricantes de la ilusión referencial, así como también para mostrar una lengua dañada por el impacto de la violencia y una gramática dislocada por el quiebre de sentido que toda experiencia traumática acarrea”. Conceptos que retomaremos al poner en tensión las distintas elecciones que realizan los autores elegidos al incorporar lo epistolar para narrar su experiencia (cartas ficcionales o auténticas / reales).

Feierstein (2012: 53) en *Memorias y representaciones* se centra en el entrecruzamiento que existe entre disciplinas como la neurociencias, psicoanálisis y filosofía; en el dificultoso abordaje del trabajo de elaboración de las situaciones traumáticas generadas por los genocidios aplicadas al caso argentino. El autor repara, justamente, en la memoria como ámbito de construcción de sentido, la creación de un “presente recordado” a través de un proceso de construcción de “escenas”, y establece que ella no realiza un trabajo de reproducción de la realidad sino, una actividad profundamente creativa, un acto de imaginación. En este punto nos parece importante reponer los conceptos de “comprobación y comprensión” que desarrolla Agamben (2002) y a su vez los puntos de contacto con los de “recordar y entender” de Sarlo (2005).

Si bien nuestro trabajo no avanza sobre la escritura epistolar de la llamada “2da generación”, nos parece interesante el debate que se establece entre la figura de la posmemoria<sup>45</sup> de Marianne Hirsch (2015) y nuevamente vincularla con las afirmaciones de Beatriz Sarlo (2005) quien establece que toda reconstrucción del pasado es hipermediada, no solo la de los hijos de las víctimas.

---

<sup>45</sup> En lugar del recuerdo de la experiencia, los hijos de los sobrevivientes reciben una herencia de esa historia que se formula mediante la recolección en forma indirecta de imágenes, objetos, comportamiento, afecciones, anécdotas, fragmentos.

Indagaremos acerca de esas mediaciones, en la reconstrucción del pasado inmediato que realizan las cartas del corpus elegido.

En este nodo, realiza su aporte Dalmaroni (2016: 13) a quien ya mencionamos. Esta vez en torno a la variabilidad del recuerdo, sosteniendo que “Los trabajos de la memoria, como se los ha llamado, no son calculables ni caben en ningún archivo ordenado, ni es un conteo final de los hechos, porque el recuerdo –y el recuerdo del recuerdo– es al mismo tiempo imborrable, incesante y nunca idéntico a sí mismo”.

Aproximándonos a las tensiones que se establecen entre memoria, testimonio e historia tomamos de La Capra (2005) su posición intermedia entre los dos modelos conocidos de la historiografía: un modelo de investigación autosuficiente o documental y un constructivismo radical. Si bien rescata del primero la importancia de la contextualización, la claridad, la objetividad, el sistema de notas y la referencialidad, también argumenta que “las narraciones propias de la ficción pueden implicar también reivindicaciones de verdad en un nivel estructural o general, pues aportan discernimiento acerca de fenómenos como la esclavitud y el Holocausto, ofrecen una lectura de un proceso o un período, o generan una "sensibilidad" ante la experiencia y la emoción que sería muy difícil de conseguir a través de métodos documentales estrictos” (p. 38). Resulta interesante cotejar esta perspectiva a la luz de la exposición de Rousso<sup>46</sup> (2017) que vincula historiografía y memoria distinguiendo tres corrientes principales necesarias para reconstruir la emergencia de ambas como campo científico: El redescubrimiento de una historia desde abajo, el estudio de la memoria que se encarna en lugares materiales o simbólicos y la memoria de los episodios que se denominan “traumáticos”.

Nos interesa especialmente de Andreas Huyssen (2007), el planteo que realiza al articular arte, historia y política, afirmando que nunca existe una única forma verdadera del recuerdo, idea que completa con una ampliación respecto de los recursos formales de la representación. A pesar de que el autor se circunscribe al caso alemán, reviste al mismo de connotaciones globales al asumirlo como metáfora de otros relatos traumáticos y al analizar de qué forma en un mundo globalizado prolifera la “cultura de la memoria” trabajando sobre el término melancolía como inconclusión del duelo y apego al objeto amado. Para el autor es necesario problematizar no la representación del pasado, por sí o por no, sino los modos en que se lo representa, siendo la multiplicidad de discursos la que garantiza, a

---

<sup>46</sup> En Merbilhaá, Margarita. (2018). Conferencia "Desarrollos de la historiografía de la memoria" Expositor: Henry Rousso. *Aletheia* 2018, vol. 8, nro. 16. Argentina.

su vez, una pluralidad de voces y fundamenta el imperativo categórico de que estos acontecimientos traumáticos e inenarrables, no se repitan.

Consideramos que lo epistolar debe leerse desde un sistema interpretativo que el mismo género postula. Para esto resulta imperioso recurrir a enfoques teórico críticos que, si bien comprenden elementos de los estudios literarios, también incluyen elementos de otras disciplinas como la historiografía y los estudios culturales, como por ejemplo, la perspectiva de Raymond Williams (1977) acerca de las estructuras del sentir<sup>47</sup>, que a su vez establece cruces en el campo de la psicología y la filosofía. En este mismo sentido, revisamos algunos conceptos de Gramsci (1975)<sup>48</sup> acerca de la visión del mundo y de los mecanismos utilizados para cambiar la realidad, que unen filosofía y política en el accionar de un sujeto colectivo. Intentaremos verificar nuestras hipótesis en una compleja dialéctica que vincula lo epistolar al contexto de producción y a la construcción de sentido individual y colectivo.

En cuanto a lo historiográfico, nuestro corpus se halla comprendido dentro del siglo XX donde la historia es entendida como un campo de batalla (Traverso 2012) “la era de la violencia, las guerras totales, los fascismos, los totalitarismos y los genocidios, pero también la era de las revoluciones que naufragaron y de las utopías que se desmoronaron”. La literatura viene a dar cuenta de este proceso. A su vez es interesante sumar el aporte de Gilman (2003: 6) quien realiza una delimitación histórica y define el bloque de los Sesenta/Setenta como una época con un espesor histórico propio donde “la pertenencia a la izquierda se convirtió en elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual”. Asimismo, la autora se refiere a una agenda política e intelectual que postula el anti imperialismo, en la que el tercer mundo aparece como el lugar donde la historia cambia su escenario. Obviamente, tanto Gelman como Rosencof son emergentes de este contexto sociopolítico y

---

<sup>47</sup>Williams utiliza la noción de “estructuras del sentir” para construir una descripción teórica de “cultura” como el proceso de “interacción”, “conflicto”, tensión incómoda, cruce más o menos violento entre ideología y experiencia. Frente al “modelo social” articulado en expectativas, convenciones, ideas y actitudes valoradas y disponibles (“lo que se piensa que se está viviendo”), la literatura o el arte emergen como la configuración material de lo que -fuera de esas articulaciones- se está experimentando, siempre disimétrico o divergente respecto del modelo en la medida en que las relaciones sociales nunca son otra cosa que prácticas de sujetos históricos, vidas en proceso, amenazas siempre activas de la desujeción y la incertidumbre. Arte o literatura serían así reacciones y respuestas, presiones y bloqueos con que “lo vivido” se produce en términos de un excedente que en cada caso deja “constancia de las omisiones” y altera tarde o temprano los límites de una hegemonía que sólo parcialmente puede incorporarlo.

<sup>48</sup> *Cuadernos de la cárcel* (32) publicados en 1975 en Italia y en español recién en el 2000 en México y *Cartas de la cárcel* agrupadas en: *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce* (1948) *Los intelectuales y la organización de la cultura* (1949) *Il Risorgimento* (1949) *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno* (1949) *Literatura y vida nacional* (1950) *Pasado y Presente* (1951). Es importante su aporte acerca del concepto de hegemonía como imposición de tipo cultural, instrumentada a través de la educación, religión y medios de comunicación: sociedad civil (en conflicto con el sujeto colectivo). También la idea de la filosofía de la praxis (unión de idea y acción) cuya más alta práctica es la revolución.

sus acciones, así como su obra, proyectan esta expectativa de transformación. El corpus seleccionado en diálogo con otros textos producidos en la misma época manifiestan la íntima relación que hay, tanto en Gelman como en Rosencof, entre la actividad de escritura y la lucha o compromiso político manifestado públicamente, por lo que consideramos imprescindible no solo abordar sus obras, sino reparar en la articulación existente entre la figura de autor, el proyecto creador, y la dimensión pública de sus declaraciones, entrevistas, cartas abiertas, notas de apoyo, manifiestos y artículos periodísticos. Desde esta perspectiva histórico-social nos apoyamos en textos como el de Tristán Rey<sup>49</sup> (2007) para analizar hechos convergentes y divergentes entre Argentina y Uruguay, y comprender el proceso político que los sumió en sendos golpes de estado (1973/1976) seguidos de prolongadas dictaduras militares. Para el autor, “la razón es que, especialmente después de 1955, compartieron problemas económicos, falla del sistema de partidos, protesta sindical, nuevas formas de violencia política y un reforzado papel de las fuerzas armadas” (p. 62). Sobre la dictadura uruguaya y el movimiento de liberación nacional no podemos dejar de mencionar al Aldrighi (2016) y Lessa (2010) y en líneas generales sobre el tema de la violencia de Estado es interesante el trabajo de Calveiro (2012: 45) que ubica a la aplicación del Plan Cóndor en el Cono Sur dentro del contexto de lo que denomina “guerras sucias” que no son más que guerras parciales orientadas a asegurar el poder hemisférico de EEUU, y a desterrar “cualquier otro proyecto político que no le garantizara el control total de lo que consideraban *su* América”.

Creemos que nuestra investigación se justifica frente a la escasez de trabajos críticos que, por un lado, analicen de modo comparativo el corpus delimitado de estos dos autores y, por otro lado, incorporen el análisis del género epistolar como forma de recuperar ese espacio íntimo que posibilita la elaboración del horror, la resemantización del destierro exilio/cárcel y la pérdida de lo amado. A partir de esa vacancia, intentaremos analizar las implicancias de esta incorporación: cómo se dan las primeras apariciones del género, las reiteradas elecciones del mismo hasta su inclusión como parte fundamental de una obra literaria y su articulación con otras formas discursivas. Por último, el cruce que entabla lo específicamente literario con las cartas “auténticas o reales” que operan como instrumento de testimonio y denuncia en las cartas abiertas de Juan Gelman y *Memorias del calabozo* de Mauricio Rosencof.

---

<sup>49</sup> El libro de Tristán Rey *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina, Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)* cuenta con el aporte de ensayos de especialistas y testimonios. Se desarrolla en torno a cuatro ejes dialécticos: golpes militares, dictaduras, exilios y memorias. El libro expone una serie de ensayos alternando testimonios y análisis realizando un estudio comparado de los procesos políticos sufridos por ambos países.

## **Capítulo 1**

### **Escritura y revolución. Primeras apariciones de lo epistolar**

El eje central de este capítulo lo constituye en primera instancia la presentación de algunos aportes teóricos respecto de la epistolaridad y en un segundo momento, el análisis de determinados indicios epistolares previos a la situación de exilio/cárcel, tanto en la poesía de Juan Gelman como en las obras dramáticas de Mauricio Rosencof. Intentamos reparar en la lógica discursiva de esas incorporaciones que pareciera estar orientada, especialmente en estos primeros textos, a reforzar un mensaje de profundo carácter social, antes que focalizarse en la tradición estética del género.

#### **Algunos apuntes teóricos**

Para abordar lo epistolar nos parece primordial retomar la definición de la carta como una herramienta de autocomprensión cuya particularidad radica en que no ofrece, a diferencia de la autobiografía, un retrato unificado del autor de la misma, sino que da lugar a un mosaico de formas de expresión por medio de las cuales podemos obtener un “cuadro en pequeños toques”. (Díaz 2002: 271). En términos comunicativos, Krasniqi (2014) define la epistolaridad como un híbrido que comparte características del género del discurso y el literario. Sostiene que son muy pocos los textos que se mantienen como no literarios como sucede en el caso estricto de la comunicación informativa y práctica. Siempre hay una tendencia en la escritura a asumir rasgos literarios, ya que si bien la carta puede conservar las características propias del habla situacional, su circunstancia escrita la desvía hacia lo literario al traerlo a espacios lingüísticos simbólicos más amplios a medida que se aleja del necesario pragmatismo de la lengua oral (p. 66). Según Krasniqi toda carta se “literaturiza” en mayor o menor grado debido al uso de las estrategias comunicativas que pone en uso el género. Las mismas, ya sean pragmáticas, retóricas o estéticas hacen que este género discursivo devenga literario. Sea o no literaria la intención del autor o la recepción institucional del texto final, el texto se literaturiza en la propia práctica epistolar. En base a esa perspectiva abordamos la carta en su calidad de “agente ficcionalizador”, que “desrealiza o hiperrealiza al sujeto que textualiza su visión de sí y del mundo a través de su memoria y su subjetividad” (p. 15).

Nos parece interesante la reflexión de la autora respecto de que el género epistolar sigue el mismo procedimiento de institucionalización que cualquier otro género textual –escritura, transmisión, recepción, teorización, crítica– pero lo hace simultáneamente desde dos espacios: el del discurso y el de la literatura (p. 39) es por esto que en las cartas que analizamos encontramos tanto cartas cuyo abordaje puede realizarse desde la crítica literaria, incorporadas a géneros secundarios, como también otro tipo de cartas como por ejemplo las cartas abiertas publicadas en diarios a modo de denuncia o cartas “auténticas o reales” que, aunque incorporadas en un relato testimonial como en *Memorias del calabozo* (1986) podrían abordarse perfectamente desde la teoría del discurso<sup>50</sup>. Según la autora, esta frontera entre lo discursivo y lo literario es difusa, en coincidencia con la perspectiva desarrollada por Bouvet (2006) que percibe en lo epistolar un movimiento ambivalente, una duplicidad dinámica que se debate entre dos retóricas y dos estéticas extremas: la convención y la invención<sup>51</sup>” (p. 89). Krasniqi utiliza el término “carta literaria” en un sentido amplio, y ubica bajo este dominio no sólo a aquellas misivas con pretensiones estéticas de carácter didáctico-ensayístico o aquellas incluidas en una novela o poema sino entendiendo que “toda carta ya sea en su construcción, circulación, conservación o interpretación atañe bajo algún aspecto a lo que denomina “literatura” (p. 10).

Creemos importante señalar que la complejidad del género está compuesta, para Bouvet, por la multiplicidad de elementos que lo constituyen. La carta no se resume ni en la situación práctica de ausencia del destinatario, ni en la conducta social de extender la voz, ni en un referente objetivo como sería su contenido, o en determinaciones exteriores como las circunstancias. Tampoco se resume en una actitud psicológica como la sinceridad o el artificio, ni en una motivación interior puesta en la intención de la misma, mucho menos en unos caracteres formales como la retórica o el estilo, ni incluso por una de sus más conocidas características que es la de constituir una enunciación dialógica. Para la autora, más allá de la diversa taxonomía que asume lo epistolar (cartas informativas, de amor, de negocios, de denuncia, testamentarias, informativas, ficcionales) existe una peculiaridad discursiva que nos permite diferenciar “rasgos básicos comunes que constituyen categorías teóricas fuertes capaces de caracterizarlo” (Bouvet 2006: 13). Estos rasgos comunes conforman la “matriz epistolar” y se constituyen como relaciones dinámicas que operan en toda carta. Por esta razón la matriz está

---

<sup>50</sup> Según David Howarth (2005: 125), a la teoría del discurso le interesa el papel que representan las prácticas e ideas sociales significativas en la vida política. Analiza de qué manera los sistemas de significado o “discursos” configuran la comprensión que las personas tienen de sus propios roles sociales y cómo influyen en sus actividades políticas

<sup>51</sup> Bouvet cita a Beugnot (1990) y afirma que la carta parece no tener más que dos caminos a seguir, la sumisión a los códigos retóricos y formales de las convenciones o la libertad, imaginación o “invención epistolar”, expresión que utiliza para distinguirla de invención ficcional. La carta se inclina hacia uno de los dos tonos disponibles el de la formalidad o la informalidad según el tema y el destinatario que configuran el registro de la misma.

definida por binomios que mantienen un movimiento pendulante entre sí. Nos referimos a los pares presencia/ausencia, oralidad/escritura, privado/público, fidelidad/traición y realidad/ficción. Esta matriz se actualiza de diversos modos según la práctica social que realice la escritura epistolar, dando lugar a que se exacerben o neutralicen determinados componentes de la misma, sin dejar nunca de ser un instrumento de articulación de la subjetividad. Como expresa Díaz en la definición inicial que citamos, se trata de una subjetividad que se proyecta desde el “yo” a través de un enunciado cuya función cooperativa o persuasiva discurre hacia el “tú” dentro del ámbito afectivo, intelectual, político o artístico.

A la vez creemos oportuno remarcar que la carta obliga a abrir, durante su escritura, un espacio de diálogo ficticio siendo “menos un estado de lo escrito que un movimiento de escritura” (Bouvet 2006: 12). Basada en esta y otras afirmaciones, nuestra hipótesis sostiene que los autores elegidos, especialmente en los momentos de experiencia traumática escogen este género, como un intento desesperado de entablar una interlocución con quienes ya no están y materializar su ausencia en un diálogo imposible que solo es capaz de constituirse en el momento exacto de la escritura epistolar.

En referencia a los orígenes del género, ya que tiene sus primeras manifestaciones en las cartas a los muertos que se dejaban a modo de mensaje en el Estado Egipcio, Baines<sup>52</sup> (1988) considera que aquellas rudimentarias cartas funerarias rituales tenían su objeto de focalización en una ausencia probable y se constituyeron en antecedente de lo que luego fue transitando hacia otras ausencias disponibles. Más allá de las contradicciones existentes respecto de la vida post-mortem, la carta dirigida al difunto estaba confeccionada con la idea de que no iba a ser nunca respondida, al menos en el mundo del remitente, o sea, el de los vivos.

En este sentido, hemos mencionado que para Violi (1987) la “ausencia” propia de lo epistolar se configura como frustración de la expectativa del diálogo. Es esta situación que la carta intenta conjurar mediante un diálogo diferido<sup>53</sup>. Para Bouvet esta afirmación no hace más que reforzar que en lo epistolar hay un enorme espacio para el desarrollo de la expresión personal en la que termina “prevaleciendo la subjetividad del remitente por encima de un destinatario que ocupa y funda, a partir de entonces, el lugar de una ausencia” (p. 46). Creemos que estas afirmaciones son un sustento básico para el análisis que realizaremos al abordar la epistolaridad como forma del enunciado de un poema o

---

<sup>52</sup> John Baines, (1988). “Literacy, social organization, and the archaeological record: the case of early Egypt” en *State and society*. Gledill, Bender and Larsen. London.

<sup>53</sup> Patrizia Violi, “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar” En *Revista de Occidente*. Madrid. N° 68, enero 1987. p. 87-99.

novela en *Carta Abierta*<sup>54</sup> (1980), *Carta a mi madre* (1987) y *Las cartas que no llegaron* (2000), epístolas que cada uno de los escritores que nos ocupan, escribe a su hijo, madre y padre fallecidos. En estas obras, la carta se halla exigida a abandonar su estatus de actividad discursiva compartida. De esta forma al anularse toda posibilidad de inversión funcional de los papeles interlocutivos, lo que resta es la escritura unilateral, el soliloquio o monólogo interno que intenta construir de alguna forma un diálogo imposible.

Abordando el tema de la recepción epistolar, nos parece interesante recordar algunas consideraciones acerca del funcionamiento discursivo del género. La carta se constituye en destinación y circulación, realizando un recorrido circular ya que en última instancia es retornada al remitente, trazando un circuito que contiene su propio retorno. Queremos volver sobre dos términos que menciona Bouvet a propósito de esta imposibilidad de recepción de lo epistolar. El primero es el estado de “en souffrance” (en francés, “en sufrimiento”) que se destina para designar a la correspondencia que no es retirada del correo postal, y es devuelta al remitente. La otra expresión, esta vez en inglés, es la de “cartas muertas” destinada a aquellas epístolas que no encuentran destinatario porque este es inexistente como es el caso de las personas fallecidas, situación en la que son destruidas. Estas posibilidades no hacen más que constatar que “La carta, en tanto escritura puede prevalecer más allá de la muerte del destinatario y de quién la escribe”. De esta forma en lugar de continuar su trayecto original que va de un sujeto al otro, puede perderse en forma definitiva. “El poder de no arribar que la carta tiene vuelve ambigua su propiedad” (p. 99).

Por otra parte, y destacando la complejidad del género, en su tesis doctoral Krasniqi afirma que cada estudioso de la epistolografía comprende el estudio epistolar desde un punto de vista diferente, lo que indica el carácter camaleónico del formato epistolar a pesar de la rigidez histórica de sus formas. La carta responde a una multifuncionalidad y a un sentido histórico, siendo una forma textual capaz de “contener la psicología de un sujeto y las coordenadas de la sociedad en que se inserta, ciertamente en forma fragmentada” (p. 31). Si bien la epistolaridad da cuenta de la construcción del yo, representa a su vez la construcción del sujeto social sin dejar de remitir por ello a normas y circunstancias particulares. Esta aproximación nos parece interesante ya que los primeros poemas/cartas que veremos en el presente capítulo dan cuenta de una tradición de intercambio epistolar sostenido por intelectuales adscriptos al ideal revolucionario en especial a partir del triunfo de la Revolución cubana (1959) y en el caso de Rosencof de dirigentes que comprometieron su vida en la lucha por la defensa del oprimido.

---

<sup>54</sup> El poemario *Carta Abierta* difiere de *Carta a mi madre* y *Las cartas que no llegaron* en que el ausente se halla “desaparecido” con la incertidumbre que embarga al yo poético el no saber exactamente dónde está el destinatario epistolar.



Al avanzar en el análisis del corpus, veremos como siempre el remitente epistolar, es emergente de un yo social al que representa de una forma particular, como sucede con las cartas de prisión, las cartas abiertas o en las personales donde nos encontramos con un cuadro de época (La Europa en tiempos del nazismo, las dictaduras argentina y uruguaya) e incluso respecto del sentimiento de pérdida de lo amado, como sucede en *Carta a mi madre* (1987) donde el lector puede proyectar esa escritura autobiográfica en una meditación universal<sup>55</sup> sobre el lazo filial y sobre el sentir humano.

Guillén (1997: 88) realiza importantes reflexiones al referirse al “doble pacto epistolar”. Aunque comparte algunas semejanzas con el pacto que entabla el lector en la autobiografía (Lejeune 1985), en el caso de la carta este pacto se vuelve singularmente complejo. Esto se debe a que se encuentra fundamentado tanto en la escritura como en la lectura de forma que surge un doble proceso persuasivo y un doble pacto epistolar, donde se pueden distinguir cuatro protagonistas del proceso. El “escritor empírico”, o sea el “yo autor”, en segundo lugar el “yo textual” o sea esa voz que utiliza la primera persona; en tercer lugar el destinatario o “tú textual” a quien el autor va modelando en la propia carta –como ya hemos desarrollado en los distintos aportes teóricos– y por último el “receptor empírico”, que es el que lee y “da vida a la lectura”. Según las cartas que analizaremos veremos que no siempre esos protagonistas del doble pacto coinciden.

En el mismo sentido, el autor afirma que hay un desdoblamiento tanto del autor como del lector: “el autor ve o puede ver como en filigrana a través de la carta la figura del lector empírico. Esta vinculación restringe, condiciona o también estimula el proceso ficcional del texto epistolar” (p. 89) en vistas a aplicar estrategias previendo los movimientos y reacción de ese otro lector. Sostenemos que el proceso se complejiza aún más, cuando el receptor empírico se halla ausente como sucede en las cartas dirigidas a los muertos en los autores elegidos. Circunstancia en que la carta es publicada traspolando esa lectura personal a múltiples lectores literarios.

En ese caso, como sucede en los poemas o novela epistolar hay una superposición de la comunicación privada y la pública, donde la ambigüedad de las referencias tanto del autor como del lector se ve “superada por la borrosa identidad o la subordinación de esa segunda presencia psíquica, esa segunda persona, a quien y para quién se escribe” (p. 90). Nos encontramos con una carta escrita en apariencia para y en complicidad con un “tú” pero que será leída y releída por otras personas, por otros grupos y públicos de diferentes clases sociales y momentos históricos. Es entonces donde el

---

<sup>55</sup> Fabry (2008) señala que al no haber una carga anecdótica, ni un explayamiento en la relación entre hijo y madre que exponga razones o argumentos de dicho vínculo, el conflicto y la pérdida pueden extrapolarse y funcionar como referentes vinculares universales.

mensaje epistolar adquiere su mayor polisemia y ese existir privado, “materia bruta de la vida” deviene en literatura, esto sin afectar el carácter veredictivo o no de los hechos que se relatan.

En cuanto a los elementos que componen una carta, todos ellos responden a la necesidad de paliar la distancia que separa a los “actantes” del acto comunicativo epistolar concreto, de contextualizar el mensaje, de dar una imagen situacional del emisor del mismo, de iniciar el diálogo dilatado en la escritura y de marcar la entidad, el rol y la importancia de cada una de las partes. La fecha y lugar, saludo y despedida/firma, enmarcan el cuerpo del mensaje, cuya flexibilidad aparentemente ilimitada se ve teóricamente escindida por la postdata, porque precisamente “el post-scriptum pone en relieve el hecho de que lo único que limita la carta es el instante, y de que cuando se firma una carta ya no se vuelve atrás sino que se continúa avanzando en el espacio físico del soporte textual (p. 37).

Esta circunstancia imprime la carta de una vitalidad, espontaneidad y expresividad que sugieren al destinatario el carácter supuestamente genuino y sincero del mensaje, olvidando que la subjetividad manipula la proyección de la realidad y el punto de vista del sujeto, que la memoria, los intereses o el subconsciente distorsionan la verdad pura (...)

(Krasniqi 2014: 37)

Otro concepto que incorporaremos es el de la epistolaridad como construcción de “mundo posible” tomado de la filosofía de Leibniz, como metáfora de texto, ya que la carta construye una nueva memoria, “la memoria epistolar, un sistema de referencialidad común cuyos elementos acaban de asimilarse entre ellos y constituir una forma de mundo posible, o una forma de ficción” (106). “La carta real comparte con la ficcional las mismas cualidades literarias en distinto grado o en diferente densidad, en función del autor” (p. 123) existiendo en lo epistolar no sólo una ficcionalización del texto, debido al paso de la subjetivización mental a la escritura, sino de los dos sujetos que comparten la acción epistolar. Es por eso que el pacto epistolar es similar a lo que propone Lejeune (1975:14) para la literatura en primera persona o autobiografía, con la salvedad de que lo epistolar, en lugar de responder al deseo de **permanencia** –como sucede con la autobiografía– intenta comunicar el yo, textualizarlo, **realizarlo aquí y ahora**. La lectura que implica el pacto epistolar es destinada y realizable y esa es una de las claves de la fuerza del pacto que cree real lo que siempre tiene un grado de ficción (p. 119).

Por último y con referencia al binomio realidad/ficción que menciona Bouvet, a propósito de la conjunción de ambos componentes, las condiciones textuales fijadas y a la vez compatibles con variaciones ilimitadas de estilo, contenido y funcionalidad Krasniqi desarrolla lo epistolar como texto

“híbrido”. Según la autora, una de las razones por las que el género epistolar no ha sido canonizado institucionalmente como género literario es porque se confunde en primer lugar, “ficción” con “literatura” y en segundo lugar “epistolaridad” con “objetividad”, confesión veraz, realidad. Sin embargo, la autora afirma que aunque la frase sea real, “el conjunto no constituye a la fuerza una verdad pura, igual que la ficción nunca es pura ficción” (p. 109). Por lo tanto, que un texto sea literario o no, no depende solo de la ficcionalidad sino de su **“literariedad”**, la que se cifra en la textualidad misma, en los procedimientos utilizados para su escritura, sean retóricos, estilísticos, narrativos. Entre ellos podemos mencionar la manipulación temporal (uso de anacronías-analepsis/prolepsis), la modelización y el enfoque (estilo indirecto libre, tendencia al monólogo centrado en un protagonista o testigo) construcción de la voz (al mismo tiempo narrador y narratario ya que existe una manipulación de la información de acuerdo a los intereses del yo narrador, del tu narratario/destinatario y del propio texto epistolográfico con notables reducciones (p. 115-6). Elementos que encontraremos especialmente cuando abordemos lo epistolar en Gelman y Rosencof como parte de la enunciación de un poema o novela.

Además de este breve marco teórico que hemos delineado para el abordaje de lo epistolar nos proponemos sustentar nuestro trabajo con los aportes de la bibliografía crítica mencionada en el estado de la cuestión y mantener un diálogo permanente con ellos en el trayecto de nuestro estudio.

### **Sobre los escritores elegidos**

En referencia directa a la figura de Juan Gelman y Mauricio Rosencof, nos parece importante destacar que ambos han sido influenciados desde su infancia por conflictos bélicos trascendentes como la Guerra civil española (1936) y la Segunda Guerra Mundial (1939), y asumen, en un contexto mundial marcado por procesos revolucionarios en países del llamado Tercer mundo, una militancia política que se inicia en el Partido Comunista. Esta experiencia se proyecta fuertemente en sus escrituras y en la trayectoria que cada uno realizó como militante. En el caso de Juan Gelman, ingresó al Partido Comunista donde militó hasta 1963. Luego pasó a militar en las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y a partir de 1973 y hasta 1979 actuó como dirigente de la dirección de Montoneros. Mauricio Rosencof fue Fundador de la Unión de Juventudes Comunistas y dirigente del Movimiento de Liberación Nacional - Tupamaros (MLN-T) desde su creación en 1965.

El compromiso político asumido por estos escritores tuvo graves consecuencias en sus vidas. Provocó en Juan Gelman el exilio durante 13 años de Argentina (1975-1988) –Roma, Madrid,

Managua, París, Nueva York y México— país al que regresó en 1988 sólo esporádicamente para radicarse definitivamente en México. Mauricio Rosencof sufrió el encarcelamiento en condiciones inhumanas durante 12 años (1973-1985) en distintos centros de detención de su país, en carácter de rehén político del gobierno dictatorial uruguayo.

Nos proponemos a continuación analizar cómo los primeros vestigios epistolares en poemas de *Violín y otras cuestiones* (1956), *Velorio del solo* (1961), *Gotán* (1962), *Traducciones III Los Poemas* de Sydney West (1969) y *Cólera Buey* (1971) de Juan Gelman. En cuanto a Mauricio Rosencof nos referiremos a la aparición de la carta en dos de sus obras previas al encarcelamiento *La valija* (1964) y *Los caballos* (1967).

Nuestra hipótesis sostiene que la epistolaridad se manifiesta en tres formas diversas en las prácticas escriturarias de Juan Gelman y de Mauricio Rosencof. Una primera forma está dada por la evocación de la carta como tema o tópico dentro de un poema u obra narrativa. La mención de “la carta” en estas obras connota sentidos que reaparecerán en forma ampliada durante la escritura de exilio/prisión. Una segunda modalidad que adquiere lo epistolar en estos autores es ser parte de la forma enunciativa de una obra; esto sucede en *Carta Abierta* (1980), *Carta a mi madre* (1987), *Las cartas que no llegaron* (2000) y otros poemas que se configuran enunciativamente como una carta ya sea desde su título o por la aparición de elementos formales propios de la “puesta en escena enunciativa<sup>56</sup>” epistolar (matriz, presentación de los actantes, fórmulas de encabezado, datos temporoespaciales, cuerpo, pie, P.D, firma). Por último, analizaremos la carta como documento de archivo, por su capacidad de dar testimonio y contribuir a los trabajos de memoria. En este caso, nos referimos a cartas “auténticas o reales” que han sido publicadas siguiendo la tradición de *Cartas Abiertas* o que se hallan incorporadas a un relato testimonial, como sucede en *Memorias del calabozo* (1986).

En este primer período, la carta aparece en la producción de Juan Gelman como parte de una tradición imperante en la década del Sesenta ligada a los acontecimientos políticos de ese tiempo, incentivada especialmente por el triunfo de la revolución cubana (1959); se trata de una práctica sostenida entre intelectuales latinoamericanos que buscan trascender el ámbito de lo privado y conceder estado público a sus declaraciones. Este intercambio, tanto en su forma tradicional como en su incorporación a lo literario, por un lado define el compromiso político de los sujetos, quienes claramente eligen un lugar desde donde tomar la palabra. Por otro lado, asume un rol propagandístico respecto de los ideales proclamados. La inclusión de lo epistolar es una nueva apuesta a los

---

<sup>56</sup> Este término es tomado de Bouvet (2006: 77) para referirse a las estrategias de escritura que adopta lo epistolar para lograr ese efecto de verdad que postula.

imperativos revolucionarios y a la vez un manifiesto donde, tal como veremos, la poesía se concibe como portadora de un mensaje político en tensión con la experimentación específica con y desde el lenguaje.

En el caso de Mauricio Rosencof, tal como veremos, la referencia de lo epistolar aparece en dos de sus textos dramáticos anteriores a su experiencia carcelaria. Si bien la taxonomía de las cartas a las que se hace referencia en cada texto difiere, ya que la primera carta implica una exhortación al Estado y la segunda es netamente de carácter romántico, lo común en ambas es que son portadoras de un destinatario que espera eternamente una voz postergada. Esto anticipa e inscribe el tópico de las “cartas que no llegan”, tópico fundante de la novela epistolar que constituye un núcleo comparativo de nuestro trabajo y que analizaremos en el capítulo 3, *Las cartas que no llegaron* (2000). La espera de una misiva que nunca alcanza su destino, sostiene y arrasa la ilusión en un movimiento circular que se perpetúa con el paso del tiempo y anticipa una forma de confinamiento. Consideramos cruciales estos antecedentes ya que la construcción de un emisor/destinatario ausente constituye uno de los hilos vertebradores en la producción de ambos autores, que alcanza su punto cúlmine en su escritura de exilio/cárcel.

### **Juan Gelman. Poesía y militancia**

Para comenzar con un análisis sobre la escritura de Juan Gelman creemos fundamental retomar el concepto de duelo al que se refiere Fabry (2008: 25 y 75). Según la autora el duelo aparece en su poesía en dos sentidos, el primero respondiendo a la etimología del latín duellum que lo define como “combate o pelea entre dos, a consecuencia de un reto o desafío”<sup>57</sup> concepto que aplica en especial a la primera etapa de su obra y el segundo del latín dolus o sea “dolor, lástima aflicción o sentimiento” que el poeta profundiza en su literatura de exilio.

De esta forma, según el período que tomemos de su producción podemos ver una preponderancia de las distintas figuras de duelo. El duelo como combate aparece especialmente en los primeros poemarios vinculado al fervor revolucionario, al cuestionamiento del orden social, y al enfrentamiento entre los oprimidos y el poder. La carta es evocada o participa de forma explícita en poemas de *Violín y otras cuestiones* (1956), *Velorio del solo* (1961), *Gotán* (1962), *Traducciones III*

---

<sup>57</sup>Diccionario Covarrubias, RAE.

*Los Poemas de Sydney West* (1969) y *Cólera Buey* (1971)<sup>58</sup>. En *Relaciones*, primer texto publicado en *Interrupciones I* (1988) nos encontramos con la confluencia de las dos figuras del duelo (combate y dolor): si bien aparece como enfrentamiento, hay un traslado progresivo hacia el duelo subjetivo, el de sus muertos y los muertos de muchos a manos de la represión, el confinamiento, el exilio, el abandono, el desamor. En este pasaje de lo público a la vivencia privada y personal, nuestra hipótesis sostiene que la carta juega un rol importante, en la medida en que, tal como analizaremos en *Carta Abierta*, *Carta a mi madre*, frente al dolor extremo, ésta se constituye en recurso de recuperación subjetiva. En esta incorporación de lo epistolar al poema, la escritura se subvierte y abandona algunas reglas del género a la vez que habilita un espacio íntimo característico de la epistolaridad que le permite al yo lírico materializar la ausencia al objetivarla como destinatario posible.

De la segunda etapa incluimos los textos de *Interrupciones I* editados entre 1973 y 1982 (*Relaciones*, *Hechos*, *Si dulcemente (Notas/Carta Abierta/Si dulcemente)*, *Citas y Comentarios*) y de *Interrupciones II* (1986), textos escritos entre 1982 y 1984 (*Bajo la lluvia ajena*, *Notas al pie de una derrota*, *Hacia el sur*, *Eso*). Como parte de esta escritura exiliar, más allá de las *Interrupciones*, abordaremos *Anunciaciones*<sup>59</sup> (1985) donde también hay una alusión a lo epistolar. Distinguimos una tercer etapa de producción luego de un quiebre importante en *Incompletamente*, (publicado en forma conjunta con *Salarios del impío* y *Dibaxu* 1992) especialmente reflejado en el sujeto lírico que abandona los artilugios heteronímicos y se aboca a luchar contra el olvido. Esto marca otro período donde el poeta se encuentra radicado en México y puede reeditar la experiencia exiliar debido al distanciamiento temporo/espacial de los hechos. Comienza entonces un trabajo de exhortación en busca de justicia. Los últimas obras que tomamos como objeto de nuestro análisis son *Salarios del impío* (1992), *Valer la pena* (2000), *País que fue y será* (2004) y *Mundar* (2007). Estos poemarios son contemporáneos a un proceso particular que lleva al poeta, junto a Mara Lamadrid, de búsqueda de su nieto/a y de los restos de su nuera desaparecida, donde se suma la publicación de sus diversas cartas abiertas que asumen un rol primordial como testimonio y denuncia de las atrocidades padecidas durante la época represiva.

---

<sup>58</sup> Esta clasificación la tomamos de Fabry (2008:14) quien manifiesta que en 1964 con su alejamiento del partido comunista hay una inflexión en su obra que se redirecciona hacia la experimentación con el lenguaje. *El juego en que andamos* (1959) y *Fabulas* (1971) no son objeto de nuestro análisis por ausencia de lo epistolar en ellos. Esta periodización de la obra de Gelman coincide con la realizada por Dalmaroni (1994).

<sup>59</sup> De las obras la *La junta Luz* (1982) y *Dibaxu* (1985) solo haremos una breve referencia ya que no hay un trabajo específico epistolar en ellas.

En el vasto recorrido de la obra gelmaniana vemos que más allá de algunos tópicos que sostienen al sujeto del poema<sup>60</sup>, como la infancia, la palabra y el amor, la temática va transitando desde la exaltación de la revolución, el pasaje al tiempo de exilio, la asunción de la derrota, el desencanto, para luego abocarse a la búsqueda de una voz capaz de dar testimonio y encontrar justicia por los caídos en la lucha. Aún en sus textos más dolientes, como *Carta Abierta*, Gelman rescata esa luz de esperanza, ese hálito vital condensado en la palabra, más allá de que la misma se encuentre en íntima filiación con la muerte y la ausencia, especialmente en los textos epistolares que son los que nos ocupan. Esto sucede por ejemplo, en la primera estrofa del poema XXIV “te destrabajo de la muerte como puedo/pobre de vos/ la alma camina dentro de sí/y ojalá resplandezcan piedras que pulo con tu respirar/” (Gelman 2012a: 428).

El propio autor se refiere a la escritura y a sus obsesiones “todo el que escribe tiene pocas obsesiones. Algunas se van y luego renacen. Las mías se llaman amor, otoño, niñez, revolución, muerte” (Uribe 1995: 19). En el tratamiento de estos tópicos nos encontramos con una permanente tensión entre el derrotero personal, la experiencia subjetiva y el contexto en que se inscriben los distintos textos, muchas veces con la mención de datos específicos que actúan como referentes espaciales y temporales, lo que permite al lector extrapolar la experiencia subjetiva del yo imaginario a la del sujeto social, como vimos en la bibliografía crítica.

Dalmaroni (1993) ubica entre 1955 y los primeros años de la década del Setenta la serie de poemas de Juan Gelman que intentan aproximar el texto al contexto histórico-social, y describe en el poeta una literatura que progresivamente comienza a desempeñar una forma de mimetización con la praxis política y específicamente con el ideal revolucionario. Según el autor, para los poetas de los Sesenta la poesía es una “práctica definida por un eje en el que se oponen dos redes de estrategias literarias” (p. 16). Por un lado las normas más estrictas de la lírica en tanto género más o menos codificado, ligado especialmente a la tradición y, por el otro, la transferencia a la poesía de las propiedades de los discursos predominantemente pragmáticos, argumentativos y narrativos.

Esto acarrea una fuerte narrativización de la lírica, la ruptura con las convenciones del género, la incorporación a los textos de materiales discursivos no legitimados por las tradiciones más

---

<sup>60</sup> Monteleone (2016) presenta un esquema triádico en relación al sujeto del poema: según el autor hay una escisión, un descentramiento o disolución de la unidad del sujeto donde el “yo” es, entonces, “un fantasma huido, sin lugar” (p. 11). La tríada que propone estaría compuesta por el sujeto imaginario (el que se construye en el poema lo que denomina un “yo en suspensión” (p. 39) o un “yo ambivalente” (p. 203), junto con el sujeto autoral (que interviene en la vida privada de quien es lugarteniente el sujeto imaginario (p. 61) y en tercer término por el sujeto social-simbólico, aquel que actúa en el espacio público y tiene un rol en el mundo de lo social.

prestigiosas (Dalmaroni 1993: 10). Consideramos que dentro de estas nuevas inflexiones que adopta la poesía gelmaniana, aparece lo epistolar.

Nos interesa remarcar que el ideal revolucionario y la lucha contra la opresión se entroncan con el pasado familiar del poeta, marcado por experiencias de persecución, si tenemos en cuenta su nacimiento en el seno de una familia de emigrados judíos ucranianos. Su padre, José, tras participar activamente en la revuelta de 1905 contra la dictadura del Zar Nicolás II en Rusia, se escapa de la policía zarista embarcándose desde Italia hacia Argentina. La infancia de Gelman transcurre en Villa Crespo en un ámbito de inmigrantes judíos comerciantes marcado por el esfuerzo y el trabajo, en el que conviven tres lenguas: ruso, yiddish y español. Esta extranjería con respecto a la lengua madre de sus padres y hermano junto con la reiteración de la persecución como “legado” genealógico será una experiencia compartida con Rosencof, en cuya historia profundizaremos más adelante con datos que resultan relevantes al contrastar aspectos de *Carta a mi madre* y *Las cartas que no llegaron* en el Capítulo 3.

Sabemos que el primer acercamiento de Gelman a la poesía fue a través de su hermano Boris, quien le recitaba en ruso poemas de Pushkín. En una de sus últimas entrevistas, el poeta recordó que si bien le resultaban incomprensibles los versos, encontraba en ellos una manifiesta musicalidad que lo atraía. También rememoró a su padre, quien a pesar de ser un hombre duro y de pocas palabras le leía cuentos de Scholem Aleijem en idish<sup>61</sup>.

Su adolescencia y su juventud se desarrollan durante el gobierno de Juan Domingo Perón. La continua tensión entre cultura y política, que forma parte constitutiva de la figura del “intelectual de partido”<sup>62</sup> se ve claramente reflejada en su figura ya que se encuentra afiliado a la Federación Juvenil Comunista, donde permanece hasta 1964. Por ese entonces, Juan Gelman comienza su trabajo periodístico en el semanario *Nuestra Palabra* y el diario partidario *La Hora*. Luego trabaja como corresponsal de la agencia de noticias Xin-Hua (1954), y también participa en la Revista *Muchachos*.

En 1955 funda con los escritores Héctor Negro, Hugo Ditaranto y Julio César Silvain el grupo “El Pan Duro” bajo el padrinazgo de Raúl González Tuñón. Es en este momento de su trayectoria que se produce el primer encuentro con Mauricio Rosencof. Encuentro que el dramaturgo describe minuciosamente:

---

<sup>61</sup>En Entrevista de Rodolfo Braceli. La Nación (2014).

<sup>62</sup> Término que utiliza Adriana Petra en su Tesis doctoral *Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963)* (FaHCE-UNLP, pág. 12).



Por la década del 60, con elecciones acá, laburaba en un diario que habíamos sacado un grupo de militantes, bolches todos, *El Popular*. En eso me dicen que tengo que ir al Puerto a recibir a un periodista argentino, redactor de *La Hora*, bolches, por supuesto. Y ahí llegó, alto, flaco, de voz tipo Edmundo Rivero. Me dio un libro que acababa de publicar, el primero, como tarjeta de presentación. *Violín y otras cuestiones*. Mientras yo le entregaba el mío, recién publicado por la editorial Sandino: *Los caballos*<sup>63</sup>.

Ese fue nuestro primer encuentro con Juancito Gelman (email de M.R.recibido el 14/3/2019<sup>64</sup>)

Gelman publica su primer libro *Violín y otras cuestiones* (1956) asumiendo la voz de los oprimidos y Rosencof *Los caballos* en la misma tesitura. Al referirse al colectivo Ediciones La Rosa Blindada, Rosencof lo define como un formidable grupo de poetas<sup>65</sup>. Constatemos cómo tras este primer encuentro de fervor revolucionario compartido sobrevendrá un derrotero de situaciones trágicas como resultado del compromiso político de cada uno de ellos en épocas de dictadura y represión. Finalmente volverán a reunir sus voces luego de la derrota armada en busca de justicia.

Ese mismo año en que se conocen Gelman y Rosencof, se produce en Argentina el derrocamiento del régimen peronista tras el golpe de Estado que recibe el nombre de “Revolución Libertadora”. La política es radicalizada y en distintos puntos de América latina los intelectuales adhieren a la figura de “comprometido y revolucionario”. Bajo este registro aspiran a una vinculación directa entre su posicionamiento político y sus prácticas poéticas a la vez que construyen su imagen de escritor asociada a una “moral de la escritura”<sup>66</sup>, donde lo cotidiano y las inquietudes existenciales se suman a una exploración sobre la historia y las posibilidades que la revolución habilita. La literatura es concebida con una función social y el escritor es un agente activo al servicio de la difusión de esos ideales revolucionarios, que por lo general comprometen a su vez la acción en otros ámbitos como el periodístico y la militancia.

Los poetas de esta generación, en oposición a la del Cuarenta, incorporan formas totalmente libres, con abolición de rimas asonantes y consonantes, métrica repetitiva, mayúsculas y signos de puntuación. En distintos textos podemos percibir el rechazo de los términos considerados poéticos previamente oponiendo al conservadurismo la renovación. Asimismo aparecen en los poemas, de

---

<sup>63</sup> *Los caballos* no se pudo estrenar hasta abril de 1980 en la Lilla Scen del Teatro Real de Suecia, Estocolmo, el teatro Sandino (colectivo de actores profesionales latinoamericanos exiliados). La obra convertida en un éxito pasaría por Europa, Centroamérica, el Caribe y Sudamérica definiendo la esencia de lo latinoamericano. Un matrimonio entre realidad y la fantasía, los sueños y el mundo consciente. “América Latina fue inventada por el europeo como el lugar donde todas las utopías eran y son posibles. América Latina es el continente de lo imposible” Igor Cantillana. Estocolmo, mayo 1986 (Prólogo a la obra en Teatro escogido I (1988).

<sup>64</sup> Mauricio Rosencof autorizó a mencionar este y otros intercambios establecidos con la maestranda en la entrevista realizada en Montevideo el 20/9/2019.

<sup>65</sup> Rosencof, Mauricio. (2003). *Las Agujas del tiempo*. Ed. Aguilar. Grupo Santillana p. 240. Montevideo.

<sup>66</sup> Término tomado de las reflexiones de Allé María Fernanda (2011) *Escrituras de la política y políticas de la escritura en argentina moderna*. Ed. Sudamericana. Rosario pg. 103-115.

manera preponderante, experiencias emocionales brindadas por el contacto con el mundo cotidiano donde las connotaciones a la realidad político-social de la Argentina se multiplican. (Prieto 2006a: 255). Esto se expresa claramente por ejemplo en “Arte Poética” de *Velorio del solo* (1961):

(...)

A este oficio me obligan o los dolores ajenos,  
las lágrimas, los pañuelos saludadores,  
las promesas en medio del otoño o del fuego,  
los besos del encuentro, los besos del adiós,  
todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre.

Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos,  
rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte (Gelman 2012a: 69)

En el poema se puede advertir una moral de la escritura, asumida por el poeta, donde la poesía debe hablar como la gente, de cosas que le pasan a la gente: “la poesía es una manera de vivir”<sup>67</sup>. Esta tensión entre lo personal y lo colectivo, que se desarrolla en toda su obra, se proyecta a su vez en el tratamiento de lo epistolar. Dan cuenta de ello la proliferación tanto de cartas dedicadas a los héroes de la revolución, o a los amigos muertos por el ideal revolucionario, como las personales destinadas a su madre e hijo –los poemarios epistolares *Carta abierta* (1980) y *Carta a mi madre* (1987) –, escritos en un registro íntimo a modo de elegía .

En el año en que se edita *Velorio del solo* Juan Gelman viaja a Cuba, fiel a la idea de que la palabra es una forma de vivir (Montanaro; Turé 1998: 76). En 1963 el gobierno proscribió al Partido Comunista en Argentina y José Luis Mangieri y Juan Gelman son encarcelados en Devoto<sup>68</sup> debido a su actividad en el PC, tras la represión desatada por el plan de conmoción interna del estado (CONINTES) (Montanaro; Turé 1998: 15). En señal de protesta sus amigos editan una antología de poesía como homenaje: *El pan duro*. En 1964 se aleja del Partido Comunista (Petra 2013: 407-408) y es expulsado de la Agencia Xin Hua. El poeta y periodista seguirá buscando su lugar de militancia dentro del maoísmo y el guevarismo revolucionario. Al año siguiente vuelve a viajar a la Habana, y luego a Praga, Checoslovaquia. A fines de los sesenta ingresa a las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) permaneciendo allí hasta 1973 fecha en la que el partido se disuelve y se integra al Movimiento Montoneros<sup>69</sup> (Pérez, 2014). Paralelamente a su accionar político, hacia fines de los

---

<sup>67</sup> Este verso pertenece al poema “Final” de *Violín y otras cuestiones* recopilado en Gelman (2012a: 42).

<sup>68</sup> En esos meses de prisión Gelman tiene acceso sólo a una gramática italiana, lectura que va a resultar útil para su estadía en Roma, su primer país de exilio (1976).

<sup>69</sup> Paralelamente a su producción poética Gelman se desempeña como periodista: secretario de redacción y director del suplemento cultural del diario *La Opinión* (1971-1973), secretario de redacción de la revista *Crisis* (1973-1974) y jefe de redacción del diario *Noticias* (1974).

Sesenta Gelman figura entre los ocho autores jóvenes más importantes incluidos en la *Antología consultada de la joven poesía argentina* (1968), con textos de sus tres primeros poemarios (p. 51- 62). No solo ha trascendido en su país sino a nivel internacional, en un continente que se conmueve frente a la Revolución Cubana (1959) y donde la literatura posee una pregnancia ineludible con la realidad.

Como mencionamos al inicio de este trabajo, este análisis de la tensión entre poesía y política de los años 1960 produjo una renovación de la expresión poética y de las estructuras sociales que se reflejó en un cruce entre el rescate de los movimientos vanguardistas europeos (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo) y la Beat Generation norteamericana. (Boccanera, 1994: 31).

Para referirnos a la periodización histórica tomamos de Gilman (2003) la delimitación que realiza entre 1959 hasta cerca de 1973 o 1976, a la que denominamos “los sesenta”. Según la autora, “la distinción entre los sesenta y los setenta carece de sentido si pensamos en que todo el período es atravesado por una misma problemática: la valorización de la política y la expectativa revolucionaria.” (p. 5). Creemos que la producción de Juan Gelman que va desde su primer texto *Violín y otras cuestiones* (1956) hasta *Cólera Buey* (1971), su última producción antes del exilio, ilustra de modo contundente esta periodización.

Entre fines de los años Sesenta y comienzos de la década siguiente, tanto Gelman como Rosencof participan activamente en la lucha armada de Argentina y Uruguay respectivamente, frente a los inicios de un proceso dictatorial que se desarrolla con la intervención conjunta de los dos países a través del Plan Cóndor. En su producción artística, se proyecta ese ideal de “armar de acero los verbos” como un fusil, o “empuñar un arma en busca de la palabra justa”<sup>70</sup>, parafraseando a Paco Urondo.

### **La materialidad epistolar como legado**

Encontramos las primeras apariciones de lo epistolar en *Violín y otras cuestiones* (1956)<sup>71</sup>, en los poemas “El caballo en la calesita” y “Viendo la gente andar”. Tal como señalamos al comienzo de este

---

<sup>70</sup> <https://cceej.wordpress.com/2010/05/23/en-busca-de-la-palabra-justa-paco-urondo/>

<sup>71</sup> Véase, al respecto, la observación de Gema Areta Marigó, “En 1956, año en el que Ezequiel Martínez Estrada acaba su espectroscopia sobre el peronismo en *¿Qué es esto? Catilinaria*, Oliverio Gironde publica su edición definitiva de *En la masmédula* y Juan Gelman su primer poemario *Violín y otras cuestiones*, con prólogo de Raúl González Tuñón en la Editorial de Manuel Gleizer iniciando la colección «El Pan Duro». Volvían así a unirse dos poetas esenciales de la vanguardia porteña, Gironde y González Tuñón, tutelando de algún modo a la generación del 50. Se da así una colaboración de destinos y disonancias en las «escrituras agónicas de la modernidad periférica», representadas igualmente en el panfleto de Martínez Estrada y su revisión del populismo”. En Areta Marigó, Gema (2017) “Gleizer, González Tuñón y Gelman: rosas blindadas”, Institut des Amériques, p.1.

capítulo, la epistolaridad aparece en este primer poemario de forma evocada, como parte del motivo del poema y no incorporada a través de sus elementos formales. De todos modos, consideramos importante reparar en estas “huellas” ya que se comienza a configurar lo que en poemarios subsiguientes adquiere un perfil definido en cuanto a la exégesis de lo epistolar. Nos referimos, en primera instancia, al hecho de que la carta representa los restos, porciones con que armar una vida, y en segunda instancia a la “contingencia” epistolar como vulnerabilidad en cuanto a su destino, posible interrupción de la situación comunicativa inherente a las circunstancias en que se gesta el género. De tal forma la correspondencia, en tanto sucesión de mensajes, interpretación y réplica entre dos actantes, destinador y destinatario no tiene lugar en el poema como tampoco mantiene una reciprocidad y un intercambio alternativo de roles como expresa Krasniqi (2014: 363) en sus apreciaciones sobre la misma. El camino trunco de la comunicación epistolar, su filiación con la ausencia más que con la presencia constituye uno de los ejes vertebradores que guía la incorporación de este género a la poesía gelmaniana.

El primer ejemplo que tomamos pertenece al poema “El caballo de la calesita”, cuya forma es básicamente regular ya que está compuesto por ocho cuartetos y un pareado de versos en su mayoría endecasílabos con rima asonante en el segundo y cuarto verso. El poema es un cuadro de época donde el tango, la calesita, una pareja que se ama, un hombre de negocios, el sujeto imaginario con su alma solitaria conviven mientras “un angustiado compra cianuro escribe y se suicida” (Gelman 2012a: 20).

En esta aparición de lo epistolar la escritura asume un carácter testamentario y no busca respuesta, o sea está dentro de este modelo donde la función comunicativa epistolar se halla trunca. La carta se constituye en uno de los mecanismos que el yo elige para trascender la muerte como también sucede en el segundo ejemplo que encontramos “Viendo a la gente andar”.

¿Quizás te escapes con la madrugada  
tibia aún en tus ojos, para ir  
a la muerte, a la muerte y a la muerte  
bajo otros cielos, sobre ajenos patios,  
entre otras voces, caras, infelices  
para que digan se murió, eso es todo,  
siempre eso es todo, se murió, que encuentren  
un peine roto en tu bolsillo, cartas,  
y eso es todo, eso es todo?

¡Qué cuestión!  
(Gelman 2012a: 24/5)

Este poema mucho más libre en su métrica, compuesto por estrofas cuyos versos se van acortando progresivamente, desde los 11 hasta un único verso, intenta exhibir los distintos problemas sociales que aquejan a la gente común y describir irónicamente la distintas formas en que son asumidos, “ponerse el traje, la piel, el sombrero, la sonrisa” (23) mientras el interlocutor del sujeto imaginario, don luis decide entre todas las alternativas posibles, suicidarse frente al espejo. Lo epistolar figura como objeto heredado “encuentren/un peine roto en tu bolsillo, cartas, / y eso es todo, eso es todo?”(Gelman 2012a: 24/25). En este caso la carta representa parte de los objetos constitutivos que acompañan al sujeto<sup>72</sup> y permanece como legado.

Al realizar un análisis de la estructura estrófica/versal de los poemas, constatamos que efectivamente, el poeta se vale en sus producciones de distintas métricas, taxonomías y estilos que van desde el soneto hasta los versos libres o la prosa poética incluso en una misma publicación. A propósito de esta multiplicidad formal que adopta la poesía de Gelman, en el prólogo del poemario realizado por Raúl González Tuñón es presentado como un joven poeta con “predio propio”, con un gran dominio y utilización de todas las formas. Tuñón destaca que lo importante es la intención “moderna” que se pone dentro, el talento. De este modo, afirma que cualquier forma resulta enaltecida cuando se consustancia con el contenido. A la vez se ocupa de denostar a aquellos “jóvenes viejos” de mentalidad retrógrada y visión reaccionaria de la vida ya sea por estar aferrados a la simple versificación, al fatalismo de los místicos, al “lorquismo” o al nerudismo, siendo artificiosos e infecundos, imitadores de técnicas ya superadas. De esta forma Gelman aparece avalado por su destacado sello personal en defensa constante de la poesía, desde lo cotidiano como lo expresa en sus dos artpoética<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Cabe recordar, en este sentido, el valor que Primo Levi asigna a los objetos cotidianos: “Sabemos que es difícil que alguien pueda entenderlo, y está bien que sea así. Pero pensad cuánto valor, cuánto significado se encierra aun en las más pequeñas de nuestras costumbres cotidianas, en los cien objetos nuestros que el más humilde mendigo posee: un pañuelo, una carta vieja, la foto de una persona querida. Estas cosas son parte de nosotros, casi como miembros de nuestro cuerpo” en *Si esto es un hombre* (Primo Levi 2002: 14).

<sup>73</sup> Según Vital, Alberto (2009) que trabaja sobre “Arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX. Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Pablo Neruda y Jaime Torres Bodet” el arte poética a diferencia de la preceptiva es la idea que tiene el escritor particular, su visión de la poesía y que practica allí mismo, en esos versos y otros muchos aledaños. La "preceptiva" tendería a lo colectivo; el "arte poética" tendería a lo individual, a lo personal del respectivo poeta. El "arte poética" cargaría el peso sobre una postura individual, primordialmente única e irrepetible. En Lit. mex. vol.22 no.1 México may. 2011.

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-25462011000100008](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462011000100008)

En el caso de *Violín y otras cuestiones* nos encontramos con dos autopoéticas: “Final”, en el que luego de enumerar sus contradicciones acerca de la poesía: que es un pájaro y no, es una manera de vivir, es un conjunto de nombres conocidos, sentimientos, palabras, un violín, la forma del no olvido, un río innumerable etc. concluye con la palabra *escribelo*; y “Oficio” donde el autor deja claro su concepción acerca de la labor del poeta: “Quién me manda a meterme, endecasílabo, /a cantar, quién me manda” (Gelman2012a: 35) “tengo un tumulto de violines vivos/me nace un pájaro en la boca” (p. 36).

En cuanto al aspecto temático se presentan varias de las obsesiones del poeta así como las armas necesarias para combatirlas, las que se reiteran en toda su obra y se hallan condensadas aquí en la niñez, el amor, los pájaros y la ternura, palabra que se repite siete veces en el poemario como sucede en el poema “Crepúsculo distinto” “niño, tus cuatro letras de ternura viven en mí.”(p. 22) y en “Niños: Corea 1952” “Tal vez bajo la noche, / la gente saca su ternura a ver/si algo de amor le han dado, si algo le ha dolido,/charla un poco, desteje su cansancio/suelta un pájaro y sueña hasta mañana. (p. 34). Lo cotidiano se constituye en sustrato a partir del cual sucede el juego con el lenguaje. La temática sobrepasa por momentos el contexto nacional, alternando con la historia de los inmigrantes “Un viejo asunto”, la lucha obrera, la vulnerabilidad de los humildes. La escritura es claramente concebida como una mirada atenta sobre la realidad y en ella están puestas las esperanzas del poeta, que la convierte en instrumento de exhortación y denuncia. De este modo, puede decirse que su voz se erige mediando entre el “violín” (que metonímicamente remite al acto creativo) y esas “otras cuestiones” que atañen a lo político, con referencias concretas a circunstancias nacionales o internacionales y a las injusticias sociales que afectan a la gente común.

La escritura epistolar, lejos de permanecer al margen de esta temática general, la refuerza y convoca la memoria desde las cosas más ínfimas y cotidianas, y a la vez formaliza una materialidad que sobrevive a la muerte (presente nueve veces en el poemario). La palabra gelmaniana porta entonces desde sus primeros textos una contradicción ontológica que se desarrolla a lo largo de toda su obra; es al mismo tiempo condena y salvación, estandarte contra el olvido y testimonio irrefutable de lo que ya no es. Cabe observar que si bien ninguna de las dos cartas se escriben en espera de una respuesta sino como última adscripción a la vida, el poeta involucra al lector y al resto de la humanidad, quienes se convierten en destinatarios de este acto de persistencia. Por tal motivo, lo epistolar dentro del poema inaugura la figura del testigo. Luego de las experiencias traumáticas que atravesarán los escritores estudiados, esta figura asumirá un carácter protagónico dentro de las funciones de la epistolaridad. Si bien la carta pareciera habilitar una intimidad indispensable para transmitir un último mensaje antes de la muerte, por ese mismo motivo no continúa con la tradición que impone el género de ser interpretada y contestada, por lo cual resulta imposible su constitución en tanto “correspondencia”: dos individuos que comparten de forma escrita su visión del mundo. Se trata de una carta concebida casi como un monólogo interno, que adquirirá en la escritura exiliar, una confluencia de preguntas retóricas, dudas, recuerdos, elementos propios de la reflexión unipersonal.

\*\*\*

En *Velorio del solo* (1961)<sup>74</sup> aparece una nueva mención de la carta que más allá de reiterar la idea de la imposibilidad de concreción del circuito comunicativo, se presenta como un elemento fundante de la construcción histórica. En este poemario, la lucha frente a la injusticia, la reflexión sobre la vida, la existencia y el acontecer sociopolítico son atravesados por una marcada sensibilidad al dolor del otro, al pobre y al trabajador. Gelman se vale de un lenguaje coloquial y de pinturas de barrio –que aparecen en forma creciente desde *Violín y otras cuestiones*– sin desatender el contexto internacional, como sucede con “Desfile popular del 11° Aniversario de la R. P. China” donde se menciona a Pekín, los obreros, las banderas, la victoria, la libertad y la revolución o en “Esta oración”, donde resuena la revolución cubana “Tómame/no me dejes/ ya que me has hecho mayor que mi muerte/ Cuba” (p. 66). El poeta establece nuevamente su postura respecto del oficio social de la escritura, el que es desarrollado en “Arte Poética”: “A este oficio me obligan los dolores ajenos, las lágrimas, los pañuelos saludadores (...) todo me obliga a trabajar con palabras, con la sangre” (p. 69).

Para analizar la mención de lo epistolar en este poemario tomamos las afirmaciones de Armando Petrucci (2018: 199) quien analiza las cartas ordinarias y las extraordinarias, definiendo las segundas como “aquellas redactadas o expedidas en condiciones anormales por personas en una situación de sufrimiento por distintos motivos: desarraigo forzado de su familia, situaciones angustiosas, de confinamiento, de temor o de certeza de una muerte inminente”. Esta caracterización permite comprender el lugar de la carta en el poema “Historia” (apartado Casos) de Juan Gelman, donde las oscuras manos, esclavas, metalúrgicas plasman su impronta en la epístola escrita en la piedra.

---

<sup>74</sup> Este texto es la tercera publicación de Gelman y sucede a *El juego en que andamos* (1959), poemario que agrega los poemas con el hijo, el descubrir el mundo en sus ojos “Dice la palabra poesía por primera vez”, “Pregunta qué es el agua” “Sonríe”, “Digo cómo lo quiero” (Gelman 2012a: 51/53) y también a su hija como “prueba de que el mundo canta” (Gelman 2012a: 57). En cuanto a lo político social continúa con el mismo estilo dado que si bien prevalece la temática amorosa no desaparecen las menciones y búsqueda de justicia social reflejo de su compromiso político. Esto sucede por ejemplo en el poema “Huelga en la construcción”, “Testamento de Pepe Díaz, soldado” como homenaje al soldado nicaragüense, “El juego en que andamos”, “Accidente en la construcción”, “La inundación”, o “Los camaradas”. En “Estado de sitio” “Órdenes, botas, rejas (...) la esperanza es un niño ilegal, inocente/ reparte sus volantes, anda contra la sombra” (Gelman 2012a: 56) Gelman describe una escena de las tantas vividas en los Golpes de estado de 1962, durante la presidencia de Arturo Frondizi o en 1966 cuando el presidente Arturo Illía es suplantado por Juan Carlos Onganía. Esta escena es premonitrice de la larga dictadura que sumirá a la Argentina en el terror a partir de 1976 y hasta 1983. Dictadura que ocasionará el exilio definitivo del poeta. El mismo año de la publicación de este poemario aparece una nota editorial que presenta la Revista *El grillo de papel* (octubre de 1959) y que da cuenta una vez más, de la relación indisoluble entre poesía y política. “La literatura, ya que no un medio de vida, es para nosotros, un modo de vida, Una manera de caminar prójimos. O, para decirlo con palabra ajena, una forma de compromiso. Creemos que el arte es uno de los instrumentos que el hombre utiliza para transformar la realidad e integrarse a la lucha revolucionaria”

Revista *El grillo de papel* N° 1 (1959), Buenos Aires (p. 2) Prólogo de Elisa Calabrese y entrevista introductoria a Abelardo Castillo (director). Fue prohibida en 1960, pero su espíritu se prolongaría casi inmediatamente en otra mítica revista, *El Escarabajo de Oro*. Seguida por *El Ornitorrinco* formaron parte de una experiencia editorial abocada a radicalizar las búsquedas estéticas y literarias con la pregnancia de las problemáticas colectivas de su tiempo.

## Casos

Estudiando la historia,  
fechas, batallas, cartas escritas en la piedra,  
frases célebres, próceres oliendo a santidad,  
sólo percibo oscuras manos  
esclavas, metalúrgicas, mineras, tejedoras,  
creando el resplandor, la aventura del mundo,  
se murieron y aún les crecieron las uñas.

(Gelman 2012a: 72)

Hay aquí una declaración ideológica sobre el sentido de la historia, un pacto de esperanza puesto en manos del proletariado que a pesar de morir en esa aventura de la revolución, sigue dejando sus huellas. Este es el único resplandor que el yo lírico percibe. Nuevamente la escritura se configura como arma contra la muerte, capaz de sobrevivir y dejar testimonio de vida. En este caso nos encontramos con estas “cartas escritas en la piedra” con un destinatario malogrado o inexistente o bien con la asunción de que son las generaciones venideras, el prójimo, los destinatarios de las mismas.

Estas cartas evocadas se destacan por su doble función, por un lado la participación en el campo de disputa por los sentidos del pasado en su carácter de documentos que interpelen la historia oficial, contrastando con las manos de los trabajadores olvidados por esa misma historia y en correspondencia directa con el concepto de duellum como combate que mencionamos sobre el principio del capítulo. Por otro lado, la carta aparece como parte de la construcción de una memoria colectiva y su existencia se justifica como alegato de lo vivido. La piedra, sobre la que se halla escrita, su materialidad, le otorga una inscripción perenne, la posibilidad de que en el futuro otros hombres lean allí –en sus intersticios– la presencia de los silenciados por la historia, los dominados. El poeta ve en las cartas la solución a la ambivalencia entre esas dos historias: la que ha sido contada y la que falta por decir.

Esta materialidad conocida, producida por los vencedores pero usada por los vencidos para dejar su voz, también se ve reflejada en la composición formal del poema, compuesto por una sola estrofa con siete versos libres que si bien presenta una irregularidad métrica en los mismos, respeta la normativa en su escritura. En efecto, se mantienen las mayúsculas de inicio, los signos de puntuación, la gramaticalidad, las reglas ortográficas y la concordancia genérico numérica. La palabra aún puede decir, sin subvertirse. En el cuarto verso, más breve que los dos anteriores y los dos posteriores, se presenta el sujeto del poema mediante el sintagma “solo percibo”. El poeta aparece como capaz de



leer algo diferente, una novedad fundante en los mismos documentos y figuras construidas por el relato de los conquistadores. Hay una resistencia a leer los sentidos impuestos (“frases célebres, próceres, santidad”). Destacamos que lo epistolar no se inscribe dentro de un registro de ruptura sino que el texto guarda aún, las convenciones y la normativa.

### **Correspondencia y tradición del intercambio entre intelectuales**

Detallamos al principio del capítulo que la aparición de lo epistolar en las obras de Gelman y Rosencof asume diferentes formas. La primera se refiere a la carta evocada como tópico o tema del poema como hemos advertido en las tres primeras menciones. La segunda forma que encontramos, ubica a la epistolaridad como parte constitutiva de la enunciación del poema. Esto puede verse en la carta/poema – “Carta a Roberto Fernández Retamar”–, que aparece en *Gotán* (1962), el poemario de mayor circulación hasta el exilio de Juan Gelman en 1973, y al poema “Carta” de *Cólera Buey* (1971).

Por primera vez encontramos que la carta se halla escrita para un destinatario concreto, posible, una figura pública del ámbito de la cultura que además decide responder por el mismo medio. El género epistolar es reconfigurando bajo la forma lírica que lo evoca. La “Carta a Roberto Fernández de Retamar” se inscribe en la tradición de los manifiestos públicos de los intelectuales en el siglo XX e implica una forma de construir lazos colectivos entre ellos, en este caso, a través de una adhesión común al espíritu revolucionario surgido en torno a la Revolución cubana (1959).

Gelman no es el único en realizar publicaciones epistolares con el propósito de difundir el pensamiento de la época. Da cuenta de ello la recopilación que hallamos en *Fervor de la Argentina* (Retamar 1993) o en las múltiples cartas que aparecen en los distintos números de la revista *Casa de las Américas*, por mencionar algunas, todas manifestaciones de intelectuales hermanados por un mismo sentir político.

La carta/poema, a diferencia de una carta “auténtica o real” (en términos de Bouvet 2006) carga por añadidura, la anexión de un marcado valor estético, lo que al comienzo de la tesis denominamos un alto grado de “literariedad”, de tensión entre la función comunicativa y la poética del texto (Llovet 2005). Esta dualidad que se concreta en el poema, porta la aspiración que embarga a los intelectuales de convertir la poesía en una expresión colectiva y a la vez realizar a través de ella un manifiesto público ideológico sin que esto implique el abandono del fin estético, sino el enriquecimiento mutuo, de poesía y acción política.

En las siguientes declaraciones de Retamar sobre los poemas carta, frecuentes en esa época, encontramos el fundamento para nuestras afirmaciones:

Escribí tres poemas en forma de cartas a tres poetas de mi generación. Así, con el título de "Tres cartas", aparecieron en la revista Casa de las Américas, repito, no sé si en 1961 o en 1962. Uno era "Carta a Fayad Jamis", gran poeta, a quien me siento entrañablemente unido, muerto hace poco; otro era a Juan Gelman, en Buenos Aires, y el tercero era a Roque Dalton<sup>75</sup>. Este texto - no sé como nadie reparó en eso- es un nudo generacional. Esos poemas, lo confieso ahora -ya estoy viejo, ya puedo hacer estas confesiones- para mí tuvieron el valor de un manifiesto que no lo era, y no podía ser atacado porque no era presentado como tal. Pero qué eran esas tres cartas sino la exposición y defensa de la poesía de una nueva generación en tres de sus figuras mayores: Juan, Fayad, Roque. El tiempo, por suerte para mí, justificaría esa elección puesto que se convertirían, cada uno de ellos, en un gran poeta. Son de los mayores poetas de mi generación. (Gordon 1992: 687)

Según Achugar (1985), *Gotán* se publica en el período que se ha llamado neohumanismo en literatura. En su ensayo "La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada" expresa lo que considera los objetivos de la poesía en ese momento: "Se venía a proponer un modo de ser, así en la poesía como en la vida social. Se trataba de transformar el mundo y no de transformar el mundo con la palabra. No alcanzaba con interpretar o expresar el mundo y la palabra, precisamente, era necesario transformar mundo y palabra" (p. 25).

*Gotán* aparece en 1962 con el entusiasmo que produjo en Latinoamérica la Revolución ocurrida tres años antes. Fernández Retamar<sup>76</sup> a su vez expresa su comunión con los ideales revolucionarios y es, en este marco, que debemos comprender el contenido de la carta:

Lo que le debo como poeta a la Revolución es una parte... de lo que le debo como ser humano... Más allá de cualquier palabrería, hoy no concibo mi existencia individual desvinculada del destino de esa Revolución, que no es sólo de Cuba, sino de América Latina entera. Considero que gracias a la Revolución se adquiere o se entiende el sentido de nuestra historia, y no sólo de la historia continental, sino también de nuestra pequeñísima historia personal<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup>Véase el carácter de esta selección de poetas Fayad Jamis poeta México/cubano, Roque Dalton poeta salvadoreño y Juan Gelman de Argentina, apertura internacional reconocida y difundida por la cultura cubana especialmente a través de Casa de las Américas.

<sup>76</sup> Nacido en la Habana (1930), Retamar fue un crítico e intelectual comprometido con su tierra y conoce como Gelman la situación de encarcelamiento como consecuencia de su militancia. A partir de 1958 formó parte del grupo clandestino Resistencia y colaboró en el periódico de este grupo bajo el seudónimo de David.

Él mismo expresa "he intentado hacer comprender nuestro proceso revolucionario y nuestro mundo en estudios muy variados (como *Ensayo de otro mundo*, *Calibán*, *Lectura de Martí*)" (Retamar 1973: 60)

En 1959 es columnista del periódico *Revolución* y director de la *Nueva Revista Cubana* expresando permanentemente su adhesión a la revolución.

<sup>77</sup>Entrevista realizada en 1992 Cuartas Jornadas Internacionales Carlos Pellicer sobre Literatura Mexicana.

En *Fervor de la Argentina de RFR*, publicado en 1993, se recopilan una serie de cartas que dan cuenta del contexto latinoamericano de camaradería y de los intercambios realizados por distintos intelectuales en torno a la reivindicación del pensamiento revolucionario. Este volumen expone la intensidad de la práctica epistolar y de la conformación de redes de escritores que hicieron de lo latinoamericano una identidad. Las cartas de Ezequiel Martínez Estrada (1959 a 1960), Julio Cortázar, Roberto Walsh, César Fernández Moreno, María Rosa Oliver, Haroldo Conti, Francisco Urondo, Mimi Langer, encuentros con Jorge Luis Borges manifiestan este espíritu latinoamericanista.

Al poema/carta que transcribimos de Juan Gelman, otro poema/carta de Retamar publicado en el mismo número de *Casa de las Américas*<sup>78</sup> le da estatus de correspondencia, ya que opera como respuesta y completa el circuito comunicativo en el sentido en que lo entiende Krasniqi (2014). En efecto, según ella, la correspondencia se da recién cuando frente a una primera carta, hay una interpretación y una consecuente contestación por parte del destinatario que ratifica o rectifica los dichos recibidos. La carta de Juan Gelman inicia el circuito epistolar y la de Retamar<sup>79</sup> lo completa en un diálogo intertextual.

Carta a Roberto Fernández Retamar, Habana

Empujado por el verano  
o por esta feroz melancolía de mis uñas,  
te escribo para preguntarte  
no por ti ni por tus suaves águilas:  
quiero saber qué pasa en Casablanca.

Alguna vez dejamos sombras por ahí  
recuerdo, en Casablanca,  
que habrán crecido mucho al pie del malecón,  
ya beberán su ron, fumarán su tabaco,

---

<sup>78</sup> Según la descripción retrospectiva que Retamar realizó en el apartado “Explicaciones” de *Fervor de Argentina* (1993: 323), sabemos que la “Carta a Roberto Fernández Retamar, Habana” de Juan Gelman, apareció en la revista *Casa de las Américas* N° 12-14 julio-octubre de 1962 y se recogió en su libro *Gotán en 1962* y que “Carta a Juan Gelman, en Buenos Aires”, apareció en el mismo número de *Casa de las Américas*, y se recogió en su libro *Con las mismas manos* (1949-1962), en 1962, lo que expone una simultaneidad de emisión/publicación de las epístolas. Más allá de este dato, la simple observación de los poemas demuestra que la carta de Retamar opera como respuesta a la de Juan Gelman. “alguien que todavía (aunque no por demasiado tiempo) se llama roberto, te dice que tu carta del sur le ha traído en sus alas una nueva tristeza”. En “Carta a Juan Gelman, en Buenos Aires”(1962).

<sup>79</sup> La respuesta de Retamar es el poema “Carta a Juan Gelman, en Buenos Aires” que forma parte de *Sí a la Revolución* (1958-1962). Tal como analizaremos a propósito de *Carta Abierta* el paratexto brinda la clave temporal para comprender el contenido, ya que el epígrafe corresponde al verso 12 de la “Carta a Roberto Fernández de Retamar, Habana” de Juan Gelman: “¿alguien se llama Juan?/¿quién se llama Roberto todavía?”.

Por otra parte, el yo se instituye como destinatario, corresponsal del poeta en varios versos: “Alguien que todavía (aunque no por demasiado tiempo) se llama Roberto, Te dice que tu carta del sur le ha traído en sus alas/Una nueva tristeza”. El poema/carta de Retamar, se construye en base a las preguntas que se hacía el poeta en la primera carta, y responde dentro de la misma tesitura, estableciendo y reivindicando su “correspondencia” con esa visión de mundo.

mezclándose con petroleros, pescadores.

Quiero saber qué pasa en Casablanca.  
¿Alguien se llama Juan? ¿Quién se llama Roberto todavía?  
¿Alguno anda por ahí con una súbita tristeza?  
¿A quién ataca el amor único?

En Casablanca hay una plaza alta sobre la bahía,  
en la plaza hay un banco alto sobre la bahía,  
en el banco hay sentada una melancolía  
mirando cómo crecen los vínculos del fuego.

A alguno se le estarán poniendo lentas las manos en caricia  
y pensará en los pobres del mundo  
de modo que si oyes crepitar al otoño  
puedo ser yo volviendo a Casablanca  
entre otros ruidos de la Revolución.

(Gelman 2012a: 96)

Se hace evidente aquí el movimiento ambivalente del que habla Bouvet (2006) respecto de la epistolaridad en cuanto a la tensión que sostiene esta práctica escrituraria al mediar entre la convención y la invención. Esto se ve claramente en el poema que por un lado –indisociable del significado y de las intenciones o funciones comunicativas que presenta la carta– respeta algunas “convenciones”. Y por el otro, respondiendo a la intención estético literaria del poema, presenta giros y figuras retóricas que tienen que ver con la “invención”. De todos modos, si bien aparecen antítesis, metáforas, hipérbaton, prosopopeya y otros recursos poéticos (“feroz melancolía de tus uñas”, “suaves águilas”, “vínculos del fuego”, “melancolía sentada”, “crecen los vínculos del fuego”, “el amor que ataca”) es notable la diferencia de este poema con textos posteriores donde la palabra se presenta totalmente alterada, exigida por la contingencia exiliar y de pérdida.

Advertimos entonces, que en esta carta conviven dos sentidos o intenciones prioritarias, la primera directamente relacionada con lo epistolar se refiere al envío de un mensaje a la distancia donde tanto emisor como destinatario comparten su visión de mundo; y la segunda se encuentra vinculada al acto estético de creación literaria que responde al oficio de escritor y al trabajo netamente poético. Política y arte se presentan de forma consustancial, como hemos referido en toda esta primera etapa de creación.

Este doble trabajo sobre el lenguaje adquiere en primera instancia una realización de carácter comunicativo más bien pragmático, donde el sujeto del poema –emisor epistolar– relata un estado de situación subjetivo que se vincula directamente con la función epistolar del género carta y su mensaje diferido hacia un destinatario determinado. No encontramos alteraciones gramaticales ni neologismos,

tampoco cesura o barra oblicua ni rupturas en el orden sintáctico, uso de mayúsculas, o signos de interrogación y puntuación. La carta/poema funciona en este caso como elemento propagandístico<sup>80</sup> ya que al ser literaturizada y elaborada para ser leída por otros lectores, en un pasaje de lo privado a lo público, busca adhesiones y complicidad desde un registro comprensible. El segundo trabajo que se realiza sobre el lenguaje ya desde su función estética, se materializa a través de figuras retóricas y características formales de lo propiamente lírico. Podemos inferir, al respecto, que la longitud versal del poema va en función del contenido ya que se trata de versos de arte mayor, salvo el séptimo, que habla del recuerdo y proyecta en su estrechez la escasez y fugacidad de la memoria (una de las grandes obsesiones gelmanianas y de Rosencof, como veremos en el Capítulo 3). Por otra parte, el verso más extenso manifiesta que son “lentas las manos en caricia” evidenciando en su longitud esa fatiga temporal a la que se refiere. La métrica del poema presenta algunas regularidades como el hecho de que las cinco estrofas estén formadas respectivamente por quintetos y cuartetos (5, 5, 4, 4, 5). Los versos varían en cantidad de sílabas sin un orden aparente más allá de las licencias poéticas que podamos tomar para su calificación. No hay precisiones tampoco en la rima, excepto la aparición en la cuarta estrofa de una rima asonante entre los versos 15, 16 y 17 (bahía, bahía, melancolía).

Un recurso propio del género epistolar que encontramos en este poema está dado por la inclusión de una presentación del motivo de la escritura al destinatario. Esto nos plantea una reflexión sobre un nuevo desvío de las normas del género respecto de la convención, que atañe al orden íntimo de lo epistolar. En este caso, el emisor busca información sobre la situación de Cuba y no acerca de una circunstancia personal del destinatario “te escribo para preguntarte no por ti ni por tus suaves águilas/ quiero saber qué pasa en Casablanca”. También aparecen preguntas sin respuesta o polisémicas que admiten respuestas plurales, relacionadas con la poeticidad de la obra. Las dos primeras interrogan acerca de los “actantes” epistolares pero de una forma totalmente impersonal, como si remitente y destinatarios fueran totalmente desconocidos, lo cual refuerza el desvío de la norma del género al que ya nos referimos: “¿Alguien se llama Juan? ¿Quién se llama Roberto todavía?”. Y las siguientes son más bien retóricas, autointerrogaciones del poeta: “¿Alguno anda por ahí con una súbita tristeza? ¿A quién ataca el amor único?”.

Más allá de las variaciones con que se incorpora el género, sostenemos que permanece una de las características que fundamentan el sentido de la epistolaridad, pues hay una visión compartida del mundo donde emisor y destinatario se hallan involucrados y es éste el sentido prioritario que impera en la carta: hacer pública esta visión a través de una confluencia estético/pragmática que vincula lo

---

<sup>80</sup> Los ideales revolucionarios pueden ser expresados con el lenguaje cotidiano, aún no ha sido “calcinada” la palabra.

discursivo a lo literario. El poema recurre a elementos del género epistolar con el fin de producir en su recepción, la ilusión de que participamos como testigos cómplices, de un auténtico intercambio entre intelectuales de la época. Si bien conserva algunos rasgos del género, no respeta la estructura formal de la carta (fecha, lugar, encabezado, cuerpo, despedida, firma y posdata) lo que constituye otra adecuación o desvío, aunque podemos percibir claramente la presencia de los binomios de la matriz epistolar respecto de la existencia en la organización discursiva de los pares presencia/ausencia, oralidad/escritura, privado/público, fidelidad/traición y realidad/ficción.

En cuanto a las características de *Gotán*, volumen dentro del que se haya inscripto este poema carta, el mismo se encuentra dividido en cuatro apartados en los que figuran textos con un visible influjo de una poética politizante y narrativa. Gelman parece ir privilegiando esa tendencia que según Dalmaroni (1993: 18), como ya hemos mencionado, establece una transferencia a la poesía de las propiedades de los discursos predominantemente pragmáticos, argumentativos y narrativos, aboliendo el carácter autónomo del arte respecto de la vida y reafirmando la correspondencia entre política y poesía. Es así como en el mismo poemario podemos encontrar desde poemas amorosos compuestos por cuartetos hasta largos poemas narrativos de verso libre y contenido sociopolítico. De tal forma, la temática varía entre la mujer, el amor, los poetas, la injusticia social y la revolución. Gelman lleva lo cotidiano, lo pequeño e intrascendente a primera vista, lo marginal, y lo transforma en trascendental a través de recursos originales que incluyen la ironía, lo entrañable de la infancia y el humor.

Este lenguaje cerca del habla, la utilización de imágenes prosaicas, casi lindando con la parodia, unidos a la utilización del collage con otros tipos de lenguajes (periodístico, de historieta, publicidad y como vemos en este primer poema: epistolar) se entrelaza para dar un tono nuevo, síntesis entre jerga ciudadana y lo latinoamericano, superación de los polos introversión/extraversión y atención a lo ideológico e histórico (Boccanera 1994: 34). La temática se repliega hacia el propio país, y exhibe una profusión de frases e imágenes pertenecientes a la cultura tanguera y urbana con referencias específicas a obras musicales de renombre. Los dos primeros apartados asumen un carácter más bien nacionalista aunque no descartan alguna alusión externa como sucede con “La vez que vi a Jiri Karel Wolker”, poeta fundador del partido comunista checo o “Anclao en París”. A los cuadros porteños se le agrega el componente social: “Gotán”, “María la sirvienta”, “Pedro, el albañil”, “Mi Buenos Aires querido”, “El Árbol” bajo el que yacerá el hombre luego de sacarse los ojos del camarada que brillan en la cárcel. El perfil del poeta se sigue constituyendo en “El facto y los poetas” y especialmente en el poema “Como Esperanza” donde vuelve sobre la posibilidad de luchar con la

palabra y menciona las condecoraciones a los militares, al general, al almirante, al brigadier, al sargento con la esperanza de que alguna vez condecoren al poeta “por usar palabras como fuego/como sol, como esperanza,/entre tanta miseria humana,/tanto dolor/sin ir más lejos”. (Gelman 2012a: 89).

El tercer apartado del volumen, “Cuba sí”, vuelve la mirada sobre el ideal revolucionario, con los poemas “Cuba sí”, “Fidel”, “Camilo Cienfuegos”, “Habana revisited”, “Carta a Roberto Fernández Retamar”, “Habana-Baires” .Es en este contexto donde se inscribe la carta que analizamos. Hay una fuerte comunidad identitaria entre los intelectuales militantes de la revolución que hacen pública, no sólo sus ideas sino su filiación y admiración con las acciones del Che Guevara. Así lo expresa el propio Retamar:

el arte procede pendularmente y a veces se produce lo que algunos teóricos han llamado cansancio de las formas”, cuando una forma artística ha cumplido su camino se busca una forma alternativa. Creo que ésta puede ser una razón de porqué en distintas partes de Hispanoamérica se fue creando esta poesía por poetas que después íbamos a conocernos y a querernos mucho y a sentirnos fraternalmente unidos<sup>81</sup>

Como ya hemos señalado, *Casa de las Américas* está en el centro de los sucesos y oficia de aparato cultural al servicio del ideal revolucionario a través de publicaciones pertenecientes a autores adheridos y misivas que reflejan la colaboración entre unos y otros intelectuales<sup>82</sup>. Tras el asesinato del Che Guevara (octubre 1967), la revista realiza una edición homenaje. Se trata de la publicación N° 46 correspondiente a enero- febrero de 1968 donde, además de Retamar, participa Juan Gelman –con su poema “Pensamientos”, luego recogido en una versión ampliada, en *Cólera buey*, de 1971–, Julio Cortázar con un “Mensaje al hermano”, junto a un grupo considerable de escritores argentinos como Paco Urondo, Rodolfo Walsh, Leopoldo Marechal, David Viñas.

En el poema escrito por Juan Gelman, “*Carta*”, (Casa de las Américas 1984 N°145/6) dedicada a Julio Cortázar nos encontramos con un momento de enunciación muy diferente, donde el fervor dio paso al dolor, y con él, al daño del lenguaje. Sin mayúsculas y con algunos neologismos, la

---

<sup>81</sup>Alemany Bay, Carmen. (1997). “Con Roberto Fernández Retamar”, en *Poética coloquial hispanoamericana*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, p. 212-213. España.

<sup>82</sup> Siguiendo esta tradición de intercambio epistolar entre intelectuales que publican sus misivas a modo de declaración ideológico/política, nos encontramos con otros fragmentos de cartas editadas en la *Revista Casa de las Américas*, como las de Julio Cortázar (N° 45), cables y comunicaciones que habían permanecido inéditos (N° 145-146). En homenaje a Paco Urondo, se publica el N° 101 con una carta de Gelman dirigida a él. En 1984, tras la muerte de Cortázar, una serie de escritores publican palabras reflexiones, poemas en “Para, de, con Julio Cortázar”. Entre ellos se encuentran cartas de Mario Benedetti, Gabriel García Márquez, Osvaldo Soriano, Eduardo Galeano, Augusto Roa Bastos, Juan Gelman con una carta que habla del ideal compartido. Esta práctica se sostuvo con el paso del tiempo y se replicó en distintos países como por ejemplo en la revista *Crisis* de Buenos Aires, donde podemos encontrar las cartas de María Rosa Oliver, de Rodolfo Walsh, Haroldo Conti (N° 41).

misiva , que no ha sido recopilada en ningún poemario, comienza con lo que abordaremos en el capítulo 3 en torno a la comunicación con las ausencias, el hablar con el otro (en ese diálogo imposible) y no del otro, que otorga uno de los sentidos fundamentales del género:

querido Julio:

te escribo una carta porque no puedo hablar de vos, sino con vos. y es así porque sos un compañero, parte mía, compañía, y de eso no se puede hablar, se puede hablar con eso hace mucho que nos acompañás, compañereás.(...) nunca nos traicionaste.

en corrientes y esmeralda, en otros tiempos, vi pasar a escritores que nunca dejaron el país y escribían como un francés cualquiera, yo entendí mejor a buenos aires leyendo lo que vos escribías en parís, así es tu grandeza, así tu amor

también entendí mejor el mundo leyéndote, o sea, lo quise más, creo que no sería difícil demostrar cómo y por qué tu literatura es más audaz que la de borges, más inicial y misteriosa, es decir, más abierta a todos los temblores por venir, más cariñosa del presente y, por eso mismo, más respetuosa o dolida del pasado.

a vos, siempre te veo – como tu personaje- inventando un camino para ir de una ventana a otra ventana, del misterio de un puño a los crepúsculos de mozart, de un ser a otro, y otro, y otro y otro.

siempre sentí que tu amor es infinito.

siempre supe que tu obra nos abriga, que tu mejor obra sos vos.

juan gelman (1984)

Es interesante observar como la revista cubana ha permanecido a lo largo de los años con un reconocimiento internacional, llegando a los distintos centros de cultura y difundiendo las ideas de liberación, lo que llamaron “una manera nueva de vivir y relacionarse más justa que la propuesta por el capitalismo”<sup>83</sup>. Mauricio Rosencof podría pensarse dentro de esta comunidad de escritores de la década del '60 tanto desde los ideales que despliega en su escritura como en relación a su accionar dentro del MNL-T<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup>En el Prólogo que aparece en el primer número de 1960, año de fundación de la revista se proclamaba: “La Nación cubana encarna hoy en la voluntad de millones de participar en el diseño y la construcción de una manera nueva de vivir y relacionarse las personas, más justa que la propuesta por el capitalismo (...) y encarna también en la solidaridad de millones de hermanos y hermanas de nuestra América, esperanzados en que este proyecto se mantenga, se afirme y se profundice: se perfeccione para bien del ser Humano. Hoy se sostiene ya en su publicación N° 290 con una tirada trimestral de 3000 ejemplares, teniendo como directores a F. de Retamar y Jorge Fonet. (Continuaremos desarrollando este tema en el capítulo 5 donde abordemos la construcción de la figura pública de Rosencof y de Gelman).

<sup>84</sup> En relación al Movimiento de Liberación Nacional en Uruguay, dentro de los que se encontraba como dirigente Mauricio Rosencof, *Casa de las Américas Habana Cuba* edita su revista N° 161, marzo-abril de 1987, dedicado al Uruguay resistencia y después donde el dramaturgo publica entre otros textos un artículo sobre literatura carcelaria. El N° 191, abril-junio 1993, nuevamente dedicado a Uruguay, se aborda la problemática uruguaya en una entrevista a Rosencof, donde desarrolla su defensa de los tupamaros (Baeza, Cristina -1991-. “Mauricio Rosencof: Ni me bajo de este barco, ni cambio de capitán”. La entrevista se realiza durante la estadía de Rosencof en Cuba en calidad de jurado del premio Casa de las Américas 1993) Y en el mismo número aparece “Adiós a Calibán” artículo de Roberto Fernández Retamar que marca la coyuntura histórica que se vive por esos años. El ensayo *Calibán* (1971) reaparece en la revista Casa de las Américas como *Calibán revisitado* en el N° 157 (1987), en *Casi 20 años después* (1990), hay un *Nuevo texto crítico* en



Creemos pertinente mencionar el único poema que integra la sección Final de *Gotán*, cuyo título es el mismo ("Final"). Si bien en él no se menciona la carta ni en su título ni en su interior, contiene una fórmula retórica que emula en la enunciación del poema el saludo inicial de la epístola, e indica su destinatario. Creemos que, aunque carece del encabezado y del resto de las partes formales del género, este verso inaugura el primer peldaño en la construcción de ese espacio íntimo para hablar desde y para la muerte.

Ha muerto un hombre y están juntando su sangre en cucharitas,  
querido juan, has muerto finalmente.  
De nada te valieron tus pedazos  
mojados en ternura.

Cómo ha sido posible  
que te fueras por un agujerito  
y nadie haya ponido el dedo  
para que te quedaras.

Se habrá comido toda la rabia del mundo  
por antes de morir  
y después se quedaba triste triste  
apoyado en sus huesos.

Ya te abajaron, hermanito,  
la tierra está temblando de ti.  
Vigilemos a ver dónde brotan sus manos  
empujadas por su rabia inmortal.

(Gelman 2012a: 99)

El sintagma "querido Juan" remite al inicio de un discurso epistolar. Podríamos ver en esta carta una escritura cuyo destinatario es el poeta mismo. Caben aquí dos observaciones; la primera concierne al discurso epistolar como mensaje que vuelve como un búmeran sobre su emisor (Díaz 2002), ya que quien escribe exhibe su subjetividad no solo por lo que enuncia sino también por lo que calla, y por otra parte, desarrolla lo que sostiene Bouvet (2006) sobre la circulación cíclica de lo epistolar que finalmente vuelve sobre el remitente pero que según la exégesis de lo epistolar, "necesita un destinatario para existir", de modo tal que la carta se constituye como un enunciado destinado (p. 74).

Aparece en la presente misiva la idea de comunidad identitaria, la consustanciación con el otro que Rosencof sintetiza en la frase "todos somos uno" y que Monteleone define como sujeto social del poema, al que incluye junto con el sujeto autoral e imaginario en la conformación del "yo" que enuncia. En el poema, el poeta ha muerto, pero como ahora es él, podría ser otro, nadie ha juntado sus

---

1992, y nuevamente en Casa de las Américas *Calibán en esta hora de nuestra América* N° 185(1991), *Calibán 500 años más tarde* especialmente difundido entre Universidades de EEUU (1992) y *Adios Calibán* N° 191 (1993).

pedazos, y la tierra tiembla por él como paradójicamente temblará por los compañeros muertos en la lucha y el hijo desaparecido. Esta convicción de ser uno en los otros, comunión compartida ante el dolor y la muerte, aparecerá en forma explícita frente a los horrores de la experiencia dictatorial, en textos de exilio/inxilio y posteriores como *La junta luz* (1985) y en las obras de Mauricio Rosencof, no solo como reflexión personal sino como mandato de familia debido a sus antepasados de persecución: “tengo la sensación de que todo es uno, que todos somos uno” (Rosencof 2012: 109).

Una vez más, como vimos en las tres primeras evocaciones de lo epistolar, la carta se encuentra ligada a la muerte, en este caso reponiendo al ausente e inmortalizándolo como sucederá con *Carta Abierta* y *Carta a mi madre*. Hay un llamado plural, una invocación a un nosotros, “vigilemos”, casi como una fórmula religiosa, dónde brotan sus manos. Lo perdurable se da solo a través de la memoria colectiva: “la tierra está temblando de ti. Vigilemos a ver dónde brotan sus manos”. La humanidad toda parece ser la única capaz de garantizar la custodia de esa rabia inmortal. Esta carta funciona a modo de premonición con respecto a los años venideros y en particular, con respecto al lugar de testigo sobreviviente que asumirán ambos escritores luego de los procesos dictatoriales y frente a los delitos de lesa humanidad.

En el poema proliferan figuras retóricas como la prosopopeya (tierra, manos, rabia), la repetición, y el uso de neologismos (abajado). Advertimos una alteración del orden sintáctico, la aparición de verbos con su participio distorsionado, (haya puesto/ponido) y en líneas generales la palabra comienza a “padecer”, en relación a la muerte, una torsión que alcanzará sus límites en la siguiente etapa. En este sentido, puede decirse que cuanto mayor es la cercanía con la muerte, la materialización de la ausencia, de lo perdido, menor es la posibilidad del lenguaje para dar “nombre” a la experiencia y es entonces cuando aparece la subversión del mismo en su búsqueda por decir.

Según Dalmaroni, *Gotán* es el último tramo de un transcurso de escritura donde el predominio de esta poética politizante y narrativa se da por sobre los principios de la lírica en estado puro. La misma podrá ubicarse –junto a la de otros autores comprometidos como Urondo, Szpunberg, Santoro, Bignozzi, Silver– por su marcada enunciación argumentativa y por la proliferación de referencias históricas. Esto conlleva un peligro inminente, que es la disolución de la subjetividad poética en vistas del relato histórico. Gelman sortea este riesgo dando un vuelco en *Cólera Buey* (1965/1971), donde vuelve al trabajo con y desde el lenguaje por sobre el mensaje político que reviste el discurso.

El propio poeta ha reflexionado sobre el carácter intimista de sus últimos poemarios<sup>85</sup>, situación que decide soslayar a través del borramiento del nombre propio, negando la autoría de sus poemas: “yo no escribí ese libro en todo caso/me golpeaban me sufrían/ me sacaban palabras/yo no escribí ese libro enténdanlo” dirá en “Gotán” poema de *Cólera Buey* (Gelman 2012a: 170). Para efectivizar este distanciamiento el poeta decide ir en busca de heterónimos, realizar traducciones y composiciones con la intención de desplazarse del centro autorial y distanciarse de la experiencia personal para no agotarla. Es en *Traducciones I, II y III* (1968/1969) donde logra el mayor grado de alejamiento y ruptura con ese intimismo al que había llegado (Sillato 1996: 35).

### **Intervenciones epistolares. Entre lo cotidiano y la figura heroica**

La sexta aparición de lo epistolar vuelve a ser en forma evocada, como tema o parte del motivo de un poema. En este caso nos referimos al “Lamento por la niña blanca de Johnny Petsum” de *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*<sup>86</sup> (1969) En este caso lo epistolar aparece como un recurso frente al fin de la vida, como la forma de sentir que aún permanece lo ido, y como un último intento de comprensión de la realidad. Vemos que el sentido es muy similar al de aquellas primeras apariciones en *Violín y otras cuestiones* y *Velorio del solo*, a las que ya nos hemos referido. La carta certifica que lo que fue ha sido, inscribe el acto perlocutivo de testimoniar la existencia.

(...)

allí johnny petsum mató  
al carcelero del rosal  
al que envenena las pechugas de ave  
al que ensuciaba boca a boca los aires del río

antes de irse a la muera escribió carta  
“¿de qué llorás niña blanca?” decía y es cierto  
nunca supo de qué

(Gelman 2012a: 137)

---

<sup>85</sup> En entrevista a Benedetti (1971) “Juan Gelman y su ardua empresa” el poeta expresa: “esa poesía intimista iba a terminar por ahogar mi poesía”.

<sup>86</sup> La primera de las tres traducciones en ser publicada es *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, escritos en Buenos Aires durante 1968 y 1969. Esta obra está basada en una reescritura de *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Master (1915), texto con el que dialoga especialmente en el último fragmento con ironía y humor: “Fe de erratas”. El poemario de Lee Master se compone de una serie de epitafios, lamentos a héroes banales de una ciudad de Estados Unidos: Melody Spring. En el caso de Traducciones III, si bien se repite la forma de elegía a pequeños actores de lo cotidiano, nos encontramos con una doble delegación de la voz, en primer lugar de la voz de los difuntos a Sydney West y a la vez de éste a su presunto traductor: Juan Gelman.

Esta idea sobre la escritura como testamento la encontramos no sólo en forma subyacente sino explícita en Mauricio Rosencof. En *Memorias del calabozo* (1993) leemos: “MR: por eso escribíamos testimonios/FH: Testamentos/MR: Para sobrevivir en ellos” (MR, FH 2018: 292) y en el caso del poema de Gelman, la escritura es testimonio y testamento materializados a través de la carta. Volveremos sobre esta cuestión cuando abordemos los textos sobre la reedición de la experiencia. Al respecto, Krasniqi (2014: 452-3) sostiene que “el formato epistolar tiene la marca del testimonio y su estructura es rentable soporte de la textualidad testimonial”. En este contexto la carta figuraría entre los textos en primera persona que se basan en una memoria real para narrar un hecho histórico colectivo o una experiencia personal compartida, universal. Estos hechos son plasmados a través de recursos narrativos o literarios, por lo cual siempre se puede advertir en los mismos una proporción entre ficción y realidad.

\*\*\*

En *Cólera Buey*<sup>87</sup> (1971) encontramos dos poemas que vuelven a evocar lo epistolar de forma puntual y precisa. La primera aparición la encontramos en el poema “Épocas” en el que la carta es tomada nuevamente como recurso donde el yo lírico se dirige a una figura pública, en este caso la de Patrice Lumumba<sup>88</sup>. El mismo asume dos roles: por un lado, el de cartero repartiendo buenas nuevas y por el otro, también el escritor de cartas. La misiva de la que habla el poema suponemos que alude a la carta “real” que le envía Lumumba a su mujer cuando es apresado y condenado previo a su ejecución, en 1960<sup>89</sup>. Al igual que aquella carta escrita en la piedra de “Historia” (*Velorio del solo*), la misiva tiene una connotación de mensaje a la posteridad (“Patricio escribe cartas”), de transmisión de ese último legado que traza un camino hacia el futuro (“Estas señales y otras estallan en su tumba”).

Épocas

hemos debido estar gentísimos para quedarnos tan solos  
lumumba usted y yo  
una mañana cualquiera en medio de la historia  
los senos de su mujer según recuerdo  
son dos tambores desolados abiertos hacia el África  
o como pueblos entregados de balde al enemigo

---

<sup>87</sup> La primera publicación de este poemario se realiza en La Habana (1965) y el volumen ampliado se edita en Buenos Aires en 1971. A diferencia de los textos anteriores, *Cólera Buey* posee apartados muy diferentes entre sí y tal como lo anuncia el autor en su epígrafe, reúne un poema al comandante Guevara y los restos de nueve libros inéditos.

<sup>88</sup> Patricio Lumumba, primer ministro del Congo AÑOS y creador del Movimiento Nacional Congolés, es considerado una figura heroica en su país. Fue destituido y asesinado. Su lucha por la independencia de Congo respecto de Bélgica triunfó finalmente el 30 de junio de 1960. La independencia fue aceptada por Bélgica a cambio de que Congo heredara su deuda externa, situación que lo condenó de antemano a la pobreza.

<sup>89</sup> <http://www.grioo.com/info1047.html>

usted medita y crece bajo el polvo  
contrarias circunstancias  
mataron a lumumba al héroe al gran cartero repartidor de buenas nuevas  
como la dignidad como el honor  
patricio escribe cartas  
dice: es pesada la sangre que vierte la traición  
dice: amén al enemigo en su cadáver odien a los amigos con amor  
estas señales y otras estallan en su tumba lumumba gira en sombras  
en paz con su gran congo en paz con sí como poquísimos  
en paz con el pasado el presente el futuro los vientos las gaviotas  
    en guerra con nosotros  
no debemos huir mis pequeñitos yo nunca aprenderé a restar  
quiero decir: a resignarme  
odio tu gran cadáver lumumba ora por nosotros

(Gelman 2012a: 176)

Este poema, como tantos otros de la etapa de fervor revolucionario en la escritura de Gelman, y tal como sucederá con textos dedicados a los “hermanitos”, sus compañeros caídos a manos de la dictadura, abordan una figura heroica y una muerte que trasciende el relato individual formando parte de lo que podríamos denominar memoria ejemplar.

Según Jelín (2002) la memoria ejemplar sería la memoria de un hecho pasado, vista como una instancia categórica más general o como modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes. En este sentido, el poema “Épocas” configura una memoria ejemplar ya que la lucha contra el neocolonialismo –la imposición del imperialismo que socava sistemáticamente la unidad nacional y posibilita el advenimiento de intereses ajenos a los del pueblo–, la fundación de un Movimiento Nacional para lograr la independencia<sup>90</sup> (alcanzada en el caso del Congo en 1960), la traición, el encarcelamiento y el asesinato del líder se pueden extrapolar, abstrayéndonos de la cuestión territorial concreta –Congo/ Bélgica–, ya que con todas sus particularidades, guarda algunos puntos de contacto con otros procesos de independencia (el Cubano por ejemplo, 1959). Desde esta “memoria ejemplar”, se puede advertir que la historia replica situaciones y sentidos similares donde a pesar de las diferencias regionales, sociales, políticas sobresalen líderes dispuestos a batallar por los más vulnerables, a tomar la voz de los desposeídos contra la explotación y sufrir las consecuencias de sus actos revolucionarios. Este poema, aunque anclado en la red politizante que define Dalmaroni (1994),

---

<sup>90</sup> Respecto de los procesos de independencia en toda latinoamerica nos encontramos con distintos movimientos dedicados a esta causa. Podemos mencionar al Movimiento de Liberación Nacional en Guatemala (1950), Uruguay (1960), y México (1961); el Frente de liberación Nacional que tuvo lugar en Argentina (Fuerzas Argentinas de Liberación o Fuerzas Argentinas de Liberación/FAL (1950), Perú (1962) y Venezuela (1962) y los denominados Ejércitos de Liberación Nacional dentro de los que podemos mencionar el de Colombia (1964) y el creado por el Che Guevara en Bolivia (1966), que contó con secciones en Argentina, Chile y Perú y que finalizó con su asesinato en 1967.

tiene un fuerte carácter narrativo y sigue la tradición del verso libre quebrando con la lógica formalista, y desarrolla a su vez una experimentación con la palabra que opera sobre otros discursos (el político, el periodístico). Carece totalmente de mayúsculas y signos de puntuación, contiene neologismos y figuras retóricas que marcan la convivencia de lo lírico con lo estrictamente discursivo.

Al igual que en el poema dedicado a Ernesto “Che” Guevara, “Pensamientos” (Gelman 2012a: 249), los versos están enunciados por un “yo” que se suma a la escena como sujeto social, representando un “nosotros”, refiriéndose a los que han permanecido con vida más allá del asesinato del comandante/héroe. Esta vez, hay un pedido ritual explícito al mismo para que ore por los que lo sobreviven, sin dejar de señalar que Lumumba dice en las cartas que lo han traicionado “es pesada la sangre que vierte la traición”. Al igual que en el poema a Guevara donde “entró a la muerte/ y allá andará según se dice/ bello” “por qué te fuiste hermoso/sobre caballos de cantar?” (p. 257) se describe la figura en una postura de paz frente a la muerte. Esto sucede a través de la evocación de la fórmula religiosa de dar la paz: “en paz con su gran congo en paz con sí como poquísimos/ en paz con el pasado el presente el futuro los vientos las gaviotas/ en guerra con nosotros”. Esta paz se manifiesta por sobre la expiación de culpa que obliga a los traidores y a la que le sucede un pedido de protección por los que quedan aquí, cómplices de lo acontecido.

En la primera parte del poema, el yo lírico se dirige a Lumumba recurriendo a un nosotros inclusivo, que comprende tan sólo al héroe y al poeta: “hemos debido estar gentísimos para quedarnos tan solos/lumumba usted y yo”. Luego, la primera persona del plural se dirige al resto del mundo y se despegaba de Lumumba refiriéndose a él en 3ª persona, al introducir una suerte de clamor, a modo de denuncia, expresado en la sentencia “mataron a lumumba, al héroe al gran cartero (...)”. La figura del héroe se transforma en la metáfora del cartero, que luego se retoma en el verso narrativo “patricio escribe cartas”. Así, el héroe se presenta en una faceta humanizada y a la vez de trabajador. Leemos aquí un mecanismo que encontraremos en otros poemas/cartas, dado por la conjunción de lo íntimo-amoroso con lo político; en este caso la denuncia del colonialismo convive y se encarna metonímicamente en el cuerpo de la mujer amada: “los senos de su mujer según recuerdo/ son dos tambores desolados abiertos hacia el África”. Hacia el final, el “yo” se reposiciona desde un nosotros que sigue sin incluir al héroe, sino tan sólo al poeta sobreviviente junto al resto de la humanidad, a la que se dirige y percibe ínfima frente a la interpretación de los acontecimientos y a la que denomina “mis pequeñitos”. El código de la plegaria queda invertido, y de este modo, el héroe muerto perdura más allá de la muerte, velando por la humanidad: “Lumumba ora por nosotros”. Los roles se hallan trastocados y no se ora por Lumumba desde un “nosotros” para que descanse en paz, sino que el

pedido se dirige a él ya en paz (“usted medita y crece bajo el polvo”) para que ruegue por los que lo sobreviven.

La carta construye un territorio de intimidad que sostiene el vínculo entre lo presente y pasado, entre lo real y lo perdido. En el poema, la figura de Lumumba escribe cartas como Juan lo hará en su exilio, como Mauricio lo hará desde la cárcel. La función de lo epistolar en este caso es la de dar “testimonio” de lo vivido y a su vez, nombrar a los traidores.

### **La carta íntima como reposición de la ausencia**

En el poema “Carta” del apartado *Otros Mayos* (1963) de *Cólera Buey* aparece la última mención de lo epistolar. Es la segunda vez que la epistolaridad se constituye como parte completa de la enunciación del poema, desde su título hasta el cuerpo del mismo (la primera es la “Carta a Roberto Fernández Retamar, Habana”). Esta segunda carta tiene la particularidad de inaugurar las cartas íntimas, al destinatario ausente, que comenzarán a formar parte de las producciones del poeta (a Urondo, a su hijo, a Cortázar, a su madre, a su nieta) especialmente en la poesía de exilio. La memoria<sup>91</sup>, el recuerdo, la lengua, la sangre, se constituyen en “el resto” de lo que ese “otro mayo” intenta plasmar y el recuerdo de lo que era, se mezcla con lo que es en el presente para comenzar a sostener al sujeto del poema, mecanismo que proliferará en la literatura exiliar: “pero yo era ese niño/ detrás de la ventana/cuando pasabas mayo/como abrigándome los ojos/y el hombre sería yo ahora que recuerdo”.

Carta

te escribo en una hojita de papel  
caída del cuaderno del hijo  
con una baca un burro  
sumas restas

esta carta que enviaré jamás  
tiene delicias y tristezas  
y cuando la leías  
te ponías muy dulce

porque yo no escribía nada  
pero cantaban los pájaros  
azules de la izquierda

---

<sup>91</sup> El tema de la emergencia de la memoria se relaciona a su vez con el momento de enunciación del poema, escrito en 1963 y publicado recién ocho años después

volaban a tu sombra y callaban  
con los ojos abiertos  
como memorias en la noche

(Gelman 2012a: 200)

En este poema se produce un movimiento cíclico donde el yo lírico revela su subjetividad fragmentada, erosionada y a la vez este quebrantamiento produce un efecto en los procedimientos, aspectos discursivos y retóricos del poema en virtud de que el lenguaje pueda expresar lo indecible. Los recursos lingüísticos provocan un desbarajuste de lo normativo ya sea con la arbitrariedad ortográfica (baca, vurro), o a través de la carencia del primer término de la negación, (esta carta que enviaré jamás), por la abundancia de binomios opuestos (escribo/no escribía, sumas/restas, cantaban/callaban, delicias/tristezas) o por la multitemporalidad verbal que termina convirtiéndose en una atemporalidad anhelada. De esta forma, se produce un estallido del sujeto lineal y unívoco, en un yo hecho pedazos que busca recomponerse a través del recuerdo. Esta subversión del lenguaje implica una simbiosis entre el poema y la experiencia o, como dirá José Galván (alter ego de Juan Gelman) en el epígrafe del primer libro exiliar *Relaciones*, responde al imperativo de “hundir las palabras en la realidad hasta hacerlas delirar como ella” (p. 321).

Si bien el poema remite a la forma de un soneto, al menos en su configuración estrófica: dos cuartetos y dos tercetos, esto no sucede en cuanto a la métrica (solo se acercan al endecasílabo los dos primeros versos, y acaso el verso 12, que materializa y resume el pasado) ni tampoco respecto de la rima. Según Daniel Freidemberg en “Poesía contra poema. Lo inaferrable y lo incompleto en Juan Gelman” (2017), el poema como estructura, como aspiración a cerrarse y ser algo completo, tiende inevitablemente a acotar la poesía, la poesía a desprenderse de la sujeción al poema. Juan Gelman logra una relativa independización de la escritura poética respecto del soporte del género (esto lo había recalado ya Tuñón en el prólogo de *Violín y otras cuestiones*). Es así como el “poema” deja de funcionar como efectivo continente de la escritura y ese rol lo juega lo que podría llamarse “el trazo”, que sería, por definirlo de algún modo, una unidad de irrupción<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> Daniel Freidemberg completa este concepto expresando que no ya tanto la escritura como inscripción sino más como grafo o trazo, con todo lo que eso tiene de dinamismo e inacabamiento, a semejanza de cierta pintura confiada precisamente a la consistencia de las marcas concretas, materiales, de la acción de la mano que se mueve empuñando un pincel o una espátula: la densidad y la textura de esas marcas, la temeridad del ademán que aparece haberlas originado, su definición, sus sutilezas, sus vacilaciones, sus ambigüedades. De ahí que en la extensa obra de Gelman se puedan dar tanto el poema largo o muy largo como el poema breve o brevísimo, el verso libre tanto como el soneto, el versículo, el poema en prosa y el poema dramático. El poema sería simplemente el lugar por donde pasa el verdadero continente de la escritura, el trazo. <https://transtierrosblog.wordpress.com/2017/11/24/poesia-contra-poema-lo-inaferrable-y-lo-incompleto-en-juan-gelman-daniel-freidemberg/>



Junto a esta experimentación polimétrica, el texto presenta una originalidad en el tratamiento específico del tiempo. En la primera estrofa aparece el presente como momento de enunciación (“Te escribo...”) en la segunda, que suponemos ya el cuerpo de la carta, conviven los tres tiempos verbales, pasado, presente y futuro (enviaré, tiene, leías, ponías). Esto configura una ausencia de anclaje temporal que rompe la cronológica y tiene un efecto de atemporalidad, acentuada por la conjetura de que la carta no será enviada “jamás”. Así también, la carta materializa la ausencia del ser amado porque lo hace presente mediante sus objetos cotidianos (cuaderno, baca, vurro, pájaros). Lo epistolar, se revela en este poema como un recurso de reposición frente a lo que se ha perdido. Los tercetos retoman el pasado y el poema no volverá más al presente. El pasado aparece en pretérito imperfecto, profundizando un sentido de continuidad de las acciones que se desarrollan sin principio ni fin puntual: “escribía, cantaban” en la tercera estrofa se prolonga, en la siguiente, “volaban, callaban”, verbos que describen imágenes de movimientos que ya no pertenecen al “yo” sino a otros seres vivos (los pájaros). Otro recurso que produce extrañamiento está dado por la alteración del subjuntivo que se espera en el primer verso de la segunda estrofa y resulta reemplazado por un verbo conjugado en futuro, único en todo el poema (que enviara/que enviaré).

La dificultad de la memoria para recuperar el pasado comienza a manifestarse en este poema y constituirá en obras posteriores una de las mayores insistencias del poeta, compartida con Rosencof, como veremos en *Carta a mi madre* (1987) y *Las cartas que no llegaron* (2000). Este motivo, al igual de lo que sucede con “la melancolía”, irá adquiriendo cada vez mayor protagonismo en la literatura de exilio/inxilio/insilio y posterior, a través de los trabajos de memoria que habilita el distanciamiento de la experiencia traumática.

Es importante reparar en que el vuelco poético entre *Gotán y Cólera Buey*<sup>93</sup> se da dentro de un marco de decepción frente al programa del partido comunista y coincide con la separación del mismo

---

<sup>93</sup> En *Cólera Buey* se empieza a vislumbrar un cambio en el paradigma revolucionario que conduce inexorablemente a confirmar una derrota de las armas. En el poema “Héroes” donde el yo lírico convocaba a “gelmanear” para acompañar a los que vencieron con su gran derrota. Su poesía se abre a nuevos territorios verbales, como en *Los poemas de Dom Pero* donde explora el castellano antiguo. En los últimos apartados del volumen aparecen *Traducciones I y II*. El trabajo de los heterónimos y la habilidad del poeta para adherirse a otras voces es abordado en forma muy meticulosa por María del Carmen Sillato en *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, Intertextualidad, Traducción* (1996). Creemos que esta otredad a la que recurre el poeta es parte de su situación de exilio, y su necesidad de indagar su propia identidad en confraternidad con otros exiliados, como sucede en el caso de los místicos. En esta obra, aparecen una serie de estrategias de experimentación discursiva, Gelman funda sus propias leyes, regenera el lenguaje, lo deforma, desautomatiza las metáforas, desmiembra los vocablos, apela a los superlativos, diminutivos, a la acentuación arbitraria, la interrogación directa, utiliza todas las posibilidades combinatorias que encuentra en el lenguaje, altera sus sentidos, instala oposiciones, trastoca la coincidencia entre género y número de sustantivos respecto de su artículos o adjetivo, los convierte en verbos, apela a vulgarismos, utiliza la ironía, la contradicción, la parodia, introduce palabras extranjeras, lunfardo, experimenta con la única intensión de trazar una nueva cartografía, un nuevo lugar, el de la autotransformación. Estas subversiones lingüísticas se repiten de forma sintomática, ya que el poeta genera un espacio flexible en el que legitima formas no

durante 1964. Esta ruptura aparece por ejemplo en el poema a Guevara, al que ya nos hemos referido (publicado en *Casa de las Américas* inmediatamente después del asesinato del Che), que figura en la versión ampliada publicada en Buenos Aires en 1971. En estos versos, cuyo título es “Pensamientos”, el poeta hace mención a “las momias del partido comunista argentino” acusándolas entre otros culpables de la muerte del Che: “ustedes lo dejaron caer” (Gelman 2012a: 252). Según Alberto Julián Pérez (2014: 95) en los poemas que escribió Juan Gelman durante sus años de militancia se advierte cierto proceso psicológico de autocensura. Al dejar el partido comenzó a ensayar nuevas voces y a usar máscaras. Es así cómo podía ser un poeta inglés, japonés o norteamericano.

María del Carmen Sillato (1996) se refiere a las “estrategias de la otredad” afirmando que a través de la heteronimia, la intertextualidad y la traducción el poeta asume la voz del otro. De esta forma logra activar nuevas formas de relación con el hecho poético sin abandonar los tópicos propiamente gelmanianos como el amor, la poesía y la revolución. De todos modos, Gelman comienza a explorar otro mundo en los límites de ese auge revolucionario, buscando apropiarse y dar una relectura de las ideologías políticas y literarias para intervenir sobre la lengua en un trabajo de “fractura” de las convenciones lingüísticas y literarias (Dalmaroni 1993: 84). Creemos que este quiebre es en cierta forma una proyección de la fisura inherente al contexto sociopolítico en que el poeta se halla inmerso en el momento de la enunciación.

Esta fisura se ve, a su vez, proyectada en los nueve libros que componen *Cólera Buey :El amante mundial* (1962), *Cólera Buey* (1963), *Partes* (1963), *Rostros* (1963), *Otros Mayos* (1963), *Perros célebres vientos* (1963), *Sefiní* (1965), *Traducciones I (Los poemas de John Wendell /Los poemas de Dom Pero* 1968), *Pensamientos* (1967), *Traducciones II. Los poemas de Yamanokuchi Ando* (1968).

---

convencionales de expresión frente a la dificultad del decir de la lengua común. Esto deviene en marca poética de su escritura y comienza por la oposición anómala que define el título en forma de oximoron. Gelman utiliza lo que Dalmaroni (1994: 81) define como “escribir contra el sentido”. El poeta se adueña de una serie de estrategias de vaciamiento y reconstrucción para lograr un efecto de extrañamiento y a la vez una crítica de las dimensiones fabuladoras de la lengua. De esta forma da lugar a una “escritura de lo imprevisible”. Con respecto al sentido de la aparición de estos autores supuestamente traducidos, es el propio Juan Gelman quien expresa “Inventé terceros y los publiqué de esa manera, en parte porque constituyen así una provocación a las corrientes populistas en boga, que suponen que una poesía es nacional – o no – si menciona – o no – los sitios y otras anécdotas de la nación. Esas corrientes no advierten que una poesía nacional no es cuestión de voluntad y mucho menos de exterioridad. Es una cuestión de idioma, y el idioma es una manera de entender el mundo y aun de enfrentarlo y padecerlo. Yo creo que estos poetas “traducidos” son exactamente argentinos o quizás no, pero, en todo caso, ello nada tiene que ver con que el yanqui diga “Chicago” en vez de decir “Rosario” en Sato, Amalia (2011) Juan Gelman y su heterónimo japonés”

<https://evaristocultural.com.ar/2011/08/22/juan-gelman-y-su-heteronimo-japones/>

Si indagamos en la temática de los libros agrupados, podemos observar que si bien en *El amante mundial* nos encontramos mayormente con un tópico amoroso<sup>94</sup>, permanece a lo largo de *Cólera Buey* el mismo imperativo grupal respecto al compromiso social asociado a la actividad de escritura, a la que se agrega una nueva perspectiva, condensada en el término derrota: “a gelmanear a gelmanear les digo/ a conocer a los más bellos/ los que vencieron con su gran derrota” (p. 172). En *Partes* leemos la “Muerte de Felipe Vallese”, dirigente sindical, desaparecido “lo mataron/y nadie se dio cuenta” (p. 187) donde el poeta adelanta una voz que se alzaría contra la impunidad. En *Rostros* se repite esa vinculación de la escritura como arma social pero en forma paradójica, ya que por un lado está el temor frente a su inefabilidad “escribo en el olvido” (p. 197), y a la vez su persistencia como única arma de memoria, la palabra espera latente en busca de justicia como sucede en el poema VIII (palabras): “¿y cuánta sangre correrá todavía/hasta que esto se pudra/ y de mañana sol/” (p. 197-8). En *Perros célebres vientos* se suma al tema social, la reedición del espacio carcelario. Los dos poemas a los que nos referimos se llaman igual: “celda 4” y se inspiran en el encierro que sufrió Juan Gelman ese año en Villa Devoto. Este suceso inaugura un territorio en común con Rosencof, aunque se trata de un padecimiento mucho más breve y con otras características<sup>95</sup>. Destacamos que el aparato represivo argentino, al igual que el uruguayo, implementó un sistema de incomunicación. En el caso de Gelman la posibilidad de lectura se redujo a un tomo de gramática italiana que pudo conseguir, cuya asimilación le serviría años después en su época de exilio en Roma<sup>96</sup>.

En el apartado Sefiní (1964/65) encontramos cinco poemas donde resurge con fuerza la realidad contextual y la experiencia revolucionaria: “Hechos” hace referencia a Jorge Massetti, el

<sup>94</sup> Esto se puede advertir en “Ofelia”, “Marcas”, “Viendo en particular”, “The meneater”, “La más mujer del mundo”, “Por ahora” se repite en el apartado Partes “Peonías para el viudo”, “Teoría sobre Daniela Rocca”, “Casos”, “Casos” -hay dos poemas con el mismo nombre- y en Sefiní también se trabaja el tópico amoroso en casi todos los poemas menos los últimos que vuelven sobre la revolución mencionando al Comandante Segundo y la masacre de los guerrilleros.

Distintas figuras del amor aparecen también En *Traducciones I, Los poemas de John Wendell*, en los poemas XXXI, XXIX, XX, XVII, CII, CCCLVII o en el XXIV donde la ausencia del ser amado se interpone y actúa en medio del pensamiento revolucionario ante la indignación del yo lírico que siente nublada su razón: “yo que soy un hombre mundial me interesa/la revolución en Pakistán la falta/ de revolución en el Yorkshire donde/una vez vi que lloraban (...) no haya olvidado tu valor la/ suave apariencia que adquirís y todo/ sea como tu olor después de haber amado/ (p. 223) .En las *Traducciones II* la mujer aparece más que en relación directa con el amor carnal, como santa. Esto sucede por ejemplo en el poema III (“es bendita a los ojos de Dios mujer/” p. 259). El poema XIX retoma la capacidad reparadora del amor (“Niké se enamoró y ruidos/nuevos le empezaron entre otros (...) Niké aprendió a cantar en la tormenta/” (p. 270).

<sup>95</sup> Producto de ese encierro surgió la *Antología El Pan Duro* (1963) con poemas de Gelman, Navales, Ditaranto, Harispe, Mase, Wainer, Silvain y Negro y el cuaderno *Traigo una voz encarcelada* con textos de Gelman y otros escritores presos editado por el Movimiento por la Legalidad democrática.

<sup>96</sup> “Había aprendido italiano en la cárcel de Villa Devoto, era 1963, gobernaba José María Guido y me metieron preso por razones políticas. No dejaban pasar libros, pero conseguí una gramática italiana y no tenía otra cosa que hacer. Estudiaba italiano y cuando llegué conocía el idioma, pero esa pronunciación porteña no te la sacás jamás. Los italianos del sur pensaban que era del norte y los del norte pensaban que yo era del sur. A nadie se le ocurrió que era del centro, del centro de Buenos Aires”. Entrevista a Juan Gelman por Vicente Muleiro y Eduardo Pogoriles. *Clarín, Revista Ñ*, 11.03.2006.

Comandante Segundo, fundador del Ejército Guerrillero del Pueblo, que fue condenado a morir, al tiempo que el yo lírico se cuestiona por el sentido ontológico del ser en relación con las distintas categorías de la realidad; el fundamento de su existencia preservado de los tormentos del héroe: “bajo este techo a salvo” (p. 218). La mención de Jorge Masetti cuyo anhelo de encabezar una revolución socialista en Argentina lo llevó a redactar su “mensaje a los campesinos” de la misma forma que en Uruguay Sendic y Rosencof lo harían con los cañeros y arroceros, vuelve a marcar un nodo común en los dos escritores, en cuanto a su participación en la defensa de los desposeídos especialmente la gente del interior, trabajadores de la tierra. En *Traducciones I* se agrega una referencia temporal, “escribí esta fábula un día en mil/novecientos sesentiocho” (p. 236). Al discurso anticapitalista se adiciona una profusión de referencias contextuales, lugares conocidos como el país, Panamá, Pakistán, Charing Cross, Mallorca, México, Vietnam, Mulberry Street, Praga en los que Gelman con acidez e ironía ubica un abanico de personajes como el Papa, Edipo, Porcio, Catón, Cortés, Diderot, Descartes. *Los poemas de Dom Pero Goncalvez* se repliegan a las “Indias varadas del sur” (p. 247), y se “duelen” por ellas. Sin distinguir en nacionalismos, el yo lírico asume un mismo dolor por los “pueblos del Perú, Tucumán, Chile Córdoba, Vietnam” refiriéndose a esa enfermedad indetectable que es la melancolía, ese sufrir del país. Aparece ya definido el “objeto melancólico”, que se establece frente a la imposibilidad de concretar el duelo y apartarse de él. Es aquí donde esa referencia que se percibía en los primeros textos sobre el binomio duelo/melancolía adquiere una priorización en su tratamiento y comienza a reiterarse en forma sistemática. Nos encontramos frente al embrión de la escritura exiliar.

Otro elemento interesante que se observa en esta versión ampliada de *Cólera Buey* y que se relaciona con ese escribir como resistencia es la materialidad otorgada a la escritura en cuanto a su vinculación con la materialidad epistolar, el papel y la palabra. Esto aparece especialmente acentuado en el libro *Partes*: (“Himno de la victoria”) “y yo con papelitos”, (“Joderse”) “entre la espada y el papel/entre la sangre y el papel”, (“Juguetes”) “guardé mis papeles vacíos”, (“Casos”) “los papeles que irán poniéndose amarillos”, (“70”) “para empuñarte guillermo sin nada que sea de papel”. En *Traducciones I* podemos leer “estos poemas esta colección de papeles esta/manada de pedazos que pretenden respirar todavía” (p. 234) y se configura nuevamente la poesía como arma “toda poesía es hostil al capitalismo” (p. 232-3). La palabra conlleva a la revolución: “Diderot se puso a escribir y vino la revolución” (p. 241), y es también un escudo contra la muerte: “quiero saber qué pasa en realidad/o tal vez no deseo morir/ dijo Descartes y escribió tratados” (p. 243). En *Traducciones II Los poemas de Yamanokuchi Ando (1968)*, desde el poema I el poeta retoma el tópico de la palabra como

estandarte de resistencia “pelear con la palabra se puede”. La palabra existe no solo para reflejar el dolor, sino para resurgir como fuente de fortaleza. En el poema VIII , IX y X aparecen los “juegos de la palabra” (p. 262), “palomas o tórtolas de la palabra los túneles/ los féretros de la palabra para/ rodearlos atacarlos derrotarlos con/ las piedras de la palabra”, “habitando poetas””albañiles de la palabra y algunos hasta policías de la palabra o médicos de la palabra o ferreteros carpinteros arúspices de la palabra o cómplices/(pocos) de la palabra” (p. 263-4).

Cada mención o evocación de lo epistolar desde estas primeras alusiones hasta las cartas incorporadas en la literatura de exilio exponen una distancia entre el emisor y el destinatario que se torna irreconciliable y a la vez exhiben una característica fundamental de la ambivalencia epistolar, la carta insta una cercanía confidencial inherente al género. El binomio presencia/ausencia como parte de la matriz epistolar se halla aquí claramente delineado y confirma que lo epistolar se presenta siempre de forma ambigua, paradójica, como una forma de escritura que trata de allanar una distancia. La misma puede ser geográfica o recubrir otras formas de separación, de naturaleza y funciones muy diversas (Bouvet 2006: 65). En la mayoría de los casos que hemos analizado en este primer capítulo, estas formas de separación irreconciliables se hallan mediadas por la muerte. Mediación que asumirá protagonismo pleno en las cartas a los ausentes inscriptas en el período exiliar.

## **Nostalgia y melancolía**

Nos interesa en este apartado marcar el recorrido de un tropo que deviene recurrente en la literatura de los autores elegidos. En el caso de Juan Gelman, adquiere diversas connotaciones a lo largo de su obra dependiendo del momento de enunciación en que el poeta se encuentre y que halla su momento extremo vinculado a la epistolaridad en *Carta Abierta*<sup>97</sup>. Nos referimos a la “melancolía” y en este punto creemos interesante referirnos a las reflexiones sobre duelo y melancolía que realizan Teresa Basile y Ana M. Amar Sánchez (2014) quienes retoman la idea freudiana (*Duelo y Melancolía* 1917) según la cual tanto el duelo como la melancolía parten de una situación inicial de pérdida análoga (de un ser amado, de una abstracción equivalente como la patria, la libertad, el ideal; o incluso de un objeto que se sustrae a la conciencia) pero en el caso de la melancolía no se logran desatar las ligaduras hacia lo perdido (en detrimento del duelo) y la tristeza se convierte en un estado patológico

---

<sup>97</sup> Son numerosas las expresiones relacionadas con la melancolía el imposible desapego del objeto amado ausente: “la dulcísima/recordación” (Gelman 2012a: 415) ”memoria que amarísima de muere/(...) memoria que morís con cada viva recordación” (p. 423) “se muere de hambre la memoria/cava/ para seguir buscándote”(p. 425).

ya que no hay posibilidad de restituir lo ausente<sup>98</sup>. Ya desde el primer poema, “Epitafio”, aparece el término “melancólicas” que transmuta a “nostalgia” en “Un viejo asunto”. Al respecto, Elgue (2008) sostiene que la melancolía<sup>99</sup> ha dado paso cronológicamente a la nostalgia (nostos: vuelta al hogar - algos, dolor) especialmente considerando los movimientos de liberación iniciados por expatriados para lograr la independencia de sus naciones, perspectiva que asocia al principio de nacionalidad y al patriotismo (p. 16-7). Desde esta concepción, el objeto de deseo nostálgico, el no-lugar como la tierra de origen aparece como un lugar idealizado, imaginario y utópico a la vez. Es por esto que nos parece pertinente ver este sentimiento tanto en los inmigrantes que llegaron a la Argentina, como la familia Rosencof y Gelman, como en el caso de exiliados o inxiliados, ya que la nostalgia según la autora es una condición de la psique humana que no tiene cura dado que se puede volver a un espacio, pero nunca a un tiempo: el tiempo es irreversible. He aquí un aspecto fundamental que se desarrolla en la incorporación de lo epistolar a las obras, especialmente de exilio/inxilio. En ellas este tropo adquiere protagonismo y la nostalgia se interioriza ya que “ese pasado vuelve idealizado a través de la memoria y el deseo” (p. 17). La carta se inscribe como herramienta para despertar esa memoria y nuestra hipótesis sostiene que éste es uno de los motivos fundamentales de la incorporación del género en los autores que decidimos abordar en nuestro estudio.

En las apariciones del término en este primer poemario, tanto melancolía como nostalgia refieren al lugar de origen de los inmigrantes ya que todavía no es el yo subjetivo (imaginario-autoral-social) quien padece y describe este sentimiento. Sin embargo comienza a delinearse lo que constituye, luego de la derrota de las armas, una de las posibles respuestas que abre la figura del “perdedor”, junto con otras como la resistencia, el desencanto, el conformismo, la resignación, el pesimismo, la esperanza. No olvidemos que así como la nostalgia normalmente puede ser un sentimiento “retrospectivo”, a través de la esperanza en construir otra historia puede devenir “prospectivo” (p. 17). En el trayecto que realizaremos del corpus podremos constatar cómo estas emociones conforman una cartografía por donde tanto Gelman como Rosencof transitan.

De hecho, nos encontramos con una profusión de términos pertenecientes al campo semántico de lo melancólico o nostálgico en los poemas que evocan lo epistolar en *Violín y otras cuestiones*. Esto sucede tanto en “El caballo de la calesita” (angustiado, suicida, llores, crepúsculo, soledad, desierta, violines, triste, solo, prisionero) como en “Viendo la gente andar” (sufrir, dolerse, castigarle,

---

<sup>98</sup> Basile, Teresa; Amar Sánchez, Ana M. (2014) “Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXX, Núm. 247, p. 330.

<sup>99</sup> Según la autora la etimología del término la relaciona con los humores corporales (bilis negra) definido como una tristeza vaga y permanente de origen físico o moral.

ensuciarle, oscurecerle, llora, rincones, oscuros, arrancar, castigado, preocupados, golpeándote, pegando, pálido, flaco, tropezándote, muerte, infelices, solitario, taciturno, callado, sangrabas, llorar, recuerdos, pañuelos). En *Velorio del solo* aparece explícito el término melancolía en el poema “La muchacha del balcón”, asociado al binomio recuerdo/olvido, también recurrente en la obra gelmaniana: “las viejas casas palidecen en tardes como ésta/nunca es mayor su harapienta melancolía” “era como si cada uno recordara a una mujer (...) todos creyeron haberla amado alguna vez/ antes de que viniera el olvido” (Gelman 2012a: 78). Recién en “Carta a Roberto Fernández Retamar, Habana” (*Gotán*, Cuba sí, 1962) Gelman va a tomar a la melancolía como un sentimiento ferozmente propio y describirla como parte de él y del paisaje: “Empujado por el verano o por esta feroz melancolía de mis uñas”. Este tema reaparece en el verso 17: “en el banco hay sentada una melancolía” (Gelman 2012a: 96). También en “Lamento por el día español de Raf Maloney”, de *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* el yo vuelve sobre ese sentimiento “había una melancolía también grande gorda marrón” (Gelman 2012a: 118).

El motivo de la melancolía en tiempos de “desarme”, tal como lo describe Basile (2014), adquiere fuerza progresiva en los escritos de Gelman, hasta sus escritos posteriores al exilio, donde sigue apareciendo como una atadura que no permite más que estar unido a la tristeza. El poeta reconoce la necesidad de terminar con ella y en “Pensamientos” expresa: “soy de un país donde es necesario/ no amar sino matar/ a la melancolía”. (Gelman 2012a: 254). En *Los poemas de Dom Pero* (*Traducciones I*) se refiere al “fémur melancólico puro”, y de ese sufrir “del país” (p. 248). En estos sintagmas se configura claramente la lucha interna del sujeto lírico por completar el duelo entendido como desapego del objeto amado y perdido, y por no quedar atrapado en el dolor perpetuo y paralizante o “acting out” (Jelín 2017: 16), y así propone en sus versos que “/ no hay que confundir/ el Che con la tristeza” (p. 254).

En *Fábulas* (1971), Gelman retoma el homenaje a héroes como Nelson, Artigas, Bonpland, Lautréamont, Marechal entre otros. La palabra “melancolía” vuelve a aparecer, incluso a ser descompuesta, melan- colicós en el poema “Viajes”, aparece tres veces junto al binomio memoria/olvido y en el poema “Sudamericanos”, otras tres veces. La palabra cortada, (“melanco – Lía”) al hablar de los “desesperos del país” (Gelman 2012a: 294) supone otra forma de violación de la norma lingüística. Más adelante, en los poemas de reedición de la experiencia<sup>100</sup> y a través del trabajo

---

<sup>100</sup> Para la lectura de los poemas que reeditan el exilio tomaremos nuevas concepciones de melancolía que la vinculan con un acto de resistencia de la posdictadura, como el de acto melancólico que describe Christian Gundermann. Según sus concepciones el “acto melancólico” en su rechazo a aceptar la pérdida del objeto, emblematiza las prácticas de la “nueva

de duelo y desapego (working through<sup>101</sup>) veremos un abandono de estos términos, que son reemplazados por otros como “furia” y “memoria”.

### **Mauricio Rosencof. Obra dramática y compromiso político**

La carta que no llega, como todas las cartas, es una ilusión, una fantasía. (Rosencof 1998: 142)

Polifacética, la figura de Rosencof se constituye, al igual que la de Juan Gelman, a través de una variedad de actividades que no limitan su quehacer a la condición de "escritor", "periodista" o “militante” en un sentido tradicional. De esta forma, hallamos una confluencia de prácticas y una apropiación del universo de la escritura puesta al servicio de funciones que exceden lo estrictamente literario y se articulan con el compromiso político, lo que constituye una característica inherente de la figura del intelectual<sup>102</sup> durante las décadas de 1960 y 1970. En este marco, Rosencof se configura a la vez como escritor, periodista y militante y en sus comienzos, adquiere gran notoriedad con sus obras dramáticas orientadas básicamente a reivindicar los derechos del oprimido y exponer lo entrañable en la gente común. Entre otras, podemos citar *El gran Tuleque* (1960), *La valija* (1965) que deriva directamente de *Pensión Familiar* (1963), *Las ranas* (1961), *Los caballos* (1967), *La rebelión de los cañeros* (1969). Estas obras no son más que un desarrollo poético de los principios a los que nos referimos durante esta primera etapa de producción previa a su encarcelamiento.

Nacido en 1933, su origen judío<sup>103</sup>, su compromiso político expresado tanto en sus obras de teatro, novelas, reportajes y artículos periodísticos, su militancia como fundador de la Unión de Juventudes Comunistas (1955), dentro del movimiento de los cañeros (UTTA<sup>104</sup>), y su participación

---

izquierda melancólica y revolucionaria” de las Madres de Plaza de Mayo y de H.I.J.O.S, quienes se resisten a cortar los vínculos con los desaparecidos reclamando su reaparición con vida (Basile, A. Sánchez 2014: 335).

<sup>101</sup> Término que proviene del psicoanálisis, desarrollado por La Capra (2005) en su trabajo sobre escribir el “trauma”. A su vez retomado por Jelin (2017) para sus investigaciones sobre las luchas por el pasado.

<sup>102</sup> Petra (2013) aborda el concepto de intelectual poniendo foco en la figura del “escritor-intelectual”, que abarca tanto el ensayismo como la literatura en general. A la vez, analiza en estas figuras su capacidad de intervención pública a través de sus obras y declaraciones. La autora da cuenta de una concepción profesionalista en la que el intelectual debe comprometer su obra o sus prácticas y competencias profesionales en el combate contra la amenaza nazifascista.(2013: 109-110). También aborda el carácter central que ocupa la literatura en el régimen comunista no solo como disciplina artística sino como herramienta cuyo fundamento pedagógico está orientado a la concientización de las masas.

<sup>103</sup> Rosencof fue criado en el seno de una familia judío-polaca. Su padre, Isaak Rozencopf, había abandonado su Polonia natal para venir a trabajar a la sastrería Sica de Florida. Tiempo después pudo traer a su esposa y a su hijo. Mauricio, su segundo hijo, nació en Uruguay al año siguiente de que estuvieran instalados. Esta brusca ruptura con el pasado marca una genealogía de la persecución ya que casi la totalidad de la familia Rozenkopf, como también la familia Zylberman (rama materna) que no logró emigrar fue exterminada durante la Shoah.

<sup>104</sup> Unión de trabajadores azucareros de Artigas. Fundada en 1961 y vigente hasta el día de hoy.



como dirigente del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T) ocasionaron su detención y posterior padecimiento de trece años de prisión durante la dictadura sufrida por el Uruguay desde 1973 hasta 1985<sup>105</sup>.

Las acciones de Rosencof estuvieron directamente vinculadas al MLN Tupamaros, que desplegó su principal etapa de actuación como guerrilla urbana de izquierda entre los años 1960 y 1970<sup>106</sup> y representó la formación de mayor relevancia numérica, influencia política y duración en el tiempo dentro de la constelación de organizaciones de izquierda que practicaron la lucha armada (Aldrighi 2016: 10). La idea de violencia defensiva frente a la opresión y la explotación es propuesta como una de las más importantes explicaciones de la opción armada. Entre las acciones que lleva a cabo la organización, puede mencionarse el asalto a la financiera Monty, al Casino San Rafael de Punta del Este, a tres sucursales bancarias y el Incendio de las oficinas de la General Motors. Uno de los hechos más importantes que se le adjudican al dramaturgo, en tanto autor intelectual y logístico, en el que despliega –al igual que en sus ya populares obras– una increíble teatralidad, sucede el 8 de octubre de 1969. Nos referimos a la toma de la ciudad de Pando, sobre la que establecen un control por un breve lapso de tiempo y de la que luego huyen con un enorme botín simulando formar un cortejo fúnebre. En las afueras de la misma, los militantes son interceptados y se produce un gran enfrentamiento<sup>107</sup>.

Con respecto a las repercusiones de los sucesos políticos durante el período previo y de auge del movimiento, en el ámbito de la cultura y el específicamente literario, Ángel Rama (1972: 343/4)<sup>108</sup> destaca la importancia de la función intelectual en lo que denomina “Generación crítica 1939/1969” a la que pertenecen los autores que describe en términos de “la segunda promoción” (luego de la crisis del 55), con escritores como Rosencof, Horacio A. Ferrer, Marosa Di Giorgio, Jorge Onetti, Luis. P.

---

<sup>105</sup> Tras su liberación, no solo se ha reinsertado en la sociedad sino que ha desempeñado junto con sus compañeros de prisión Eleuterio Fernández Huidobro y José Mujica, cargos de gran responsabilidad en la función pública. Leer sus textos, interpretar sus palabras y el alcance de sus acciones es una forma de comenzar a incursionar y tratar de comprender la historia de las últimas décadas del Uruguay donde lo político, lo social y lo cultural se entrelazan indisolublemente (Campodónico 2003).

<sup>106</sup> Ya a partir de 1968 durante la presidencia de Pacheco Areco (1967-1972) la oligarquía uruguaya había recurrido a la violencia sistemática frente al avance de la resistencia contra el fascismo, representada por algunas expresiones organizadas como fue el caso de los Tupamaros, profundizándose la represión política y social a manos de los Escuadrones de la muerte también conocidos como Comandos Caza Tupamaros o Defensa Armada Nacionalista (DAN), fueron grupos parapoliciales de extrema derecha que operaron en Uruguay en las décadas de los años 1960 y 1970.

<sup>107</sup> A estos sucesos le siguieron otros operativos de gran envergadura como el secuestro y posterior asesinato en agosto de 1970 del funcionario estadounidense Dan Mitrione (asesor sobre métodos de tortura), la fuga de mujeres de la cárcel de Cabildo conocida como Operación Estrella y la fuga de unos 100 miembros, del Penal de Punta Carretas en 1971.

<sup>108</sup> El autor habla de una nueva época cultural que divide en dos generaciones a partir del 1940/5 con línea divisoria en el año 1955. La primera etapa sería internacionalista, la segunda nacionalista. La formulación intelectual de esta “generación crítica” va a ser corroborada por el asalto a la ciudad de Pando.

Campodónico, Diego Pérez Pinto, Rogelio Navarro, Jorge Medina Vidal, Carlos Puchet, Eduardo Galeano entre otros. Rama analiza la toma de la ciudad de Pando<sup>109</sup> como punto de partida para una nueva generación literaria. Según el crítico uruguayo, todo el proceso evolutivo que atraviesan estos treinta años de historia uruguayo tiene como centro animador al sector de la pequeña burguesía que ha ido ilustrándose por obra de la educación, junto a una apertura internacional, y que se esforzó tesoneramente por obtener el apoyo obrero y campesino. Podemos aquí remitirnos a la militancia de Raúl Sendic y de Mauricio Rosencof con los arroceros y la creación de la UTAA en Bella Unión, cuyas experiencias han sido reflejadas en *Los hombres de arroz*<sup>110</sup> y *La rebelión de los cañeros* (1969).

Los operativos del MLN-T sobre todo de aprovisionamiento de armas y fondos, contaron a través de marchas y propaganda política, con la adhesión de muchos sectores sociales como estudiantes, intelectuales y fracciones de izquierda en una lucha que se iría intensificando. Si bien se asocia la figura de Raúl Sendic en defensa de los campesinos y asalariados rurales, durante los inicios del MLN-T, el movimiento se consolida como “guerrilla urbana” ya que involucra, como hemos mencionado, a agentes de distintos estratos sociales de la gran ciudad y ése es el territorio donde se desarrollan sus acciones. El MLN-T evoluciona históricamente en 4 fases<sup>111</sup> que culminan en 1975 donde hay un último intento de reconstitución con células que llegan desde el exterior. Propósito que resulta imposible debido a la represión existente. Si bien no nos ocupamos de analizar el accionar de la organización en profundidad nos parece pertinente tener en cuenta la perspectiva de Aldrigui, quien militó en sus columnas, y de historiadores que han incluido a los tupamaros entre los

---

<sup>109</sup> Operativo realizado el 8 de octubre de 1969 que consistió en el asalto a la comisaría, el cuartel de bomberos, la central telefónica y varios bancos de la ciudad de Pando, situada a 32 kilómetros de Montevideo. El resultado es el robo del equivalente a aproximadamente 357.000 dólares en 20 minutos. Escapan simulando ser un cortejo fúnebre. Son interceptados y en el enfrentamiento mueren tres guerrilleros (Ricardo Zabalza, Jorge Salerno y Alfredo Cultelli), un policía (Enrique Fernández Díaz) y un civil (Carlos Burgueño).

<sup>110</sup> Relatos recuperados por los vecinos del escritor, durante el desalojo de sus padres de la casa de Garibaldi y el posterior traslado a un hogar de ancianos, mientras éste se encontraba como rehén de la dictadura uruguayo. Una bolsa con relatos fue quemada. Sólo algunos sobrevivieron y fueron reunidos posteriormente como testimonio de la lucha de los arroceros. (Rosencof 1998: 91).

<sup>111</sup> Para Aldrigui, la primera fase emerge a partir de 1965 y es básicamente de pertrechamiento y fogueo de un reducido núcleo de militantes adiestrados en la vida conspirativa y la acción militar (p. 355). La segunda comienza en diciembre de 1966 con la muerte de dos militantes del movimiento y en especial se profundiza la propaganda armada para despertar simpatía en la población. La tercera se inaugura con la mencionada toma de la ciudad de Pando. En esta etapa se multiplican las acciones armadas y se extienden en zonas del interior del país. Se desarrolla trabajo en los sindicatos y otros movimientos relacionados con asuntos legales. Hay un desplazamiento del enfrentamiento desde la lucha contra el Estado a la lucha contra las fuerzas represivas. La última etapa comienza en 1972 con el ataque al escuadrón de la muerte que trae la consecuente contraofensiva del estado y desarticula en forma casi completa el MLN.T.

procesos de insurgencia más importantes de América Latina, como es el caso de Alfonso Lessa (2013)<sup>112</sup>.

En las obras dramáticas de Rosencof, correspondientes a esta primera etapa, advertimos, tal como adelantamos en la introducción, dos referencias epistolares cargadas de significado y que sientan precedente, al igual que en los poemas de Juan Gelman, de lo que será la incorporación de la carta como parte fundamental de un género discursivo secundario. En estas dos apariciones, la misiva se relaciona con una espera postergada, se constituye en fuente única de esperanza, hecho que produce la fragmentación de la subjetividad del protagonista al frustrarse la recepción postal esperada. Cada una de estas cartas que se mencionan en dos de sus primeras obras dramáticas difiere entre sí en cuanto a su taxonomía. La primera es de carácter íntimo/amoroso y la segunda alberga una pretensión de resarcimiento económico-moral. Aunque los remitentes de las epístolas anheladas sea diferente, así como sus destinatarios, estos últimos comparten una misma visión de mundo donde reina una carencia total ya sea económica como de afectos. La carta representa la razón de vivir y parece ser la única posibilidad de salvación. La espera resulta insostenible y frente al no arribo de la misiva, los personajes no solo se frustran sino que llegan a fabular su recepción.

### **Contra las miserias del mundo: la carta de amor**

La primera evocación epistolar aparece en *La valija*<sup>113</sup> (1964) obra de teatro estrenada en 1965<sup>114</sup>. La acción transcurre en una pensión, donde quedan expuestas las mediocres vidas de los personajes frente a un vendedor de sueños llamado Patrone, quien sugiere tener en su valija lo que cada uno necesita para vivir de forma plena.

La obra evoca la frase de Calderón en *La vida es sueño* (“Que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son”), motivo que Rosencof desarrolla de distintas formas y desde diversas aristas en

---

<sup>112</sup> Según A. Lessa, para analizar el MLN-T es importante considerar otros grupos armados latinoamericanos y tener en cuenta la evolución de la insurgencia en otros países. Según el autor el fracaso militar del MLN es una prueba concreta de que la guerrilla urbana no puede triunfar, sobre todo en países de tradición democrática e integración social. El Che Guevara y el teórico Regis Debray lo habían advertido. De hecho, los únicos grupos armados triunfantes en la América Latina del siglo XX fueron rurales tuvieron como escenario países con regímenes dictatoriales, exclusión política y/o marcada exclusión social (Cuba y Nicaragua). Todo parece indicar que la ausencia de una de esas variables supone la imposibilidad del triunfo (Lessa, 2013: 38).

<sup>113</sup> Esta obra es una reformulación de *Pensión Familiar* (1963).

<sup>114</sup> La versión que utilizamos para nuestro análisis es la edición en Teatro Escogido II (1990) Ed. Túpac Amará, Uruguay.

otros escritos, entre los cuales están: *El hijo que espera*<sup>115</sup> (1988), *El regreso del gran tuleque*<sup>116</sup> (1987), *Los caballos* (1967), *El combate del establo* (1985), *El bataraz* (1991), *Las cartas que no llegaron*<sup>117</sup> (2000), *Piedritas bajo la almohada* (2002). Al igual que en Gelman, es posible distinguir algunos motivos recurrentes en la escritura de Rosencof. Uno de ellos es el sueño, al que se suma la sublimación de la memoria del barrio, habitada por sus personajes, y la convicción de que la importancia del viaje (de la vida) radica en el camino más que en el lugar de llegada como objetivo –convicción que aparece plasmada en la expresión “se hace camino al andar”<sup>118</sup>. Otro de los motivos que desarrolla a lo largo de su obra es la frase que hereda de su padre: “uno es uno y todos los demás”, compartida con la concepción de la familia como pilar de identidad, motivo al que ya nos hemos referido.

En el caso específico de esta obra, el sueño funciona como protagonista temático central y aparece en las primeras líneas emulando las palabras del monólogo de Segismundo, cuando Patrone expresa: “Porque los sueños, sueños son”, “Un solo minuto y la felicidad estará a vuestro alcance” “En esta valija guardo, señor: ¡el sueño realizado! “(...) “No se puede vivir sin sueños (...) Porque los sueños, sueños son”, (Rosencof 1990: 113-4). Ésta será la promesa que promulgue el farsante creando expectativa sobre el contenido de la valija, poseedora de la mágica solución a los dolores de la vida, promesa que se repite durante toda la obra hasta la última aparición del personaje antes de irse/morir (p. 155).

Las escenas dan cuenta de numerosos saltos temporales. Esto sucede como proyección de la fragmentación subjetiva de sus personajes y fundamentalmente como herramienta para incorporar y dar supremacía a lo onírico sobre lo real como parte de la vida. Las ensoñaciones, único momento de

---

<sup>115</sup> “Mujer: - Sólo sueña (Rosencof 1988: 201)” “Aún tengo mi cuerpo amor, que teje y sueña” (p. 218), “Sueña y calla. Todo está en ti. El resto es silencio” (p. 220).

<sup>116</sup> “Murguista III – Pero nos sueñan, che. Por eso estamo” (Rosencof 1990: 173).

<sup>117</sup> : “Cuándo era pequeña, Isaac, me preguntaba dónde iban los sueños.” (Rosencof 2004: 32).

<sup>118</sup> En *El regreso del gran Tuleque* “Margarita pregunta: - ¿Pa, la ruta? ¿Y dónde vamo? Mientras Tuleque le responde – Vamo, nomás. La ruta la hacemos andando.” Y se van llevando a Margarita en una carretilla mientras cantan. ( M.R.Teatro Escogido II, 1990 p. 210). También se ve este partir sin rumbo en el final de *El saco de Antonio* o específicamente en *Combate en el establo* En el último diálogo “José: –Hice una flauta. (Arranca una nota). No es más que un hilito, ¿vivo? Pero sostiene. Hay que andar, don, hay que andar. Todo es camino...y él tiene miedo. Vaca.- ¿Miedo? José.- Miedo...Mientras uno sea así, ¿vivo? Como hombre...” (M.R.Teatro Escogido I, 1988: 198). Esta idea plasmada en sus personajes coincide con su idea personal manifestada en numerosas entrevistas como por ejemplo la nota realizada por Carolina Keve “Historias de Resistencia” para Acción coop. N° 1286 donde al ser interrogado por el actual retroceso de la izquierda responde “Todo es un camino, todo es andar. Y en eso es importante tener en cuenta nuestros propios errores”.

<https://www.accion.coop/historias-de-resistencia>

felicidad, se ven siempre interrumpidas por un personaje que sesga el placer y provoca la ruptura. En este drama, Juanita es<sup>119</sup> quien realiza en forma reiterada esta acción.

Lo epistolar aparece vinculado a Leonora, una mujer solitaria, madura y solterona, que espera la llegada de la felicidad a través de una carta, razón que constituye el único motivo de sus días. El cartero se convierte en una idea fija, fuente exclusiva de ilusión, y detrás de esa carta que no llega, la espera del amor se transforma en angustia. Federico pareciera ser el personaje en el que confluyen todos sus deseos pero en realidad ella tiene una creencia muy arraigada acerca del amor, basada en los rígidos preceptos de una crianza prejuiciosa y estricta, que nunca podrá realizarse.

De la misma forma repentina en que aparece la ilusión en los personajes, ésta se rompe y frente a la frustración irreversible que les provoca, se resienten y contradicen<sup>120</sup>, exhibiendo así las distintas aristas de una psiquis quebrantada frente a la desintegración del mundo onírico que habita en sus mentes. Las escenas imaginarias se plantean como reales. Así sucede en ese primer encuentro que transcurre mágicamente y al que han asistido Leonora y Federico, con un atado que contiene todas las cartas recibidas y atesoradas. Los dos bailan flotando al son de los violines, mientras se comentan detalles que han conocido del otro a través de la correspondencia. Las cartas vienen a revelar la personalidad de cada personaje, y posibilitan (en la mente de Leonora) que cada uno sienta amor por el otro aún antes de conocerse personalmente.

Cada aparición protagónica que tiene Leonora a lo largo de la obra, concluye con la repetición obsesiva de la pregunta sobre el arribo del cartero: ¿No... no pasó el cartero aún? (Rosencof 1990: 118). La espera se transforma en delirio, hasta que finalmente llegue la ansiada respuesta que habilite un encuentro con Federico, encuentro que tampoco se concreta más que en su mente. Leonora alucina esa escena, y tras el desconuelo que experimenta al no poder vivirla, tiene lugar un diálogo imaginario con su madre (ya fallecida) en un intento por poner luz sobre alguno de los traumas de infancia que la definen como adulta.

La obra intercala las desventuras y carencias de cada habitante de la pensión, con la oferta que realiza Patrone para la solución de todas sus miserias. De esta forma se sostiene la esperanza de tener a un bajo costo el sueño realizado que según el vendedor se haya atesorado en la valija, donde finalmente descubren que no hay nada. Cada personaje reconoce la locura en el otro pero no ve la propia, e incluso realiza especulaciones sobre cómo mejorar las vidas ajenas. En el caso de Leonora la

---

<sup>119</sup> Este recurso de la interrupción del ensoñamiento es utilizado por Rosencof en otras obras, por ejemplo en *El saco de Antonio*, es el dependiente quien convoca a la realidad escindiendo abruptamente lo onírico, en *Memorias del calabozo*, la entrada de un guardia etc.

<sup>120</sup> Este motivo es compartido en la obra *El hijo que espera* (1988).

carta, simboliza la esperanza. Solo a través de lo epistolar se anima a soñar, a imaginar otra vida, a pensar en el amor y la intimidad. La misiva funciona como un elemento de reconstrucción del autorretrato y autocomprensión, como expresa Brigitte Díaz (2002), ya que la protagonista se anima a través de ellas a describirse, a hablar de sí misma y de su familia, a detallar/descubrir sus preferencias. Se trata de una escritura que viene a reponer, a través de las certezas o traumas de la infancia, aquello que sustenta a la mujer que escribe. Esto se verá claramente en las cartas escritas durante las situaciones de encierro/exilio *Las cartas que no llegaron* (2000), *Carta Abierta* (1980) y *Carta a mi madre* (1987). En ellas, a través del recuerdo, se intenta recomponer una subjetividad fragmentada. Más allá de las diferencias entre las cartas que sostienen a Leonora y las cartas que luego serán escritas durante prisión o exilio, todas ellas coinciden en que la niñez aparece como un núcleo fundante de la identidad, y representa el momento de plenitud o dolor al que el protagonista se dirige una y otra vez en busca de respuestas.

### **La espera epistolar, otra forma de confinamiento**

Nos interesa remarcar en esta obra el germen de una perspectiva sobre lo epistolar que Rosencof desarrolla con mayor profundidad en *Memorias del calabozo* (1987). Nos referimos a una perspectiva “negativa”, ya que si bien el género está cargado de positividad frente a la ilusión que alberga en momentos de encierro la llegada de una palabra, la contrapartida de esa carga positiva se produce cuando la espera se posterga en el tiempo, sin resolverse, y entonces el yo subjetivo queda subsumido en una depresión irremediable. El autor ha declarado que por momentos, estando en prisión, hubo que olvidarse de las cartas ya que “no podían vivir como los primeros años, esperando constantemente alguna noticia, alguna carta para leer entre líneas (...) tratábamos de acorazarnos en nuestro interior para no depender de los acontecimientos externos” (MR; FH 1996: 82).

En *Los caballos* (1967) lo epistolar reviste esa característica. Al igual que en *La valija* se trata de una carta que se demora y es esperada ilusoriamente. En este caso la epístola adquiere un sentido similar a aquella misiva administrativa, de reconocimiento por los servicios prestados que ansía el protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba*<sup>121</sup>. La carta es anhelada como única esperanza de vida, con la ilusión de que su llegada provoque un cambio en su situación personal de miseria tras el

---

<sup>121</sup>La obra de García Márquez escrita en 1955 y publicada en 1961 narra la historia de un coronel que participó en la guerra civil de los 1000 días que finalizó en 1902 y que espera prolongadamente y en vano el arribo de una carta que le traiga la confirmación de que ha sido aprobada una pensión como veterano de la guerra civil. Mientras tanto él y su esposa se mueren de hambre.

acarreo de un resarcimiento económico. Es tan fuerte el deseo y la impotencia que genera la no respuesta que el presunto destinatario llega a afirmar frente a otros que la ha recibido cuando esto nunca sucedió.

La obra transcurre en un pueblo arrocero de los tantos que el escritor recorrió junto al dirigente Raúl Sendic<sup>122</sup> y posee tanto una profunda impronta de denuncia social como un trabajo con el lenguaje que busca reflejar las marcas del habla campesina. La trama aborda la historia de una familia de zafreros muy pobres, que ha acampado junto al monte, en un bendito<sup>123</sup> a medio construir. Se trata de Segundo y Clotilde, su mujer, junto a sus hijos Lito y Anita que vienen de Bella Unión” del corte’e zafra” buscando trabajo. Toda la acción transcurre en torno a los caballos (los reales y los imaginarios), la posibilidad de tenerlos, y si se los tiene, el temor de que sean robados. Los caballos aparecen vinculados al traslado, a la lucha por la patria “la patria se hizo a caballo” (Rosencof 1994: 149), al trabajo y al juego. La figura del caballo adquiere relevancia también para los más pequeños, por un lado Lito imagina tener uno, fundiendo ficción/realidad, travesura a la que se suma el narrador de la obra desorientando al lector; y que establece vínculos de la misma con el realismo mágico. Por el otro, las canciones que Clotilde le canta a Anita durante su enfermedad para animarla. Todo está vinculado al caballo como máxima aspiración de una vida rural con grandes carencias.

La familia necesita un caballo para trasladar a su hija enferma y los vecinos más cercanos Sebastián Barreto, Azucena y Pepa su hija, no tienen intención de compartir el suyo ya que es su única riqueza. Junto a él cobijan la ilusión de irse del lugar. Ulpiano Cardozo, ha tenido un pasado al servicio de la patria en la revolución de 1904 “yo jui soldado blanco cuando la revolución” (p. 158). El hombre comenta (no se sabe si es fantasía o realidad) que le ha llegado una carta con su jubilación y la primera paga por mérito y servicios prestados. Con ese dinero asegura que se ha comprado un caballo, que ni Lito ni su padre logran ver a pesar de interpelarlo. “Siempre anduve bien montado, de golilla y lanza, ¡carajo! Mi jubilación es por mérito y servicio prestao. Así me lo ha hecho saber el superior gobierno.” (Rosencof 1988: 145).

---

<sup>122</sup> En 1955 Mauricio Rosencof inicia sus años de compromiso y militancia a partir de su contacto con Leguizamón, un obrero metalúrgico socialista que organiza el Sindicato Único de Arroceros, lo que da lugar a una eclosión de huelgas de trabajadores en La Charqueada. Rosencof es enviado por el diario El Popular para cubrir las protestas, y allí conoce al dirigente socialista Raúl Sendic: “La huelga arrocera me conmueve y me deja *Los caballos*. Es gente que viene de Bella Unión, zafreros. Ahí se desarrolla un drama pintoresco de personajes que pelearon, como el viejo Ulpiano Cardozo que peleó en la revolución de 1904. De gente que ha perdido los caballos. A los que hicieron la patria a caballo no les toca ni las maneas. Entonces me sale eso”. En Torres, Alicia. (2001). “Rosencof: una imaginación liberadora” en Lago, Sylvia (coord.), *Ocho escritores de la resistencia*, Montevideo, FHCE.

<sup>123</sup> Rancho de ramas pequeño, de rápida edificación.

Al igual que en la novela de García Márquez, la carta carga el sentido de una exhortación, demanda, un mensaje esperado, reclamado, merecido y salvador que nunca llega. En este caso la diferencia es que Ulpiano afirma lo contrario, aunque luego se desdiga. Como afirma Krasniqi (2014: 351) lo epistolar se halla siempre configurado en el marco de un monólogo formal, semióticamente dialógico, y guarda, por su naturaleza, la esperanza de obtener respuesta, aunque diferida.

Cuando en esa respuesta se hallan las esperanzas de vida del emisor, lo epistolar confina a una espera postergada que en lugar de ofrecer ilusión se prolonga indefinidamente y condena a simulaciones y fantasías con fines de negación de la realidad. Es allí cuando se configura como una forma de confinamiento.

Ulpiano vive aislado del resto, enredado entre sus propias fabulaciones evitando toda confrontación que le haga ver la realidad. Al hallarse ebrio y cara a cara con Segundo que lo busca por el caballo, niega sus palabras y confiesa: “El superior gobierno me ha mandao la jubilación” “Porque jui soldao de la patria”. “Pero no me la han mandao, coronel. Tal vez el chasque no sea baquiano en estos monte...” (p. 176).

La obra termina con una absoluta desolación donde todo es pérdida e intemperie; Azucena sacrifica el caballo al descubrir una mentira de su esposo, dando por tierra toda posibilidad de salir de ese lugar. Ulpiano delira en su memoria trastornada sobre la guerra, relatando hazañas de servicio que nunca trajeron ni traerán carta ni recompensa. Don Segundo trata de educar en lo correcto a su hijo, que a los 10 años, trabaja por medio jornal y la madre canta a la niña que está ya fría en su camita: “caballito que jue pa’ Belén, ¿si? Vamo caballito... vamo a Belén... Que mañana es fiesta, y pasao también” (p. 184).

*Los caballos* se presenta, entonces, como una obra con un fuerte contenido de denuncia social en alternancia con un componente de fantasía, delimitando un territorio donde las utopías son posibles. Como expresa Igor Cartillana en el prólogo de la edición de la obra en *Teatro Escogido I* (1988), en esta obra se define la esencia del ser latinoamericano, en un matrimonio entre realidad y la fantasía, entre los sueños y el mundo consciente, a la vez que tienen un sentido premonitorio ya que el enemigo de clase se quedó con los caballos pero dejó los sueños (Rosencof 1988: 114).

\*\*\*

En este breve recorrido hemos relevado las primeras apariciones de lo epistolar en los libros previos a la situación exiliar de Juan Gelman y al encarcelamiento de Mauricio Rosencof. En ambos casos el



recurso a la epistolaridad ya está presente, y en este sentido, puede decirse que anticipa la incorporación del género en ambas escrituras. Si bien la carta aparece ligeramente delineada, o se hace presente mediante una mención puntual como parte del motivo de un poema u obra dramática –a excepción de la “Carta a Roberto Fernández Retamar”, de “Final” y del poema “Carta” donde forma parte de la enunciación–, resulta necesario considerar estos precedentes ya que la carta carga en ellos, aunque en forma sutil, connotaciones similares a las que tendrá luego, cuando aparezca como género dominante de un poemario o novela epistolar. Es el caso de los textos que abordaremos en el capítulo 3: *Carta Abierta* (1980) y *Carta a mi madre* (1987) y *Las cartas que no llegaron* (2000).

Mencionamos en Juan Gelman la aparición lo epistolar como motivo asociado a aquello que sobrevive a la muerte y da testimonio de la historia, donde la escritura se constituye en testamento o legado de lo vivido. La carta aparece también vinculada a lo público y a lo propagandístico ideológico en referencia al intercambio entre intelectuales de la época motivados por su anhelo revolucionario y a su idea de compromiso político. También advertimos lo epistolar como una forma de recuperar los fragmentos de lo perdido y en relación a la ausencia, como sucede en el poema “La carta” dedicado a su hijo. En el caso de Mauricio Rosencof, lo epistolar configura la ilusión de la utopía realizable. La carta es el puente entre la realidad y lo que se imagina, y a la vez constituye un instrumento de autoconocimiento. Si su espera deviene permanente, la carta acarrea un gran pesar y provoca en lugar de esperanza un lazo perturbador con el pasado que impide contemplar otra posibilidad más que el confinamiento a la espera de una misiva imposible. Si bien, en estas primeras apariciones, los distintos sentidos de lo epistolar se encuentran dispersados en las distintas obras, veremos como en los textos de exilio/inxilio/insilio se presentarán en franca convivencia como otra de las formas de manifestar la subjetividad fragmentada: una caja de pandora donde múltiples fuerzas, incluso opuestas, pueden coexistir.

En el próximo capítulo abordamos la producción de Gelman y Rosencof en la etapa marcada por la ausencia del país y de los seres queridos. Indagaremos la función clave de la carta en relación con las experiencias de pérdida (no sólo de seres amados sino de los derechos que afectan a la condición humana) a las que se vieron sometidos ambos escritores. Exploramos el trabajo de experimentación del discurso epistolar para comprender las implicancias subjetivas de esta búsqueda creativa respecto de la situación traumática que atraviesan.

## Capítulo 2

### El exilio/insilio/inxilio /la cárcel y lo epistolar

El mundo creado por la represión cambió para mí y para tantos otros la geografía afectiva de la ciudad, y mi escritura comenzó a nutrirse de imágenes de aislamiento, mensajes cifrados, abandonos reales y ficticios, la sensación de remitir cartas a destinatarios desconocidos. (Borinsky 2006: 90)

En este capítulo nos proponemos analizar la aparición de lo epistolar en textos producidos durante el exilio/inxilio/insilio y reparar fundamentalmente en las relaciones que vinculan a los escritores elegidos, su entorno y su obra. Este diálogo se plasma a través de las representaciones y espacios simbólicos que plantea cada uno para expresar la pérdida –sus diversas manifestaciones– en las obras producidas bajo el contexto represivo en que vivieron.

Hemos definido en el inicio de este estudio los términos insilio e inxilio como neologismos derivados de las tiranías. (Andrade Quiroz 2019). Mientras el exilio significa la separación de una persona de la tierra en la que vive, la expatriación, generalmente por motivos políticos, y se encuentra marcado por la nostalgia, el insilio es un concepto tomado de la psicología (Lobsang Espinoza 2017), que se define por lo contrario al exilio; es decir, una forma de irse sin moverse del sitio físico. Es el encierro dentro de uno mismo y se halla marcado por el silencio. Se trata de un destierro voluntario introspectivo a modo de refugio, de protección. Hablamos de un encierro psicológico más que físico, generado por un orden que cercena las libertades individuales de los ciudadanos.

El inxilio en cambio, es impuesto y territorial. Un inxiliado no puede salir de su territorio porque el poder político no se lo permite, las libertades se hallan cercenadas no solo en el orden psicológico sino que también en el físico. El inxiliado, sencillamente no es un ciudadano. Quizás los hablantes que comenzaron a usar esta palabra por primera vez, lo hicieron en analogía fonética y grafemática con la palabra exilio pero semánticamente opuesta a ella. Mientras el exilio es una forma de expulsión del ser humano, una separación territorial (Andrade Quiroz, 2019: 8), el insilio se puede sufrir estando exiliado o inxiliado. Nos interesa destacar que por eso se constituye en un elemento plausible de afectar las prácticas escriturarias de ambos escritores.

Refiriéndonos estrictamente a las obras, en el caso de Mauricio Rosencof, analizamos en el presente capítulo las apariciones de lo epistolar en *Conversaciones con la alpargata* y *Desde la*

*ventana* (1985), *La Margarita y Canciones para alegrar a una niña* (1994/5) y *El combate del establo* (1985) y *Las leyendas del abuelo de la tarde* (1990). Denominamos estos textos “literatura de camiseta” ya que salieron al mundo escondidos en los dobladillos de la ropa que llevaban cada tanto para lavar su familia. Esto sucedió durante muy breves períodos ya que el resto del tiempo, el escritor permaneció completamente aislado.

En cuanto a Juan Gelman, abordamos los textos específicamente exiliares. Decidimos tomar la obra de este período editada bajo el título de *Interrupciones I* (1988) y *II* (1986) ya que el título connota el lapso de no escritura al que el poeta se encontró sometido durante el destierro. Los libros reúnen los textos producidos durante el exilio, donde hay una reapertura hacia nuevas experimentaciones y formas de decir de la palabra a partir de esta extrema experiencia no solo afectada por el exilio sino por la pérdida. A este conjunto de poemarios agregamos *Anunciaciones* (1985) texto donde encontramos una nueva referencia epistolar y que no se haya incluido en las interrupciones aunque pertenece al período previo a su establecimiento definitivo en México. No es nuestra intención realizar un análisis de la poesía reunida de Juan Gelman<sup>124</sup> sino que nos detendremos exclusivamente en las apariciones de lo epistolar y en las diversas funciones que asume la carta en las obras previas, hasta llegar a ocupar el centro del discurso como eje vertebrador de un poemario o novela, situación comparativa a la que nos abocamos en el capítulo 3. De *Interrupciones I* (1988), abordamos *Relaciones, Hechos, Sí dulcemente* y *Citas y Comentarios*; de *Interrupciones II* (1986), tomaremos los textos *Bajo la lluvia ajena, Hacia el Sur y Eso*.

### **Mauricio Rosencof (MLN-T) y su literatura de camiseta**

Nos hemos referido ya a la importancia del MLN-T en el contexto uruguayo, movimiento que fue creciendo a partir de 1965 y desplegó la lucha armada hasta 1972, momento en el que se produce una derrota militar muy importante, tras la cual queda desbaratada la dirigencia de la organización. Las Fuerzas Conjuntas (organismo que abarcaba las Fuerzas Armadas y la policía) detuvieron a los dirigentes tupamaros Raúl Sendic, Eleuterio Fernández Huidobro, Mauricio Rosencof, José Mujica, Adolfo Wasem, Julio Marenales, Henry Engler, Jorge Manera y Jorge Zabalza, por los delitos de sedición, secuestros, asesinatos y otros. El 7 de septiembre de 1973 (el mismo año en que Gelman

---

<sup>124</sup> *La Junta luz* (1982) y *Dibaxu* (1985) no están incluidos en este trabajo ya que no hay apariciones vinculadas a lo epistolar específicamente. Solo serán mencionados en forma puntual debido a la relevancia de alguno de los procedimientos o elementos utilizados en su creación.

publicaba *Relaciones*, su primer poemario exiliar), tras el golpe de Estado del 27 de junio<sup>125</sup>, estos nueve militantes que se encontraban presos, fueron sacados en forma ilegal del Penal de Libertad y trasladados en grupos de a tres. Tuvieron un tratamiento de rehenes y permanecieron recluidos e incomunicados hasta el fin de la dictadura cívico-militar, en 1985. Tanto Mauricio Rosencof (“el ruso”), como Eleuterio Fernández Huidobro (“el ñato”) y el “Pepe” José Mujica quedaron en manos de la 4ta división. Desde un principio, fueron sometidos a cambios permanentes de cuartel en forma sorpresiva, cada pocos meses: Rosencof contabilizó un total de 47 traslados<sup>126</sup>. En todos los casos el ejército cometió irregularidades que atentaron contra los derechos humanos de los presos. Se llevó a cabo un sistema represivo que intentó de forma sistemática llevarlos a la locura a través de la tortura, la privación total y las condiciones inhumanas de reclusión<sup>127</sup>.

Pocos son los momentos en que Mauricio Rosencof logra escribir, debido a que fue sometido a un total estado de clausura. A pesar de saber que estaban en grupos de tres y reconocer en cada traslado la voz del otro, durante los años que estuvieron en prisión (1973- 1985) no se vieron las caras, ni el exterior, salvo contadas excepciones y tampoco contaron con objetos ni lecturas<sup>128</sup>. Desde la primera visita, en Santa Clara de Olimar, prohibieron a Alejandra, la hija de Rosencof, de tan solo siete años, decir palabras como flor, pájaro, estrella, paloma. Los poemarios cautivos *Conversaciones con la Alpargata y Desde la ventana* (1985), *La Margarita y Canciones para alegrar a una niña* (1994), la obra dramática *El combate del establo* (1985) y las historias que fueron escritas en cartas para Alejandra y reunidas luego de la liberación –*Leyendas del abuelo de la tarde* (1990) – serán abordados en este capítulo en su carácter de literatura cautiva. Las mismas evocan lo epistolar en su intimidad, en la forma de dirigirse hacia el destinatario o interlocutor, en esa visión de mundo compartida. La carta aparece en varios sentidos desde la espera postergada, la esperanza que sostiene al “yo” que enuncia, la construcción del autorretrato y como instrumento de restitución de la humanidad. Un sentido nuevo que aparece asociado a lo epistolar en esta etapa, es el de su posibilidad de vehicular otras historias alejadas de la vivencia personal, donde la fantasía funciona como elemento disruptivo de la situación traumática. Aunque publicados con posterioridad, todos estos textos fueron gestados y redactados en prisión.

---

<sup>125</sup>El golpe se realiza durante la presidencia de Juan María Bordaberry. A partir de este momento se dictamina la prohibición de los partidos políticos, la ilegalización de los sindicatos y algunos medios de prensa y la persecución, encarcelamiento y asesinato de opositores al régimen.

<sup>126</sup>El “círculo de Dante” como él mismo lo llama, se componía de Sta Clara de Olimar, Punta Rieles, Melo, Rochas, Minas, Paso de los Toros, Laguna del Sauce con la esperanza puesta siempre en volver al Penal Libertad de donde partieron.

<sup>127</sup> De estas palabras van a dar testimonio los propios actores (Mauricio Rosencof y Fernández Huidobro) en *Memorias del calabozo* (1986).

<sup>128</sup>Salvo algunas excepciones como durante la visita de la Cruz Roja en el cuartel de Caballería 8 en Melo.

## La intimidad de los poemas cautivos

Dios duerme en el silencio total. No grites.  
Sueña y calla. Todo está en ti. EL resto es silencio  
(Rosencof 1988: 220)

Para comprender la dimensión de esta “literatura de camiseta”, debemos remitirnos a su génesis. Estando en Minas<sup>129</sup>, una noche, un cabo le pregunta a Mauricio si él era el escritor. Luego le transmite el pedido del sargento, su superior, de que escribiera una carta para la novia. Si bien los carceleros no podían tener contacto con los presos por la posibilidad de convertirse en “correo” de los mismos, el uniformado trae ese recado que pronto dará lugar a un cambio total en la inercia del calabozo. En compensación por el trabajo realizado, Rosencof recibe dos cigarrillos y otros objetos salvadores. Por otra parte, Fernández Huidobro logra algo similar haciendo dibujos y retratos. En el relato testimonial *Memorias del calabozo* (1986), Huidobro expresa la sorpresa y el valor que reviste para ellos esta posibilidad de acceder, a través de sus creaciones, a objetos indispensables.: “El arte tiene sobre la gente un poder mágico” (MR, FH 2018: 184).

A partir de ese momento, gran parte del cuartel desfila frente al calabozo de Rosencof, de modo que, con birome (sólo la mina) y papel, comienza a escribir cartas y acrósticos (los guardias los llamaban “acrílicos”), a cambio de un huevo duro, un pedazo de pan o comida. El arte adquiere en ese espacio un gran valor de canje y le otorga a Rosencof la posibilidad de escribir o al menos comenzar a esbozar alguna de sus obras cautivas.

Resulta difícil ubicar con precisión las fechas de elaboración de los textos creados en forma fragmentada, que salieron de la misma forma al mundo y fueron reunidos para su publicación en forma posterior a su creación. En Minas, por un breve tiempo, Rosencof escribió en un estado “fermental y ansioso”, según sus propias palabras, que le permitió realizar una catarsis sobre el papel a través de la punta del bolígrafo, que se había convertido en “un músculo más” (MR, FH 2018: 145). Muchas cosas se perdieron por las continuas requisas, como por ejemplo una novela para niños que había escrito de un tirón. Algunos poemas sobrevivieron pero recién pasaron a conformar una serie en

---

<sup>129</sup>La cárcel de Minas es el primer lugar donde luego de una hambruna lapidaria en Laguna del Sauce, son trasladados y se les permite leer gozando durante un mes y medio de un “trato para la recuperación”.

Paso de los Toros, años más tarde, cuando Rosencof recupera la posibilidad de escribir superando el “panóptico epistolar”<sup>130</sup>.

“Los días había que escalarlos minuto a minuto”, expresa el escritor (2018: 42). Había que poblar el calabozo para no enloquecer, traspasar las rejas, el breve espacio real y abrir una ventana hacia lo posible, que permitiera resistir. Inventar un lugar donde lo bueno de lo real/irreal sobreviviera al suplicio real/irreal. A veces despertar de esa realidad era difícil y la locura estaba acechando en cada rincón del calabozo. Así, Rosencof y Fernández Huidobro recuerdan que “El Pepe, con quien estábamos incomunicados, vivía su propia agonía dramática, los fantasmas lo acosaban”. “Para nosotros no había fronteras entre lo real y lo imaginado. Todo era uno” (MR; FH 2018: 75).

La palabra, en esta situación de confinamiento, funciona como fusil de la resistencia, aparece como refugio y vehiculiza la posibilidad de armar un relato, aunque sea con fantasmas a través del cual restablece la humanidad desahuciada. La necesidad de comunicar algo a alguien es parte constitutiva de la subjetividad y el acto creativo se transforma en una herramienta capaz de romper con “el mundo del silencio, el mundo de la desolación” (MR; FH 2018: 19).

Un recurso que ayudaba a sobrevivir era atrapar los fantasmas. Dominarlos antes que ellos lo dominaran a uno.

Mecanismos asimilados a los de creador me sirvieron de mucho. Y aun aquellos que no eran escritores se hicieron, logrando de esta manera, sin saberlo, atar los fantasmas a una estructura novelada, dramática o poética. (Rosencof 2003: 39)

Era casi una terapia, atar los fantasmas del calabozo a estructuras literarias. Y era, además, una manera de traspasar el más allá del muro con nuestro grito de guerra: ¡Aún vivo! (...) (MR; FH 2018: 287)

Estos textos nos permiten asistir a algo impensado: el espacio carcelario transmuta hacia una nueva geografía a través de la imaginación y de la práctica literaria. Lo singular de estos versos y de las obras concebidas durante el encierro reside en que abren la posibilidad del diálogo en un mundo donde la palabra ha sido mutilada, habilitan un espacio íntimo en medio de la exposición inhumana a la que los cuerpos se encuentran sometidos y permiten, sostener la identidad frente a la despersonalización sistematizada. Personajes y paisajes “pueblan el calabozo” alterando el espacio y el tiempo. La rutina carcelaria se fractura.

Esta poesía carcelaria logra materializar la urgencia por sobrevivir en el momento en que la tortura estaba sucediendo. Su alto grado de poeticidad, el contraste que posee cada serie lírica al variar

---

<sup>130</sup> Verónica Sierra Blas (2014: 393) desarrolla este concepto en referencia a los textos epistolares producidos en la época del franquismo, en sus prisiones, como un método de control donde se señala, clasifica y codifica la escritura y a través de ella los cuerpos como ampliación del desarrollo que hace Foucault Michel en *Vigilar y castigar* (1975).

su configuración formal según los distintos contextos y materiales con que fue producida (memorización/soporte papel, colillas), la extrapolación del encierro al dominio animal en la obra dramática *–El combate del establo–* y la extraña forma en que todos los textos lograron llegar al exterior representan las distintas aristas del encierro y la filosofía de la resiliencia<sup>131</sup> en un cuadro coherente y definitivo: “como una hierba como un niño como un pajarito nace la poesía la torturan y nace la sentencian y nace la fusilan y nace la calor la cantora”<sup>132</sup>.

\*\*\*

El primer poemario que abordaremos, por la intimidad que el yo entabla con su interlocutor, es *Conversaciones con la alpargata*, publicada por Ediciones Arca en 1985. El libro fue escrito en Paso de los Toros, luego de casi diez años de reclusión. También allí se escribieron *El hijo que espera*, *El saco de Antonio*, *El combate del establo*<sup>133</sup>, una obra para niños en verso y dos actos: *El gran bonete*, *Vincha brava* y la colección de sonetos *Mi amor por la Margarita*.

Los poemas proyectan en su angostura el espacio carcelario, las celdas mínimas (1,80 x 60 cm) donde estuvieron casi 2 años. Cada verso fue gestado durante sueños o duermevela, o en momentos de habla en soledad mientras Rosencof permanecía con una lámpara encendida en forma continua sobre la cabeza, albergando el temor permanente que representaba la posible entrada de un guardia. Los mismos están marcados por la brevedad y la introspección a la vez que se muestran comprimidos, sintéticos, “angostos y verticales como el propio lugar donde se los creo y tan hondos como el deseo de permanecer”<sup>134</sup>. Surgen como un grito de esperanza y de vida tras haber perdido todo en el derrotero que implicó la larga cadena de traslados y la hambruna reiterada.

Es importante destacar la diferencia entre este poemario, que no contó con un soporte material de escritura concreto, y *La Margarita*. Aquí, la síntesis y economía de palabras, además de reproducir el espacio carcelario surge como un acto obligado frente a la necesidad de memorizarlos o escribirlos en mínimos espacios “Los poemas, por ejemplo, tenían la virtud de ocupar poco espacio y ser

---

<sup>131</sup> El término resiliencia proviene de la física y se refiere a la capacidad de un material para recobrar su forma después de haber estado sometido a altas presiones (López, 1996). En psicología social es la facultad de recuperación frente a situaciones adversas y sacar lo positivo de ellas, implica dos factores: la capacidad de proteger la vida propia y la integridad ante las presiones deformantes y la capacidad para construir conductas vitales positivas pese a las circunstancias difíciles (en González G. 2005, *El concepto de resiliencia*).

<sup>132</sup> Extracto del poema “Poderes” perteneciente al volumen *Relaciones* (1973)

<sup>133</sup> En 1985 se publica en Montevideo *Los caballos* Ed. Librosur, que incluye *El combate del establo* y *El saco de Antonio*. Recién en 1988 aparece una edición de Teatro escogido (1) Ed. TAE donde aparece *El hijo que espera*.

<sup>134</sup> En Alzugarat, Alfredo. (2007). *Trincheras de papel. dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Trilce. p. 50.

memorizables” (MR; FH 2018: 287)”. Se trata de un “solitario diálogo” del yo lírico cuyo interlocutor se halla personificado en una alpargata, transformado a veces en gato/gata y convirtiéndose otras en el yo fragmentado de su creador, quien sufre las mismas peripecias del encierro, aunque con algunos gestos de rebeldía:

Se está dejando el bigote.  
No seas traviesa, le digo.  
Te lo van a afeitar.

(poema 9)

El dolor físico se ve reflejado en un desdoblamiento que habilita la supervivencia:

Hoy mi cuerpo  
está mejor.  
Lo han trasladado;  
camina  
un paso y medio  
más  
y otro tanto  
el muro  
se ha alejado

(poema 22)

Los peces de mi sangre  
creen que hay Primavera  
y bullen revoltosos  
en sus redes.  
Son irracionales, pobres.  
No entienden nada.

(poema 26)

Cada poema parece un fragmento de un diario íntimo que se comparte en confidencia. De allí su filiación con lo epistolar y el espacio autobiográfico. El tiempo también transmuta, se transforma, se entra y se sale de la realidad para seguir, para soportar. La lectura de los mismos transfiere esa necesidad de “romper la ronda espesa del tiempo”, “edificar la esperanza a pulso”<sup>135</sup>. Los pocos objetos que están en el ínfimo espacio conforman extensiones del poeta, hay una proyección psicológica reiterada en un tiempo trastocado que no se percibe con claridad:

El camastro  
dejó de gemir;  
reposó sin dolor  
de cada hueso.  
Entró en un tiempo  
en que fue nube;

---

<sup>135</sup>La idea de la espesura del tiempo se repiten durante todo el testimonio que dan tanto F. Huidobro como M. Rosencof en *Memorias del calabozo* pero aparecen textualmente en p. 198/199.



chasqueó el candado.  
Regresaban.

(poema 13)

El lenguaje poético se torsiona para decir aquello que no se concibe y por lo tanto resulta indecible. La experiencia es redactada, entonces, no desde la comprensión de sus causas y condiciones, sino desde el impacto que produce lo que no se entiende. Tal como observa Jelin, “es desde allí, desde lo que resulta incomprensible, que se genera el acto creativo de transmitir” (Jelin, 2006: 70). Este poemario marca la desaparición de todo aquello que permanece ajeno a la celda, no hay recuerdos en ese territorio: “la tibia niebla del abrazo” ha desaparecido y el universo es ese “turbio suelo quemado por orines”<sup>136</sup>. Solo rescata un rincón de diálogo introspectivo que permite sobrevivir al aislamiento perpetuo.

El verso libre y la ausencia de rima junto con recursos metonímicos, prosopopeyas y otras figuras retóricas revelan esa búsqueda en el lenguaje que se ve forzado a encontrar una forma de narrar una parte del mundo, nueva y atroz: “la epopeya del calabozo”. Refiriéndose al aislamiento y la incomunicación padecidos en forma extrema en Minas donde estaban obligados a permanecer sentados sin poder hablar ni siquiera a través del muro, Huidobro expresa que sus compañeros en el calabozo de al lado comenzaron a estar tan lejos como la familia, la niñez, el pasado, comienzan a ser recuerdos y era entonces cuando “sólo quedaba refugiarse en uno mismo” (MR; FH 2018: 91). El monólogo interno funciona como rescate de esa claustrofóbica intemperie. Y desde esa introspección es que surge el diálogo ficticio con un objeto como la alpargata, con quien se entabla una relación mediada por la distancia que impone el desierto carcelario.

Como parte de esa necesidad de diálogo, prohibida, aparece lo epistolar, no de forma explícita, pero sí como mensaje diferido en tiempo y espacio cuyo soporte es de papel y cuyo destino depende de una serie de “contingencias postales” (traslados, censura, requisas). En el poema 40 podemos leer:

Mi astillero te envía este barco, amor,  
es de papel:  
ni navíos de quilla dura  
ni veleros de proa afilada quedan.  
Tan sólo un barquito de papel, amor,  
y esta voluntad  
entera  
de volver a navegar.

(Poema 40)

---

<sup>136</sup>Versos de los poemas 2 y 3 del volumen

## Punto Final

Nunca sé si acabaré  
el verso que te escribo.  
Una tarde  
    quedará suspensa  
la palabra  
    que nos cierra el punto,  
y serán sus letras  
    sólo tinta fría.  
Pero tú  
comprenderás mi amor  
aún en el verso  
que no diga.

El poema 40 y “Punto Final” se inscriben dentro de la cotidianidad del lenguaje epistolar. Nuevamente es un mensaje que se sabe de difícil arribo, como vimos en el poema de Juan Gelman de *Otros mayos*. Y su precariedad es aún mayor porque ni siquiera se sabe si se llegará a terminar de escribir. El enunciado, además de su función poética, tiene un alto grado de persuasión o función conativa, ya que busca la comprensión, la complicidad del destinatario para interpretar esos vacíos o silencios, sobre lo que no se dice. El poema 40 sugiere un pedido de espera, planteando la imposibilidad en la que se encuentra el yo lírico que envía el mensaje. El barco de papel remite a la contingencia de pérdida eventual, desintegración, extravío, estableciendo una analogía con la situación de requisita a la que permanentemente el sujeto del poema se encuentra sometido y a la vez con la contingencia de lo epistolar, contingencia a las que ya nos hemos referido y de las que habla el propio Rosencof en *Las cartas que no llegaron*, afirmando que solo por el hecho de llegar la carta se transforma en un “acontecimiento”.

En la segunda parte del libro<sup>137</sup> *Desde la ventana* encontramos nuevas menciones de lo epistolar, ya no de forma implícita sino por la fórmula de encabezado que menciona a un destinatario definido en algunos poemas. A diferencia de *Conversaciones con la alpargata* advertimos, desde el título, otro concepto espacial de marcada apertura. Los muchachos caídos se mezclan con el amor, la vida, la esperanza y la dura realidad. Nuevamente aparece el imperioso interlocutor al que se le habla casi como a un hermano, en algunos casos real “¿te acordás Ñata?”. La escritura sigue delimitando un espacio íntimo, en este caso el de la **nostalgia** compartida, desde donde se establece una comunicación con el ausente.

---

<sup>137</sup> Ediciones del Arca.

Muchas de estas cartas son de destino imposible y en tal sentido se relacionan con el estado que Bouvet (2006) define como “en souffrance”, ya sea porque el destinatario de las mismas ya ha fallecido, o por la imposibilidad de ser despachadas y transitar su camino hacia el mismo, debido a las constantes requisas y censura, como sucede en la carta enviada a su hija: “Para Alejandra”, “Para Héctor Amodio Pérez”<sup>138</sup> (Réquiem), “Para Adolfo Wasen, el Nepo”, “Brindis con el viejo”.

A modo de elegía, y ya por fuera del tratamiento epistolar, encontramos poemas que establecen un homenaje específico, como Horacio Ramos<sup>139</sup>, Pedro Rojas<sup>140</sup> etc.

Pedro Rojas  
Aquel que solía escribir con su dedo en el aire  
trabajosos trazos ligeros  
Grabó a uña en el muro gris eterno  
su eterno  
Vivan los compañeros

En *Desde la ventana* es posible, por momentos, superar el dolor implícito en tanta pérdida y clausura y encontrar la conexión con el afuera para que suceda el milagro. Es entonces cuando el espacio carcelario se abre<sup>141</sup> y entra un panadero o una pluma, que se vive como un mensaje del ser amado, o aparece una piedra marina que será atesorada y entregada para compartir con su destinatario una visión de mundo<sup>142</sup>.

Ha entrado un panadero en mi celda.  
tu lo has soplado?  
Flota, se mece  
y posa manso

---

<sup>138</sup> En palabras de Mauricio Rosencof: “El verso a Amodio, es una sentencia con condena a boleta. Lo dice el poema. Nadie traiciono tanto por tan poco. Ni el iscarote.” (Email enviado a la maestranda octubre 2020).

<sup>139</sup> “Donde la mano no alcanza”.

<sup>140</sup> Queremos destacar el trabajo intertextual que realiza con el poema “Pedro Rojas” de César Vallejo, que enaltece la figura de uno de los mártires de la revolución española, y que es también una de las principales influencias de Juan Gelman, tal como él mismo ha declarado, y que se advierte en muchos de sus poemas. También Juan Gelman ha realizado una inclusión de los versos de Vallejo en su obra, como es el caso de *La junta luz* donde incorpora las dos últimas estrofas del poema “Idilio muerto” del poeta peruano.

<sup>141</sup> Rosencof cuenta en numerosas entrevistas que este hecho aconteció en Rocha en el año 1979, transitando el séptimo año de reclusión en calidad de rehenes políticos.

<sup>142</sup> Esta piedrita es un presente que Rosencof le va a dar a su hija Alejandra acompañando un relato que da origen al título de la obra *Piedritas bajo la almohada*: “¿Te acuerdas de la historia de Pulgarcito? Pulgarcito, la primera vez que se internó en el bosque, arrojó miguitas de pan, pero se las comieron los pájaros, y no pudo encontrar el camino de regreso a casa. La segunda vez tuvo más cuidado, y regó el sendero con piedritas, y así pudo volver a la cocina del pan humeante. Casi todas estas piedritas se han perdido, sólo se conservan tres: dos que están en el castillo de los cuentos de Perrault, y la que tienes en tus manos es la tercera, que hoy no te puedo explicar cómo llegó a mis manos, y ahora está en las tuyas.” A partir de entonces, mi hija dormía con la piedrita bajo la almohada, y a los que preguntaban decía: “Es para que mi papá encuentre el camino de regreso a casa.” Entrevista CICR 20/11/09 <https://www.icrc.org/es/document/uruguay-un-ex-presos-habla-de-su-cautiverio-y-de-las-visitas-de-la-cruz-roja>

en la palma de mi mano.  
Sonrío, lo acaricio, leve.  
Sí : tú lo has enviado.

(MR, FH 2018: 197)

La prosopopeya es un recurso que se repite a lo largo de los poemas cautivos. Esto sugiere una proyección de la experiencia concentracionaria ya que la única posibilidad de diálogo que los presos tenían, aunque estaba absolutamente prohibida, era con los objetos. Distintos ángulos del espacio carcelario se describen en “Oigo los huesos”, “Mi celda es un lagar”, “El muro vertical”, “En el silencio”, “A estos dos metros” etc. Esta temática se desarrolla en versos libres, con la latencia de cierta musicalidad recurrente donde por momentos se detecta la presencia de alguna rima.

Podemos afirmar que todos los textos engendrados en estas condiciones, además de dar testimonio de las condiciones en que los dirigentes tupamaros fueron reclusos y tratados, forman un cuerpo común, un derrotero autobiográfico que algunas veces se despliega hacia un universo imaginario y otras se sostiene sobre ejes totalmente realistas “¿Cómo tardé tanto en darme cuenta de que una obra maestra es un cuerpo único? Y que realidad y fantasía no es una dicotomía, que es un todo único, ¿cuánto tardé?” (Rosencof 2003: 35-36).

Estos textos nacidos en el regreso al Penal de Libertad en 1984 (junto con *...y nuestros caballos serán blancos*) luego de once años de confinamiento constituyen una viva reconstrucción de lo que se perdió y de lo que se añora. La mirada se despliega, desde la ventana hacia distintos puntos. Aparecen poemas en los que solo se ve hacia afuera; otros, se vuelven sobre el rincón interior y otros entran y salen en una dinámica que oxigena la espera. Es interesante leer la cronología de los hechos que dieron origen a esta obra, que figura en la contratapa del CD<sup>143</sup> *Desde la ventana* (2005) donde se realiza una musicalización de los poemas en la que participa Silvia Meller:

Los poemas que integran este cd corresponden al breve período de reingreso en el Penal de Libertad, donde los primeros meses los pasamos en la Sala de Disciplina, “Isla” en la jerga carcelera. No hacía mucho, en el calabozo de rigor número catorce, había amanecido ahorcado Horacio Ramos. Poco después, desde allí fue sacado Adolfo Wassem el ‘Nepo’, para el Hospital Militar, donde murió. Los ocho rehenes que quedamos pasamos al celdario, siempre en régimen de incomunicación. Es entonces que nacen estos poemas.

Cuando tiempo después pudimos comunicarnos, recordábamos lo que cada cual hizo el primer día del traslado; todos nos paramos frente a la ventana por horas para ver lo que hacía más de diez años no habíamos visto.

---

<sup>143</sup>En el 2005 aparece una versión musicalizada por Silvia Meller. En el 2013 se edita un nuevo fonograma. Esta vez se titula “*Conversaciones con la alpargata*” y sale bajo el sello Ayuí/ Tacuabé reuniendo poemas del libro homónimo publicado por la editorial Arca en setiembre de 1985, junto al poemario “*Desde la ventana*”, con prólogo de Mario Benedetti, e intercalando anécdotas en la voz de Rosencof.

Al estar reunidas ambas series (*Conversaciones con la alpargata* y *Desde la ventana*) en una misma publicación, nos encontramos con una secuencia autobiográfica donde la autorreflexión primero y la esperanza de la libertad luego, se plasman en medio de matices y figuras retóricas que estetizan el relato testimonial del libro, a partir del trabajo con el lenguaje. En *Desde la ventana*, la acción sucede en un espacio y tiempo inexistentes que posibilitan el goce del vuelo de un pájaro, del atardecer, de una caminata, y otras situaciones cotidianas que se ambicionan.

## Mensajes para una niña

Hacer revivir todo el barrio donde vos viviste es revivir vos también<sup>144</sup>

Una de las características de lo epistolar en el tiempo de insilio/inxilio de Mauricio Rosencof es su vinculación con la paternidad de sus emisores y con la búsqueda incansable por lograr vincularse con sus hijas. El poemario *Canciones para alegrar a una niña* (1985) que aparece en forma conjunta con *La Margarita, canción de amor en 25 sonetos*<sup>145</sup> (1995), se caracteriza por realizar en cierto modo, disparos de colores dentro de la oscuridad permanente. La luna, el sol, las estrellas, un pájaro, el rocío toman forma en los versos, y responden a una de las grandes preocupaciones que presentaron estos años de cautiverio –tanto para Rosencof como para Huidobro– que fue la preservación de sus hijas en los tiempos de visita. De hecho, la dedicatoria de *Memorias del calabozo* es para Alejandra, que representa, como expresa literalmente “todos los niños y niñas<sup>146</sup> de estas historias irreales de la vida real”.

---

<sup>144</sup> Entrevista realizada en el programa televisivo *La mañana en casa*, “Mano a Mano”: Mauricio Rosencof presenta “La vida privada de La Tota”. Uruguay.

<https://www.youtube.com/watch?v=IrK1muNDy4Y>

<sup>145</sup> El poemario aparece en 1994 con el nombre de *La Margarita* musicalizado por Jaime Ross alcanzando una difusión y popularidad notable. Originalmente la serie se hallaba compuesta por 40 sonetos. Algunos fueron perdidos o requisados. Finalmente solo veinticinco fueron seleccionados para la publicación de Ed. Colihue. Cada poema se desarrolla dentro de lo que este tipo de forma poética y su tradición prescriben. Todos están compuestos por dos cuartetos y dos tercetos, con versos de arte mayor que sostienen una rima consonante, y en su mayoría, respetan la forma ABBA, ABBA, CDC, DCD. Esta estructura formal fue posible ya que durante el encarcelamiento, cada verso había sido redactado sobre un librito de hojas de fumar, y surgió como una coraza frente a la realidad tangible que no se podía vivir, logrando que el mundo se desarrollara en la memoria, en los recuerdos y en las fantasías pero que parte de él se pudiera inscribir en pequeños trozos de papel que hicieron a la materialidad del poemario.

<sup>146</sup> La niñez va a ser una preocupación permanente en Rosencof y luego de su liberación en 1995 va a formar la INPAN (Infancia Patrimonio Nacional), una asociación sin fines de lucro cuyo objetivo fue contribuir a alimentar los niños de sectores vulnerables. Casualmente aquí lo epistolar aparece como un enunciado declarativo, en una carta de intención que expresa que quienes integran esa Organización proceden de todas las franjas de opinión en el espectro político y social, ideológico y religioso con una única divisa: que los niños coman bien. Según Rosencof, que un teniente general retirado

También fue para su hija el primer poema que escribe estando en Melo, luego de recibir uno de los trocitos de papel que la niña arrojaba al aire a modo de carta con la esperanza de que llegaran a la celda y que decían “Papá, te quiero”. En esta situación la escritura epistolar funciona como sustrato de la “obra en gestación, escritura intermediaria, preparación de una escritura creadora o lugar de emergencia de una escritura literaria” (Bouvet 2006: 123), como sucede en el poema que motiva esta pequeña misiva.

El poema “Carta” puede leerse como una nueva reposición de la ausencia y habilita un espacio íntimo, de complicidad, donde el diálogo imposible tiene lugar. El soneto es una vez más la forma de expresión elegida:

#### Carta

Escribiste en un papelito “Papá, te quiero”,  
y lanzándolo al aire con un soplido  
vagó y vagó como el pájaro perdido  
que abandona su nido en el vuelo primero.

Por las rutas sin huellas del aire ligero  
buscando el camino desconocido  
fue a despertar el sueño dormido  
del que día a día aguarda un mensajero

Danzó titubeante frente a la reja  
el albo papelito que bajó del cielo,  
entonces comprendió mi mirada perpleja

que aquella pluma que posó en el suelo  
era la carta en que mi pequeña abeja  
me enviaba la miel de su consuelo<sup>147</sup>

El recurso aquí, lejos de valerse del monólogo interior, como sucede en *Conversaciones con la alpargata*–, es la evocación. De esta forma se logra rescatar la identidad anclada en el pasado y reconstruir el yo presente. “Golpe a golpe nos abrimos una ventanita clandestina a la vida” (MR; FH 2018: 31). Explican los protagonistas que esa evasión era tan fuerte que resultaba muy riesgosa debido a que había que retornar y no siempre era posible, “dos de los compañeros enloquecieron”, “La única

---

(como Hugo Medina) y un ex guerrillero tupamaro integraran la misma asociación levantó polémica y cruzamientos de cartas en la prensa. Pero para él lo único que contaba era el resultado práctico de la propuesta, y fue que por ejemplo cerraron el año 1998 con 450000 bandejas distribuidas gratuitamente.

<sup>147</sup> En innumerables entrevistas, incluso en la realizada en Montevideo 2020, Mauricio Rosencof expresa el sentido que la carta de Alejandra le trae dentro de su rutina de encierro y cómo a partir de ese momento recuerda el cartero de la infancia. El escritor afirma que sus obras tienen siempre un origen en un instante, un suceso verdadero. Este primer fragmento de papel, en el que sustenta una ilusión, es el que origina la novela *Las cartas que no llegaron*.

realidad estaba en los sueños. La otra, la cotidiana era una pesadilla. Para sobrevivir trastocábamos los términos realidad-fantasia” (MR; HF 2018: 118). Vivieron diez años hablando a golpe de nudillo, hablaban sobre los poemas, hacían historias, fantaseaban sobre el premio nobel<sup>148</sup>. Ambos habían acordado que imaginariamente verían colgado en el calabozo un cartel que decía “aquí también se lucha”. (MR; FH 2018: 64).

En el primer poema de esta serie “Mensajero en los sueños de la niña dormida” el mensaje que se envía dice: “no te olvido”. El mismo tendrá que atravesar las contingencias carcelarias, por lo cual sostenemos que la epistolaridad sigue siendo la forma de sostener al sujeto poético a través de ese diálogo ficticio instaurado con el ausente.

Lo epistolar también ha sido vehículo indispensable para una serie de historias que salieron “como pudieron”<sup>149</sup> en cartas dedicadas a Alejandra. Las mismas adquirieron su forma definitiva cinco años después de que Rosencof fuera liberado. Nos referimos a *Leyendas del abuelo de la tarde* (1990). En ese caso, las cartas funcionaron como continente de las historias, materia prima que luego fue recopilada para realizar la obra. En ella se incorporan las distintas leyendas sin ningún elemento de la tradición epistolar. O sea la carta funciona tan solo como vehículo de salida al mundo. Cartas que “fueron saliendo y se perdieron” según su autor, hasta que un año después de su liberación “fueron halladas en un cajón, tipeadas a máquina”.

En el relato testimonial *Memorias del calabozo* Rosencof se refiere a cómo surgió esta obra y sobrevivió a las peripecias carcelarias. En el prólogo se puede leer que las leyendas “–barquitos de papel– han navegado los mares del tiempo, tanto que siendo entonces para una niña, son hoy, para la niña de una niña<sup>150</sup>”. Este cruce ficción/realidad con elementos autoreferenciales que encontramos a lo largo de toda la obra de Rosencof funcionan como refuerzo permanente del pacto autobiográfico y ubica al lector en un lugar de testigo cómplice de las historias que se cuentan y del testimonio real que las sustenta de una u otra forma. De este modo, en lo epistolar confluyen varias funciones ya que además de ser un mensaje diferido al ausente, a través de la carta y de su materialidad se hace posible la preservación del relato que enmarcan y que se transmite de una generación a otra a modo de legado.

---

<sup>148</sup> De esta circunstancia y divagues sobre el premio nobel, surge la situación que se desarrolla en *El Bataraz*. que confirma los dichos por Rosencof sobre sus textos y su origen sostenido por vivencias reales.

<sup>149</sup> Expresión utilizada por Rosencof en email del 7/4/2020.

<sup>150</sup> La dedicatoria se refiere a la nieta de Rosencof, hija de Alejandra. Al realizar un análisis intertextual con *Las cartas que no llegaron*, nos encontramos que también allí hay una niña, cuya bicicleta está en el patio que da a la ventana desde donde escribe (que no es igual al patio de infancia pero que se lo recuerda) y a quien le pusieron Inés a pesar del pedido del enunciador de que fuera “Rosa” en honor a su abuela.

## Epistolaridad como restitución de la humanidad

El último texto al que nos vamos a referir, escrito en cautiverio<sup>151</sup> y publicado posteriormente, donde encontramos una nueva presencia de lo epistolar es *El Combate del establo* (1985). Esta pieza teatral escrita –como ya hemos señalado– en Paso de los Toros fue estrenada llamativamente antes de que su autor saliera de prisión. La obra reedita la misma situación que padece Rosencof en la cárcel con las requisas, los robos de correspondencia, la incomunicación y otras formas de sometimiento utilizadas para lograr la deshumanización de los prisioneros. La carta, así como aquel primer mensaje de pocas palabras que recibió de su hija Alejandra, representa la posibilidad de rearmar la subjetividad, adquirir identidad como destinatario de otra voz, además de pensarse como enunciador capaz de responder a esa invitación textual. Ese diálogo escrito con lo que queda del otro (su palabra-voz resonando) cuando se ausenta, en verdad exige del otro la desaparición elocutoria –el silencio: esa forma de muerte– para incluirlo como destinatario y lector” Ludmer (1975: 3)<sup>152</sup>. Es por este motivo que la carta nos hace humanos, sujetos destinatarios, con una identidad definida, de quienes se espera una respuesta que posibilite compartir una visión de mundo. El énfasis en la prohibición epistolar por parte del aparato represivo no es más que un nuevo intento por deshumanizar a los individuos, incomunicarlos, y como ya hemos mencionado, volverlos locos.

En esta obra teatral, el espacio carcelario se pone en escena a través de un granero<sup>153</sup>. El interlocutor elegido y compañero de peripecias es una vaca, que se muestra sumisa y abandonada a su destino “bienaventurados los mansos, José” (Rosencof 1994: 205), en contraposición con el protagonista, un músico que se resiste al sometimiento; “hay que tirar ¿sabe? Algo se va a romper” (Rosencof 1994: 200). La autoridad está representada por un cuidador, Perrone, quien encarna al represor y los tortura permanentemente en un intento constante de deshumanizar a sus prisioneros y convencerlos de su identidad “animal”.

La historia comienza con un absurdo, como sucede en la “metamorfosis” kafkiana, y termina con la simbiosis que se produce entre ambos personajes que luchan contra la despersonalización, sostenidos por los sueños, la esperanza de una carta y el recuerdo.

---

<sup>151</sup> Si bien en las otras dos obras gestadas en cautiverio *Vincha Brava* (1987), y *El hijo que espera* (1988) no aparece lo epistolar, son textos cautivos que reflejan el espacio carcelario en forma explícita, la situación de encierro, la importancia de los sueños, la necesidad de “comunicar” a otros lo que sucede preservando la humanidad y buscando justicia.

<sup>152</sup> Ludmer, Josefina (1975) Onetti: “La novia (Carta) robada (A Faulkner)” *Hispanamérica*. Año 3, No. 9 (Feb) pp. 3-19.

<sup>153</sup> Mauricio Rosencof expresa que de cada situación fue sacando material para la literatura “Llegamos a desarrollar paladar de vaca que es capaz de comerse los cardos sin pincharse” (p.126).



Lo epistolar aparece precisamente como única esperanza de comunicación con el afuera, como reposición de la humanidad perdida y posibilidad de ser amado. Su función resulta en todos los casos salvadora. Perrone, encarnando al represor, mortifica a los sometidos permanentemente y los amenaza con no entregarles carta como parte de la condena y la incomunicación:

Perrone:- ¡Nadie te preguntó nada! Sabandija... ¿O andás buscando que te curta a lazo? ¡Atrás! Más. Más atrás. (José obedece) ¡Como te tratan las moscas , che? (Se entendés... (simula leer) Pucha que es difícil esta letra... Como de gury... (La vaca hace un movimiento de atención) “Mi muy querido...”

José:- (Bajo , a la vaca) ¡No hay nada!

Perrone:- ¡¿Qué dijiste vos?!

José:- Nada señor

Perrone:-¡¿ Qué murmuraste ahí?!

José:- Nada , señor. Si no habría también una carta para mí...

Perrone:-¿Para vos? ¡No me hagas reír! ¿Y quién te puede escribir a vos?

José:- Mi novia señor

Perrone:- Tu novia...

José:- Sí. Señor.

Perrone:- Mirá qué bien... El señor tiene novia. ¡Y se ha empilchado como para sair! ¿No ve? ¡Si hasta corbata se ha puesto! (Ríe) Esa ternera, mi amigo, ¡bala por otra teta! (Ríe) No te amargues, muchacho Consolate... Está bien servida... (Vuelve a reír) Acá les dejo la ración... Demasiada para la mugre que dan.

(Rosencof 1994: 208/9)

Un rasgo común vincula estos textos cautivos. Se trata de la capacidad que adquiere la escritura carcelaria y concentracionaria, especialmente aquella concebida dentro del marco represivo dictatorial, para fisurar la máquina implacable de aniquilar al ser humano. Se produce entonces una ruptura en el muro de lo indecible en pos de hallar o inventar formas, palabras, modos de comunicar y dar sentido a la experiencia traumática. Lo epistolar aparece en este período de inxilio/insilio como forma de testimoniar “un hablar sobre y un hablar a”<sup>154</sup>, como posibilidad de elaboración del trauma y como mecanismo reparador capaz de esgrimir una mirada integrada sobre la propia subjetividad.

### **Juan Gelman y sus cartas al sur**

“Aunque bajo la tierra / mi amante cuerpo esté,  
/escribeme a la tierra, / que yo te escribiré”  
“Carta” José Hernández<sup>155</sup>

<sup>154</sup> En estos casos, el mundo simbólico marca un momento en que el sujeto trata de encontrar un camino de inscripción psíquica que lo traumático despojó de su mismidad, es decir, de la mirada integrada sobre sí mismo. El impacto de la violencia hace que se pierda para sí mismo y a los ojos de los demás su consistencia de sujeto. La subjetividad queda doblemente expropiada y el testimonio se elige como una opción reparatoria.(Kaufman 2014).

<sup>155</sup> Este poema pertenece a *El hombre acecha* (1939).

En este apartado abordaremos *Interrupciones I*<sup>156</sup> (1988) e *Introducciones II* (1986). Ambos textos constituyen una reedición de libros publicados por Juan Gelman durante su exilio. El primer volumen reúne obras editadas entre 1973 y 1982 (*Relaciones, Hechos, Si dulcemente (Notas/Carta Abierta/Si dulcemente), Citas y Comentarios*). *Interrupciones II* (1986), incorpora textos editados entre 1982 y 1984 (*Bajo la lluvia ajena. Notas al pie de una derrota, Hacia el sur, Eso*). Según Boccanera, “el título de estos dos volúmenes alude a un intervalo que desemboca en un interrogante: ¿Dónde estuvo Gelman todos esos años? Posiblemente en el dolor” (1994: 177). Como parte de esta escritura exiliar, además de las *Interrupciones*, incluimos *Anunciaciones* (1985), texto donde también encontramos una mención de lo epistolar.

Como parte del contexto de producción de la obra, recordemos que la militancia de Juan Gelman en las FAR se da entre 1971 al 1973. Tras la unión de las FAR a Descamisados y Montoneros, el poeta pasa a ser militante activo de dicha organización hasta 1978. Según su propio testimonio, sabemos que salió del país en abril de 1975 con la misión de buscar la solidaridad de las fuerzas políticas y sociales europeas con la sociedad argentina, ya asediada por el accionar de la Triple A, la política económica en curso y la amenaza de golpe de Estado. Al respecto, vale la pena transcribir un fragmento de la carta privada, recuperada de Rare Books and Special Collections, (Firestone Library), que Gelman envió a su amigo Jorge Boccanera:

No creí que me iba por mucho tiempo. O no quería creerlo. Después del 24 de marzo del 76, volví clandestinamente al país en 1976 y en 1978. Luego de este segundo regreso comprendí que el exilio iba a ser largo: las organizaciones guerrilleras habían sido claramente derrotadas, el movimiento obrero estaba desarticulado – aunque oponía una resistencia de baja organicidad-, la clase política apoyaba al régimen militar por acción u omisión y la Iglesia lo bendecía y alisaba el alma de los asesinos. Buena parte de la sociedad, sin conducción para la resistencia, vivía un terror desconocido en la historia del país. Otra parte nadaba en “plata dulce” y practicaba el “por algo será”. La única resistencia real, además de la obrera, fue la de las Madres de Plaza de Mayo, y todavía dura.

(Carta de Gelman a Boccanera -RBSC- Mayo/1999)

Mientras vimos cómo entre rejas Rosencof esboza lo que serán sus futuros libros, en Europa, Juan Gelman sufre el destierro de la lengua, de su país, de sus afectos, y es también a través de lo epistolar

---

<sup>156</sup> *Interrupciones I* fue publicado por primera vez en 1988 por Ediciones de Tierra Firme y en 1997 corregido y reeditado por Seix Barral. Aunque en este trabajo indagamos solo sobre los textos que poseen alguna incorporación de lo epistolar, el volumen reúne 7 libros: *Relaciones* (1973), *Hechos* (1980), *Si dulcemente (Notas 1979/Carta Abierta 1980/Si dulcemente 1980)*, *Comentarios* y *Citas* (1982). Gelman expresa que estuvo “varios años sin poder escribir, porque el choque del exilio más acompañado de la desaparición de mi hijo, la desaparición de compañeros muy queridos, Francisco Urondo, Miguel Ángel Bustos, Rodolfo Walsh, la situación del país. Vivir en culturas, otras, no inaccesibles, pero otras, es un choque muy fuerte” en documental “Juan Gelman y otras cuestiones” TV UNAM min. 55.50.

que se vincula con ellos en lo que el propio autor denomina “presencia ausente de lo amado<sup>157</sup>”. Analizamos en este apartado cómo luego de la publicación de la versión ampliada de *Cólera Buey* (1971) en Buenos Aires y de *Fábulas* (1971), con sus personajes históricos míticos y fantásticos, aparece *Relaciones* (1973), volumen que abre una etapa diferente donde encontramos un alejamiento parcial de los héroes internacionales y de los heterónimos para centrarse en el dolor extremo por la muerte de los amigos militantes y la desaparición del hijo. *Relaciones* es el primer libro que compone *Interrupciones I*<sup>158</sup> publicada recién en 1988 por libros de Tierra Firme y que agrupa textos con un denominador común: el dolor por el destierro y la pérdida junto a la necesidad de ponerle voz a la experiencia, hacerla visible. En el prólogo<sup>159</sup> al volumen, realizado por Julio Cortázar en 1981 “Contra las telarañas de la costumbre” podemos leer a propósito del poder de resiliencia que manifiesta la voz del poeta: “la fuerza más extrema de la palabra de Juan nace de haber dejado atrás la superficie del dolor y la cólera para ahondar en sus raíces, en esa zona vital y mental desde donde la reflexión y la acción pueden recomenzar con una eficacia que tantas veces les faltó en medio del ruido y del furor”(p. 436).

### **La palabra calcinada**

La carta aparece en este período incorporada a otro tipo de escritura, que marca un corte aún más profundo al realizado físicamente a causa del destierro. Lo que se ha truncado, interrumpido, suspendido es el sujeto, sus anhelos, su vida, y su ámbito lingüístico, situación que exige del poeta ese “contralenguaje” del que habla Cortázar en la presentación de *Relaciones*. Este poemario escrito entre 1971 y 1973 y publicado en Buenos Aires por La Rosa Blindada en el mismo año, exhibe desde el epígrafe del alter ego de Juan Gelman: José Galván, el tópico de la realidad que supera el lenguaje: “hay que hundir las palabras en la realidad hasta hacerlas delirar como ella “(Gelman 2012a: 321). Este epígrafe refleja el motivo de la constante exploración morfológica, semántica y sintáctica que lleva a que el poeta constituya las bases de su propio idiolecto. Es así como Gelman, a través de la utilización de neologismos, la selección léxica, la torsión de la norma, el uso de frases y giros peculiares, fuerza la lengua hasta llevarla hasta su límite, un límite en franca comunión con el momento que está viviendo.

---

<sup>157</sup> Ibid min. 57.30.

<sup>158</sup> Para *Interrupciones I y II* manejo la edición del 2013 de Seix Barral.

<sup>159</sup> Este prólogo creado inicialmente para *Si dulcemente* es elegido para encabezar esta reedición de textos exiliares.

El poema “Cartas” incorpora lo epistolar desde el título, que presenta una clara ambigüedad. En efecto, mientras éste contiene una palabra en plural, aparece una única misiva que le da voz a un sujeto social subalterno, quien a lo largo del poema (cuerpo), se dirige con desolación hacia distintos destinatarios. Tal como analizamos antes, la lengua despliega una suerte de “delirar” por exceso de dolor, ya que se trata de una mujer, una camarada, cuyo hijo ha muerto a causa las torturas que ella recibió en una celda. Los versos dan cuenta de lo vivido y realizan su testimonio frente a distintos interlocutores.

#### Cartas

entre tus brazos y mis brazos ¿es como si hubiese  
una tela de fuerzas contrarias perros célebres vientos una tela de amor donde  
alguien avisa que las bestias estaban en algún lugar de la oscuridad  
coceando sombras coceando impacientes o como ciegas

o ciegas de verdad o sin ojos? ¿o una tela  
donde la camarada escribe “el día 20 de abril a las 20:05 nació  
el chiquito que esperé cuidé defendí tanto tiempo contra” escribe  
contra la oscuridad que está en algún lugar de las bestias contra

la oscura bestia la picana los golpes el vientre donde él  
“que defendí tanto tiempo” escribe “con la colaboración de todas  
ustedes mis compañeras y amigas” escribe y cuando el día 24 (lunes)  
lo acostó por la noche y lo pasó a su cunita

“sus ojitos no se abrían ni lo harían jamás” escribe  
actalectasia pulmonar hemorragias dijeron los médicos “los  
golpes la picana la violación la cárcel de su madre” escribe  
el niño “fue testigo y mártir de la causa y héroe” escribe?  
¿o una tela de amor

donde tanto dolor ya durmió bastante y quiere  
saber dónde están los caballos? ¿o demasiado  
hemos hecho esperar a los ángeles? ¿hay  
una lamparita que hizo esperar demasiado a los ángeles una  
lamparita humana suave?

¿hay caballos para derrotar al enemigo? el que vivió 5 días ¿no es  
un caballo para derrotar al enemigo? ¿no convirtió sus  
manitas en un caballo para derrotar al enemigo? ¿no está  
galopando o corriendo ahora entre tus brazos y mis brazos amada?

¿no está acaso corriendo o galopando entre tus brazos y mis brazos ahora?  
¿así tiemblan nuestros amores nuestras dichas?  
¡oh noche que todo lo cubrís!  
¿así chirrían los goznes oxidados de nuestra gracia?

(Gelman 2012a: 354)

En la primera parte del poema, la epístola parece dirigirse al niño, pasa luego a las compañeras, y termina preguntando casi retóricamente desde un nosotros, si se ha hecho esperar a los ángeles, tras lo cual se abre una serie de interrogaciones existenciales originadas por la desolación. A la vez que íntimo, el poema se acerca a una carta de denuncia, ya que testimonia a través de lo epistolar la represión vivida. (Pérez López 2012: 50). Nos interesa resaltar que esta estrategia de testimoniar a través de la carta es un recurso que utilizan ambos escritores, tanto en las cartas literarias como también en aquellas que Bouvet (2006) llama “auténticas o reales”, como las incorporadas en *Memorias del calabozo* y las cartas abiertas de Juan Gelman. Con respecto a la poesía de denuncia de Gelman, Cortázar manifiesta que “la realidad del poema es exacta y literalmente la realidad del horror, la muerte y también la esperanza en la Argentina” (Gelman 2013: 8).

La misiva que abordamos revela grandes diferencias respecto de las apariciones anteriores de lo epistolar, no sólo en cuanto a la extensión del poema sino en lo que respecta a los recursos utilizados. La escritura es nuevamente un instrumento de lucha, esta vez “contra la oscuridad”, tal como el mismo poema lo expresa. La pregunta retórica, que Gelman inaugura en *Relaciones* como procedimiento dominante (Dalmaroni 2004)<sup>160</sup>, resuena aquí con una saturación de frases interrogativas que por un lado fracturan las expectativas ideológicas y por otro desestabilizan a los sujetos de la historia. Las mismas aparecen en forma reiterada y sucesiva, una tras otra, expresando la incompreensión del mundo, la falta de certezas, proyectadas en cadenas de preguntas que hallarán su punto máximo en *Carta a mi madre* (1987). Según Edgardo Dorby (2012) el poema reformula en lugar de retratar o presuponer una experiencia, construye la misma hacia adelante. Por ejemplo, a la pregunta “¿no es un caballo para derrotar al enemigo?” No hay respuesta sino que continúa en forma concatenada otra pregunta: “¿no convirtió sus manitas en un caballo para derrotar al enemigo?” Se construye así un círculo que intenta comprender el paroxismo de la tortura y la muerte, que a su vez lastima la seguridad mental de quien las padece. Frente al horror y la intemperie la madre se llena de cuestionamientos<sup>161</sup> (“hay poemas que son solamente preguntas<sup>162</sup>”) y aunque esa carta podría

---

<sup>160</sup> Dalmaroni (2004) describe un movimiento oscilante de la interrogación como procedimiento recurrente en buena parte de la poética de Gelman (aseveración implícita en la pregunta retórica, o suspensión del juicio en la respuesta que vendrá y que no se escribe) que hace sistema con la alternancia entre la sucesión pregunta-aseveración y la sucesión aseveración-pregunta. La primera fija, la segunda vuelve a desestabilizar. De este modo, los textos se presentan como el escenario de un proceso inacabado y abierto mediante el cual se sucede la construcción de representaciones. El mundo, la verdad o la experiencia dependen aquí de los vaivenes y las perspectivas móviles del sujeto que, por lo tanto, también se discurre y desalinea.

<sup>161</sup> A la manera de la carta de La Maga a su bebé Rocamadour, encontramos en este poema, en tensión con una inmensa ternura y amor absoluto, una total incompreensión del mundo, un intento de construir a partir del caos un orden que mitigue el sentimiento de culpa. Orden, que finalmente no saldrá el sinsentido de lo que se ha vivido ni el mundo de contradicciones en que se halla inmersa la madre, mucho menos la pérdida que representa la distancia/muerte del hijo <https://www.youtube.com/watch?v=R7P54mBfpHc>

<sup>162</sup> Palabras de Julio Cortázar en el prólogo de *Relaciones*.

convertirse en las “cartas” como indica el título, la interrogación es un golpe más que vuelve sobre quien la enuncia, frente a la falta de respuestas.

El poema presenta ese sin-sentido de los hechos, en el lenguaje y en los recursos que utiliza. El verbo “escribe” que se repite seis veces como acto perlocutivo y de denuncia, en la última aparición, aparece interrogado. Puesta en duda la escritura, se haya puesto en duda el mundo mismo. Las repeticiones de palabras (brazos, tela, ciegas, contra, bestias, ángeles, caballos) contribuyen a marcar esa obsesión; el lenguaje resulta insuficiente para lo que se quiere expresar. López (2012: 51) advierte que hay una similitud formal entre el poema y la redacción de un testimonio/documento (la precisión de los datos, el texto a modo de relación o informe que se hace ante alguna autoridad) y que esta aproximación o semejanza con un documento público se encuentra reforzada por la repetición del término “escribe” sobre el final de los versos.

En este poema Gelman incorpora lo que María del Carmen Sillato (1996) denomina desdoblamiento y desplazamiento del yo. La autora afirma que no se trata de fundir el yo lírico con una voz colectiva o despersonalizada sino que el yo asume al mismo tiempo su capacidad de ser otro, o sea de dejar hablar a los otros a través de su propia voz. Es así como el hablante lírico resulta más testigo que actor y la poesía produce un nexo entre la realidad exterior tan impactante y la tristeza profunda de quien escribe. Ana Porrúa (1992) ha observado el cuestionamiento de las certezas poéticas en estos versos, y afirma que la violenta realidad se impone al poeta y el yo” sufre directamente su impacto<sup>163</sup>. La autora resalta que el escritor trabaja con restos de discursos sociales como el periodístico, el político o económico y el lenguaje poético es utilizado para dar cuenta de una realidad, ya no necesita las mediaciones de los heterónimos y son los compañeros cercanos los que ocupan el lugar de los héroes.

Gelman contrapone a la enunciación no situada de otros textos como *Fábulas*, la enunciación apremiante que habla concretamente de la Argentina, como sucede en otro de los poemas del volumen “Claridades”: “¡oh mi país! ¡furioso! ¡triste! ¡fusilado! ¡bello! (Gelman 2012a: 356), o haciendo mención a personajes reales como Perón (“Escrituras”), Ildefonso Godoy (“Noticias”), Alejandra Pizarnik (“Proposiciones”) o Paco Urondo (“Pedidos”). En cuanto al espacio carcelario, ese lugar compartido tanto por Rosencof como por Gelman (aunque el poeta lo padeció por un período mucho menor), observamos su reaparición en el poema “Cambios”, que menciona nuevamente la celda 4 de

---

<sup>163</sup> No olvidemos que ya en 1966 se da el golpe de estado de Onganía y es la primera vez que se viola la supremacía universitaria y se reprime. A partir de allí el sentimiento de época es el de estado de sitio, el de pérdida paulatina de los derechos cívicos frente al poder dictatorial.

Villa Devoto. A pesar de ser previo al exilio definitivo del escritor, el poemario aborda la represión, la muerte, la violación de derechos, los héroes de la causa, las armas con que derrotar al enemigo.

\*\*\*

La siguiente aparición epistolar la observamos en *Hechos* (1980), primera publicación escrita completamente en el exilio. A los recursos que ya Gelman había comenzado a utilizar como parte de esa torsión del lenguaje, se agrega la aparición, por primera vez, de la barra gráfica que altera el ritmo de los versos. La mirada se encuentra orientada al pasado y hay un juego multitemporal que manifiesta el deseo del yo lírico de que el ayer invada tanto el presente como el futuro, “crepitaba mañana tu calor/sonará como un tiro en la frente del compañero muerto ayer/ (Gelman 2013: 383). La sucesión interminable de preguntas se torna cada vez más intensa como sucede con el poema “Descansos” dedicado a Paco Urondo. Además de la cadena de interrogaciones hallamos otro elemento común entre este poema y *Carta a mi madre*. Se trata de la exclusión forzada por su carácter de exiliado frente a la muerte de sus seres amados. El poeta establece en ambos textos un sentido de frustración similar, el de quedar afuera de esa circunstancia trágica debido a su situación de lejanía: mientras a Paco le escribe: ¿avisaste que te ibas a morir? (...) no me ibas a esperar acaso?/ (p. 375) , a su madre la interpela “¿por eso me expulsaste de tu morir? / (...) ¿por mi carta? / ¿intuiste? /” (Gelman 1989: 7).

Resulta fundamental comprender el contexto de producción de estos textos ya que el destierro llevó al poeta a vivir en diversos países tales como Italia, España, Nicaragua, Francia, Suiza, Bélgica, Estados Unidos y México, donde finalmente decidió instalarse a pesar de su breve retorno a la Argentina en junio 1988. A esta situación de aislamiento debemos sumarle, en 1976, el secuestro de sus hijos Marcelo y Nora (que luego fue liberada), de su nuera María Claudia García Irureta Goyena, que estaba embarazada y que, como se supo posteriormente, dio a luz a Macarena Gelman, la nieta a quien el poeta logra recuperar en el año 2000, luego de batallar contra ocultamientos y trámites burocráticos, a través de numerosas cartas públicas, apoyo de intelectuales, visitas a presidentes, entre otras acciones<sup>164</sup>. Además de la desolación por esta pérdida familiar, se suma, al momento de producción de este poemario, la de los compañeros caídos en la lucha. Este pesimismo se traslada a la función de la poesía que plasma la impotencia de forma explícita: “ningún endecasílabo derribó hasta ahora a ningún dictador o burócrata” (p. 365). De todos modos frente a tanta adversidad la palabra

---

<sup>164</sup> Este tema es retomado en el capítulo 5 donde se aborda “Lo privado y la construcción de a figura pública. Cruces epistolares”.

permanece como esperanza latente y la escritura preserva su capacidad de lucha: “la poesía se ha puesto a trabajar (...) violando los contratos de la siesta” (p. 366).

Lo epistolar aparece en el poema “Descansos” que si bien no es titulado como carta, establece una intimidad en su forma de enunciado hacia el destinatario ausente, con el que confraterniza mediante el voseo, que reviste una característica propia del género elegido por Gelman para comunicarse con sus muertos, hablar “con” ellos y no “de” ellos, como lo hará también en *Bajo la lluvia ajena* en “Querido Paco”. A su vez la serie de preguntas y en especial la que interpela sobre la expulsión de la muerte del ser amado, y la construcción de un lugar vacío un no-lugar que tan solo posee interrogaciones: “¿avisaste que te ibas a morir?” “¿no me ibas a esperar acaso?” guarda una notable analogía con los mecanismos de avance que estructuran *Carta a mi madre*. “¿no podrías cesar en tu morir para decirme? (...) “y vos crees que estás muriendo?/¿antes de que muera yo?” (Gelman 1989: 20).

#### Descansos

¿bajo que árbol  
sobre que árbol  
alrededor de qué árbol  
francisco urondo asoma  
o es el resplandor violeta de algún vientre de tigre  
rugiendo en mi país?  
¿estás paquito ahí o  
en el temblor de esta mano que piensa  
en todos tus haberes  
pasión o dignidad?  
¿brillás en la mañana cantora  
andás en la sonrisa estruendo pólvora  
que atacan cada día al enemigo?  
¿volvieron feroz a la alegría que caía de vos?  
¿corajes nacen de esa alegría?  
¿o casa de que parten los compañeros a luchar? ¿calor en medio de la noche?  
¿lámpara en mitad de la dura amargura?  
¿avisaste que te ibas a morir?  
¿a caer mejor dicho alzándote  
como lámpara en medio de la noche?  
¿y a quién dijiste que ibas a caer?  
¿al viento al pulso al animal del pulso?  
¿acaso querías caer?  
¿no me ibas a esperar acaso  
no esperábamos juntos la tormenta mejor  
la borracha violeta  
tigre  
orilla  
de que partías a luchar?



oh dulce fuera tu muerte  
 combatiente que vieron  
 transportar la dulzura del mundo  
 rostro  
 desenvainado como  
 espada o fe  
 cucharita  
 revolviendo las sombras  
 ¿te acordás de la vida?  
 te acordás de la vida  
 desparramado otoño suave  
 caen verbos de vos  
 balazos  
 tigres  
 lámparas  
 partidas vientres cucharitas en mitad de la noche  
 mitad  
 pudriéndose en la patria  
 dándole  
 aroma resplandor  
 descansá en guerra  
 ¿descansan  
 tus huesitos?  
 en guerra?  
 ¿en paz?  
 ¿agüita?  
 ¿nunca?

(Gelman 2012a: 374)

Mario Benedetti se refiere a la forma en que el poeta rescata de sus “naufragios y devastaciones” la vida, y cita una frase que lo define: “la única manera de comunicarse con la gente es vivir con ella<sup>165</sup>”. De esta forma, el autor afirma que Gelman no sólo ha vivido con la gente sino que también ha muerto (o se ha sentido morir, que es casi lo mismo) con los que murieron. Y esta singular comunicación ya no es letal sino vital, porque gracias a ella renacen los escritores, periodistas desaparecidos o asesinados Paco (Urondo), (Miguel Ángel) Bustos, Diana Guerrero<sup>166</sup>, Haroldo (Conti), y tantos otros<sup>167</sup>.

Luego de *Hechos* y sin abandonar la reflexión metaliteraria donde la poesía es definida como arma de combate, Gelman publica *Si dulcemente*, igualmente escrito en el exilio y publicado en

<sup>165</sup> Entrevista realizada por Mario Benedetti en julio de 1971 incluía en *Poetas comunicantes*. (1972).

<sup>166</sup> Creemos que se trata de Diana Griselda Guerrero, detenida-desaparecida el 27-07-76, periodista, ensayista y socióloga; esposa de Conrado Ceretti, detenido-desaparecido el 27-07-76, Licenciado en Letras, traductor, ensayista y docente. Revista Panorama. Diarios Clarín y La Opinión. Fuente: Relevamiento realizado por la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires (UTPBA).

<sup>167</sup> Benedetti, Mario. (1987) “Las turbadoras preguntas de Juan Gelman”. Entrevista publicada el 5 de Julio en *El País*.

Barcelona en 1980, con un prólogo de Eduardo Galeano. El libro menciona a sus amigos escritores desaparecidos Paco Urondo, Rodolfo Walsh y Haroldo Conti. Consta de tres partes. En la primera de ellas – *Notas*– vuelve a ser protagonista absoluto el dolor ante lo perdido con un repertorio léxico ligado íntimamente a lo político, con prevalencia del sentimiento de derrota. La propuesta es matar a la derrota con todos ellos, y con su “hijo en la mano”. La segunda parte es *Carta Abierta*, que analizaremos más detenidamente ya que se trata del primer poemario epistolar dedicado a su hijo que reedita la forma del último escrito de Rodolfo Walsh, su *Carta Abierta*. La tercera se titula *Si dulcemente*<sup>168</sup> y continúa con el dolimiento por sus hermanos de lucha “quietos/solísimos/sin besos/los compañeros” (Gelman 2013: 166).

En estos textos la enunciación va desde la referencia individual hacia la colectiva. Desde el dolor irreparable a la resurrección, si vale la analogía. De hecho, en los dos últimos poemas que se titulan igual: “Esperan” hay una invocación a la Patria “con ninguna te puedo comparar/sola/abrazando a tantos compañeros”, al recuerdo. El poeta parece abandonar la duda acerca de la eficacia de la poesía para cambiar la realidad, tal como aparecía en *Relaciones* y busca adhesión para recomenzar la lucha porque hay quienes “esperan” por ella, “cuerpos haciendo su deshacer en la noche” que no se sabe si sueñan, arden o se derraman, hay un deber de los sobrevivientes por alzar la voz “vamos a empezar la lucha otra vez/ el enemigo/está claro y vamos a empezar otra vez/(...) contra la gran derrota de la mundo/compañeritos que no terminan/o/arden en la memoria como fuegos/” (Gelman 2012a: 452-3).

### “Contralenguaje” epistolar hacia un destinatario “desaparecido”

Finalmente  
palabra  
he de morder el polvo  
para que tú  
puedas mover las alas  
para que yo  
respire de tu aire

---

<sup>168</sup> La última parte de esta trilogía, *Si dulcemente*, volumen escrito y publicado en 1980, está dedicada a Jorge Cedrón. Encontramos aquí otro punto compartido con Mauricio Rosencof. Ambos autores eligieron popularizar parte de su obra a través de la música, muchas veces en la cultura compartida del folclore. En el caso del dramaturgo a través de Jaime Ross y Henry Engler, en el caso de Gelman, el Tata Cedrón, hermano de Jorge Cedrón, cineasta asesinado en Francia el 1 de junio, ha sumado su música a la voz del poeta (ej. *Madrugada* 1964 vinilo). Así como Rosencof ha realizado el libreto de ópera en la ópera *Il Duce* (2013), con música de Federico García Vigil Otros poemas de Juan Gelman han sido musicalizados por artistas como Pedro Guerra “Poderes” y “Proposiciones”, Roy Brown “Una mujer y un hombre” y no podemos dejar de mencionar 'Yo también escribo cuentos', incluido en el disco 'Ruisseños de nuevo' (Ediciones Pentagrama, 2000), grabado por Juan Gelman y el bandoneonista César Strocio, el recital “Del amor” que realiza en el 2011 acompañado por Rodolfo Mederos, uno de los más prestigiosos bandoneonistas argentinos y Cantata “Nunca los daré por muertos”, estrenada en Barcelona Teatro Sala Barts el 23 de noviembre de 2013. Su autor es Enric Palomar.

sin conocer  
el aire que respiro<sup>169</sup>

*Carta Abierta* (1980/París) es el primer poema/carta, dedicado al diálogo con la ausencia desde la intimidad más absoluta. El poema asume una doble función, por un lado la expresión más acabada del dolor por el secuestro y estado de desaparecido de Marcelo Gelman, y por otro, es una carta de denuncia, lo que se halla claramente evidenciado en el paratexto. El mismo expone desde una vivencia personal, los secuestros de personas enmarcados dentro de los crímenes de lesa humanidad cometidos en la República Argentina durante la dictadura militar.

En este punto es importante señalar la convergencia, en este texto, entre lo privado/público y entre ficción/realidad, binomios de la “matriz epistolar” sobre la que trabaja Nora Esperanza Bouvet (2006)<sup>170</sup>. Por un lado, el yo lírico se repliega para establecer el diálogo íntimo imposible con el hijo, pero por el otro se erige como testimonio buscando cooperación y solidaridad para su causa y para la causa de todos los desaparecidos. Es allí donde su historia resume el sentimiento de otros tantos, que al igual que él se encuentran realizando un duelo sin cuerpo y una búsqueda con escasos datos certeros. A ellos interpela, a esos “pueblos de fuerza” convoca. Reúne, interpela, moviliza desde sus obras, sus declaraciones, sus cartas de reclamo, construyendo su figura pública no solo como escritor sino como sobreviviente, padre, abuelo, ciudadano. La ficción, rasgo inherente a la literatura, convive en el poemario en tensión con la realidad. Los datos contextuales se hallan inscriptos en la dedicatoria “A mi hijo”, subsumidos en los poemas y finalmente detallados en el *post scriptum* que ubica al lector dando la referencia histórica concreta.

el 24 de agosto de 1976  
mi hijo marcelo ariel y  
su mujer claudia, encinta,  
fueron secuestrados en  
buenos aires por un  
comando militar.  
como decenas de miles  
de otros casos, la dictadura  
militar nunca reconoció  
oficialmente a estos  
“desaparecidos”. habló de  
“los ausentes para siempre”.  
hasta que no vea sus cadáveres

<sup>169</sup> Fragmento de Boccanera, Jorge. (1986). *Polvo para morder*, poema VII, Ediciones Libros de Tierra Firme.

<sup>170</sup> En su ensayo *La escritura epistolar* (2006) Bouvet desarrolla lo que denomina la “matriz epistolar” Estos binomios forman parte de sus características y permiten, cualquiera sea el motivo y clasificación de la carta, reconocerla como tal, a primera vista.

o a sus asesinos, nunca los  
daré por muertos.

(Gelman 2012a: 429)

Lo epistolar se desarrolla moldeado como un único trazo de dolor. El sujeto del poema apela nuevamente a la sucesión de interrogantes, frente a lo incomprensible. La carta carga una triple desgarradura, la desaparición de su hijo que es motivo central de todo el texto, a su vez potenciada por la de pérdida de amigos militantes y la ajenidad del propio exilio.

Philippe Friolet<sup>171</sup> (2006) sostiene que *Carta Abierta* podría desglosarse en el concepto de viaje si se consideran diferentes formas simbólicas: el movimiento ligado a un viaje desde adentro hacia afuera dado por el título; el viaje a través de los territorios del dolor y hacia la muerte desde la orilla de la vida; el viaje interior del poeta; el viaje a través de un idioma español cuya corrección léxica y morfosintáctica se altera para la ocasión; finalmente el viaje hacia el poema<sup>172</sup>. De todos estos viajes la incorporación de lo epistolar transita prioritariamente por un viaje hacia la muerte, como un “destrabajo” de la muerte del ser amado, “escribiendo en los muros de la muerte” (XV p. 424) esperando y desesperando “¿venís y no te veo?/¿dónde estás /escondido?” (XIII p. 422). Este sentido poderoso ordena el sistema jerárquico de significaciones del poemario y subsume, a nuestro criterio, los otros viajes que se hallan igualmente presentes. Esto sucede por ejemplo con el viaje hacia esa otra lengua que padece su imposibilidad de decir, “¿padecimiento, o lengua padecida/ que habla?” (III p. 417) . De esta forma, el poeta establece un recorrido que combina los distintas significaciones con que se erige la palabra y marca la permanente subyacencia del viaje del dolor y del poético: “palabra muda/ donde procuro andar contra la muerte” (XX p. 42).

Respecto de la consustanciación palabra/dolor, creemos pertinente retomar algunas afirmaciones de Friolet<sup>173</sup> sobre las obsesiones del poeta en *Carta abierta*: la muerte, la infancia, la

---

<sup>171</sup> Este párrafo forma parte de la ponencia publicada en 2006 D'un rivage à l'autre: Carta abierta (1980) de Juan Gelman . (Voyages et fondations chez J.Gelman ) Séminaire Criccal realizada por Philippe Friolet. Agradezco a Geneviève Fabry por haberme enviado este trabajo.

<sup>172</sup> “Carta abierta pourrait se décliner sur la notion de voyage si l'on considère différentes formes symboliques : le mouvement lié à un voyage de l'intérieur vers l'extérieur de par le titre, le voyage à travers les territoires de la douleur et vers la mort depuis le rivage de la vie, le voyage intérieur du poète, le voyage à travers une langue espagnole dont la correction lexicale et morpho-syntaxique est altérée pour l'occasion, enfin le voyage vers le poème” .En: “D'un rivage à l'autre : Carta abierta (1980) de Juan Gelman” (Voyages et fondations chez J.Gelman 2006) Séminaire CRICCAL 7 janvier .

<sup>173</sup> El autor destaca en Gelman lo que denomina "obsesión" creativa. La misma se basa en una idea inicial que va ganando en profundidad con el paso de los años, tejida en complejos vínculos que se despliegan en la práctica del discurso poético, con sus silencios e imposibilidades. La escritura gelmaniana, obedecería a la necesidad de "agotar una obsesión". La sucesión en el tiempo de estas "obsesiones" creativas que giran en espiral explica el cambio de escritura, la variación de temas o la riqueza que adquieren estos mismos temas: “ La théorie de l' “obsession” créatrice s'appuie sur une idée initiale,

memoria y el tiempo y destacar que como hemos visto en textos anteriores, la infancia representa el único lugar seguro de restitución del “yo”. El lenguaje, a través de diminutivos y términos del campo semántico de la niñez, se repliega hacia el pasado para poder abordar el presente.

Esta extensa carta cuenta con veinticinco poemas, poblados de diminutivos, en la que la subversión del lenguaje amplía al máximo su abanico de posibilidades, para resolver el paroxismo del dolor bajo el que se encuentra el yo lírico. Las palabras se torsionan frente a la necesidad de nombrar e indagar el horror y la ausencia: “niñísimo que munda/ o trista/ o cómo serán las obras que te traigan/vos/ por mi desfuera solo/ (p. 428). Según Friolet, aparecen cuarenta y seis ocurrencias para "dolor" o para términos cuyo semantismo es muy cercano y cuarenta y siete para palabras cuyo sentido sugiere pérdida y privación. Las preguntas se suceden en esta larga epístola donde el poeta no halla réplica, y sabe de antemano que esa segunda persona del singular a quien está dirigida, está ausente y desaparecida. Es necesario un cuerpo para iniciar el trabajo de duelo, mientras eso no suceda Gelman conserva, en el rincón más íntimo, la esperanza de hallar a su hijo con vida. Esta situación de inestabilidad supone una subjetividad sumamente vulnerable. Esto se ve claramente proyectado en la escritura donde por momentos no se sabe quién es padre y quién es hijo, como tampoco se sabrá quién es madre e hijo en *Carta a mi madre*, así la orfandad que transmite esta escritura.

Si en trabajos anteriores hablamos de reescrituras, aquí es importantísimo el trabajo intertextual<sup>174</sup>. Geneviève Fabry (1994) realiza un estudio exhaustivo con el correlato de los versos de *Carta Abierta* y el *Canto Espiritual* de San Juan de la Cruz. Esta intertextualidad será continuada en *Citas y Comentarios* (1982)<sup>175</sup>. La primera está completamente dedicada a Santa Teresa y la segunda

---

aisément compréhensible qui, au fil des ans, a gagné en profondeur, tissé des liens complexes avec l'exercice de la création poétique, plus précisément avec l'expérience de la parole poétique, avec ses silences et ses impossibilités. Ecrire obéit à la nécessité “d'épuiser une obsession” ; la succession dans le temps de ces “obsessions” créatrices qui peuvent revenir en spirale explique le changement d'écriture, la variation de thèmes ou la richesse que ces mêmes thèmes acquièrent”. Ibidem (p. 11).

<sup>174</sup> La intertextualidad con los místicos se da especialmente en dos aspectos. En primer lugar, se advierte en la declaración de la insuficiencia del lenguaje para decir, para nombrar lo inefable, expresado en el prólogo de San Juan de la Cruz a su *Canto Espiritual*. En segundo lugar, la intertextualidad aparece en la visión exiliar, en el sentido en que lo analizó Sillato: el “proceso histórico experimentado por los nuevos cristianos místicos, como aquellos que tienen que ver con el éxodo judío y la interpretación mística del Cantar de los Cantares o los que, constituyen la teoría del doble exilio en el relato de la Cábala (Sillato 1996: 91).

Alternando con la evocación de los místicos en su condición de desterrados también está la evocación tanguera en su concepción filosófica/existencial, que considera los pesares como símbolos o representaciones de otros abandonos. De allí que aparezcan las figuras de Gardel y Lepera, Homero Manzi entremezcladas las de San Pablo, Roberto Firpo, Homero Espósito, Conturzi, a las que se le suma San Juan de la Cruz junto a personajes de otras tradiciones literarias y culturales que hallarán su máximo desarrollo en *Composiciones* (1986). Por último, la diversidad de territorios al que corresponde el tiempo de escritura (Roma, Madrid, París, Zúrich, Ginebra, Calella de la Costa) parece tener su correlato en la diversidad de referencias contextuales presentes en el poemario.

<sup>175</sup> Estos textos son publicados en Madrid, en 1982 pero en la Edición de Seix Barral están agrupados en *Interrupciones I* como parte del mismo ciclo escriturario.

contiene la adhesión de voces como la de San Juan de la Cruz, textos de la cábala y tangueros que completan un cuadro exiliar de distintos espacios y tiempos.

Más que referimos los criterios de intertextualidad y el correlato poema/canto espiritual en cada aparición donde no hay lugar a duda del diálogo existente entre ambos textos<sup>176</sup>, nos parece importante reparar en el tratamiento de la memoria que se desarrolla a lo largo del poemario. Según el *Canto espiritual*, las virtudes del alma: entendimiento, memoria y voluntad deben ser “vaciadas” con el propósito de ser sustituidas por las virtudes teologales, fe, esperanza y caridad. El texto transita una retórica del dolor donde la memoria se presenta como una contradicción que, en lugar de atravesar la noche oscura y arribar a los brazos de la esperanza, permanece como una obsesión que a la vez lo salva y lo condena. La carta realiza también ese viaje trunco –como el de la memoria–, recupera fragmentos con los que el sujeto se sostiene pero esos mismos fragmentos evidencian la pérdida irrecuperable y lo sumergen en el mayor de las aflicciones.

El estado de desaparecido del destinatario fuerza a la misiva a sostener el estatus “en tránsito”, porque la carta, “abierta” también en ese sentido, si bien no llega a destino, tampoco puede retornar al remitente dada la situación indefinida de su recepción. A diferencia de las cartas posteriores enviadas a los muertos, que serán objeto de análisis en el capítulo 3, las que desde su enunciación vuelven sobre el emisor que realiza un monólogo interno, esta carta no puede replegarse sobre el “yo” completamente ya que alberga la posibilidad ínfima de ser leída por el hijo. Lo epistolar establece mecanismos análogos a la memoria y la recordación, ya que asume para quien la escribe la aporía de salvar (materializando la ausencia y recuperando partes del ser amado) y condenar (atada al dolor que provoca la pérdida del otro) a un mismo tiempo.

dulcísima recordación donde se aplaca el siendo                      Poema I                      (Gelman 2012a: 415)

memoria que amarísima de muere  
amarillea al pie de tu otoñar/  
memoria que morís con cada viva  
recordación/dulce que fue tu mano

apoyadita contra las madrugadas  
que te oyeron crecer/niñando al mundo                      Poema XIV                      (Gelman 2012a: 423)

---

<sup>176</sup> Ver el minucioso trabajo de comparación intertextual que realiza Fabry Geneviève (2008), p. 172-181 “Carta Abierta” La noche de la memoria.

no quiero otra noticia sino vos/  
cualquiera otra es migajita donde  
se muere de hambre la memoria/cava  
para seguir buscándote/se vuelve

loca de oscuridad/fuega su perra/  
arde a pedazos/mira tu mirar

Poema XVII (Gelman 2012a: 425)

Hay un vaciamiento existencial que se replica en el lenguaje. Encontramos, entre la gran cantidad de neologismos que aparecen, muchos que comienzan con el prefijo des (reversivo) y que marcan un volver al origen de acciones que en algunos casos resultan imposibles. El sujeto del poema establece un no tiempo, donde se puede desandar la muerte: deshablarte, destenerte, desapenándo, desentrañándose, desfuéramos, desmorirte, desasido, despadrás, despaderme, desquerés, deshijándote, deshijándome, desalmadura, desmadrado, descaminarías, desniñas, desarbolicos, desabuenándose, descriaturás, desalmándome, desfieraba, despajarita, desperseveran, desapartando, desvuelo, destrabajo, desufrir.

La carencia comienza con el destinatario de la epístola, con la incapacidad de obtención de respuesta de la misiva y se multiplica en cada intento de materialización de esa ausencia a lo largo de todo el poemario.

¿qué pedacitos puedo ya juntar?/¿cómo rearmarte/	Poema III
¿escondido?(...)¿me escuchás?/deteniendo tu pasaje	Poema V
¿por dónde andás/ tristísimo de tibio?	Poema VII
¿hablás por las paredes del dolor	Poema VIII
¿me mostrás lo que yo sea?	Poema X
¿cómo será la suerte de que vuelvas?/¿la veré acaso?/	Poema XI
¿venís y no te veo?/¿dónde estás escondido?	
(...)volás por estas duelas?	Poema XIII
afligido de vos/toda una pueblo anda pidiendo verte/	Poema XIV
cava para seguir buscándote	Poema XIV
nadie dice aquí pasaste con tu suave leve corazonar	Poema XVIII
¿dónde estás mesmo ahorita?/¿descansás?/¿nadie tortura tu blancor?	Poema XXI

Las preguntas surgen entre las barras que alteran el ritmo consecuente de los endecasílabos de todos los versos, marcando así una cesura, una desgarradura también en la musicalidad del poema. Lo que no se puede decir se dice entre barras, como entre rejas (Monteleone 2014: 84) se produce así un “entre dicho”, lo que se puede decir con reservas, lo que no se puede preguntar en tiempo de dictadura.

Como ha observado el autor, en *Carta Abierta* “la lengua debe atestiguar ese escándalo existencial que supone la desaparición forzosa de personas” (2014: 80). Por eso rompe con las convenciones del género, y la flexión expresiva a la que es sometida alcanza su clímax, creando un nuevo idiolecto del dolor. El hombre, el padre, no tiene armas para abordar ese tormento y es entonces cuando decide hacer esa carta pública, encabalgada entre lo estético y lo político, generando arte desde la peor de las pérdidas y a la vez haciendo a sus lectores, testigos de lo que pasa. La carta abierta tiene, como hemos mencionado, el insoslayable antecedente de la Carta Abierta de Roberto Walsh<sup>177</sup> a la junta militar, y se remonta incluso al *J'accuse...!* de Émile Zola por lo que, además del trabajo subjetivo, está marcada por la voluntad de realizar una acción política al atestiguar un determinado estado de los hechos.

Nos encontramos aquí con un yo enunciativo donde conviven el padre, el periodista, el poeta y el ciudadano que materializa ese retrato no uniforme sino multifacético del que habla Brigitte Díaz (2002: 271) quien, como ya hemos señalado, define la carta como una herramienta de autocomprensión. La epistolaridad deviene en un mosaico de formas de expresión (digresiones, historias, meditaciones...) a través de las cuales podemos obtener un “cuadro en pequeños toques” del enunciador. En este caso nos hallamos frente a un emisor de una carta a la vez íntima y colectiva que responde al binomio de la matriz epistolar privado/público y donde se proyecta la presencia/ausencia del desaparecido. La doble funcionalidad de la carta –subjetiva y de denuncia– determina su organización discursiva donde podemos observar una convivencia de la impronta de la escritura formal del paratexto con la oralidad que se desarrolla en los versos: “¿cómo será la suerte de que vuelvas?”.

Esta exégesis del dolor busca camino a través de la palabra nombrando el “no ser del ser” esa contradicción existencial que configura el estatus de “desaparecido”. La incomprensión más absoluta e inacabada se enuncia claramente en el último párrafo del poema XVII que fragua el sentimiento de todo el poemario:

sudo de frío cuando creo oírte/  
helado de amor yago en la mitad  
mía de vos/ no acabo de acabar/  
es claramente entiendo que no entiendo<sup>178</sup>

(Gelman 2012a: 425)

<sup>177</sup> La *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar* es, además de una carta de denuncia, como lo expresó Gabriel García Márquez, quien fue compañero de Walsh en Prensa Latina, una “obra maestra del periodismo universal” y un análisis de los hechos del primer año dictadura que el escritor y periodista envió a los medios por correo horas antes de ser desaparecido y asesinado en marzo de 1977.

<sup>178</sup> El subrayado es mío.



Más allá de la retórica del dolor que da lugar a un trabajo sobre la lengua presente en los neologismos, los encabalgamientos, la alteración sintáctica, la cesura, las transformaciones morfológicas de palabras, el encadenamiento de preguntas retóricas, creemos que es ese “claramente entender que no se entiende” lo que define con mayor claridad a este emisor epistolar.

Este trabajo de subversión en la cronología de la muerte que se da en un padre que piensa a su hijo sin vida resulta totalmente incomprensible e intraducible. Hay un intento, a través de la detonación del lenguaje, esa “lengua padecida que habla” (p. 417), de emular en el verso la devastación que sufre el yo lírico. Al mismo tiempo la carta condensa las obsesiones, el desasosiego, las contradicciones existenciales del poeta, tal como Carlos Monsiváis escribió en el prólogo de la antología *Otromundo, antología poética 1956-2007*<sup>179</sup>: “Juan Gelman : ¿Y si Dios dejara de preguntar?”.

Juan Gelman, al que podría llamarse “biógrafo de las alegorías”. Es un narrador austero y entrecortado, y también un indagador metafísico..., un poeta ferozmente político, un poeta del amor como la ecología del mundo. Un seguidor del parto inacabable de las tradiciones, un ‘dilapidador de Dios’...

El yo lírico se debate sin certezas en un monólogo que “comprime”, como dice Sillato (2002: 54), todo lo que alguna vez quiso expresar y todo lo que quiso saber y que ante lo inevitable brota de manera desordenada, en círculos de preguntas que giran sobre sí mismas.

Entre la esperanza y la orfandad, Juan Gelman no halla donde hacer pié y su palabra refleja este sello distintivo donde desesperanza/esperanza batallan indefinidamente.

¿cómo será la suerte de que vuelvas?/  
¿la veré yo acaso?/ ¿vendrás con tu muda  
sazón?/¿tu pulso abierto?/¿tan mayor  
el sentimiento dentro de la cuerpo?/

¿como dolor agudo?/ ¿ausente de  
Su bien?/¿su pena?/¿su señora de ella?/

(Gelman 2012a: 421)

Se percibe un núcleo común que aparece en esta *Carta Abierta* –más allá de la falta de evidencias físicas de la muerte del destinatario– y se replica en las otras dos epístolas que elegimos poner en diálogo con la ausencia *Carta a mi madre* (1987) y *Las cartas que no llegaron* (2000). Se trata de la

---

<sup>179</sup> Este texto editado por Fondo de Cultura Económica, aparece por primera vez en España el 6 de mayo de 2008 y recién se publica nuevamente en México una selección de poemas realizada por Eduardo Hurtado el 6 de julio de 2017.

necesidad de “ser uno en el otro”, de una consustanciación con quien ha fallecido como un acto contra la muerte “te destrabajo de la muerte” (p. 428). La unicidad que asume Rosencof con su padre a través de la epístola y Gelman con su madre, en esta Carta se proyecta sobre el hijo, dando la ilusión de que emisor y destinatario epistolar se funden tanto psicológica como físicamente: “¿qué voy a hacer con mí/ pedazo mío?” (p. 417) “te gelmaneo/ te cabalgo como/ loco de vos/ (...) ¿me mostrás lo que yo sea?/ ¿me estás alando/ ala de mi furor?” (Gelman 2012a: 421).

### **El mensaje exiliar en la voz de los místicos**

La última mención de lo epistolar de esta etapa la encontramos en *Citas y comentarios*<sup>180</sup> (1982). El poemario establece con los místicos una consustanciación de la visión exiliar a partir de una identificación con la experiencia del exilio de Dios, como una ausencia que lacera, en franca comunión con la contingencia del poeta. La dedicatoria “para mi país” en ambos volúmenes (*Citas y Comentarios*) y la cantidad de apariciones de esta palabra, junto a la de “olvido”, “alma”, “melancolía” en el interior de los poemas asume la investidura del dolor por el destierro. Podemos citar, a modo de ejemplo, los siguientes versos:

Comentario VI (Santa Teresa) “tierra mía de la que estoy atado y desatado/rara ausencia/rara compañía”  
(Gelman 2012a: 462)

Comentario XI (Hadewijch) “donde cantan como veranos los exilios de vos/ país o fiebre/palito revolviendo tristezas y deleites/amor como un niño con los ojos cerrados”  
(Gelman 2012a: 465)

Cita XXXII ( Santa Teresa) “partes del alma donde hablás/¿melancólicas? (...) /¿patria otra?/¿dónde nací de nuevo?/(...) patria que naides puede desacollararme?”  
(Gelman 2012a: 523)

Cita XLII (Santa Teresa) el último verso del poema “no me dejés de vos/país/paisame.  
(Gelman 2012a: 530)

Destacamos la aparición de lo epistolar en un poemario que reincide en exhibir la palabra en sus límites, por momentos devastada”/¿palabra que no decís, delgada?” (Gelman 2012a: 481). Como

---

<sup>180</sup> Este poemario fue publicado por primera vez en Madrid por la Editorial Visor, en 1979 y recoge poemas de Comentarios escritos en Roma, Madrid/París/Zurich/Ginebra y Calela de la Costa (1978-1979) y Citas escritos en Roma (1979).

observamos a propósito de la novela de Rosencof *Las cartas que no llegaron*, en la obra de exilio gelmaniana toda paráfrasis termina reproduciendo y subsumiendo el tópico de la no-respuesta. En este caso, la carta se constituye en una escritura al silencio:

Comentario LXIII (van gogh)

como escribiendo cartas al  
silencio/preguntando si  
la miseria ¿no se termina  
más?/¿no la corta nunca un

cuchillo/resplandor/gaviota  
que la cruzara como cielo/  
abriendo el aire para que  
entrara tu visitación/

suave de vos/sin padeceres/  
o lo que sufre el natural/  
animal desacostumbrado/  
que lo tocás con tu grandeza?

(Gelman 2012a: 498/9)

Creemos que la referencia<sup>181</sup> o pre-texto de este poema es la carta que se encontró en el bolsillo de Van Gogh cuando éste se suicidó en 1890 con solo 39 años de edad. En primer lugar, por cierto, su nombre aparece entre paréntesis a la izquierda del número del Comentario, como parte del título del poema. Podría tratarse de una referencia general a cualquiera de las casi 900 cartas que se han recopilado entre 1872 hasta 1890, del pintor y publicado en *Las Cartas I y II*<sup>182</sup> (1952), pero su inacabamiento escriturario nos lleva a suponer que se trata de esta última. La carta inconclusa del pintor iba dirigida a su hermano Theo, que siempre lo alentó en su arte y se dedicó a comercializar sin buenos resultados su

---

<sup>181</sup>En enero de 1889 el pintor escribía a su hermano: «Habrás vivido siempre pobre por darme de comer, pero yo devolveré el dinero o entregaré el alma». La carta encontrada en el bolsillo de Van Gogh cuando se suicidó decía: “29 de julio de 1890 Mi querido hermano: Gracias por tu buena carta y el billete de 50 francos que contenía. Ya que esto va bien, que es lo principal, ¿por qué insistiré sobre cosas de menor importancia? ¡A fe mía!... Antes de que haya oportunidad de hablar de asuntos con la cabeza más reposada, pasará probablemente mucho tiempo.

Los otros pintores, piensen lo que piensen, instintivamente se mantienen a distancia de las discusiones sobre el comercio actual.

Porque aunque la verdad es que sólo podemos hacer que sean nuestros cuadros los que hablen, mi querido hermano, añado que siempre te he dicho —y te vuelvo a decir otra vez con toda la gravedad que pueden dar los esfuerzos del pensamiento asiduamente fijo para tratar de hacer tanto bien como se pueda (...)

Pues bien, mi trabajo; arriesgo mi vida y mi razón destruida a medias –bueno- pero tú no entras entre los marchands de hombres, que yo sepa; y puedes tomar partido, me parece, procediendo realmente con humanidad, pero, ¿qué quieres?...”

<https://culturacolectiva.com/historia/ultimas-cuatro-cartas-escritas-por-vincent-van-gogh>

<sup>182</sup> Manejo la edición realizada por el Instituto del Libro Cubano del 2003 de Colección Idea Universitaria, traducida por Francisco de Oraa con Introducción Fayad Jamis, impresa en Barcelona, con el nombre *Cartas a Théo*.

obra, como explicita su última misiva. Las cartas de Van Gogh, suman a sus ideas filosóficas, sociales y estéticas su perfil más humano, sus esperanzas y sus ilusiones. Las mismas fueron escritas mientras se encontraba en Francia, sufriendo en soledad, una situación comparable a la que estaba viviendo Juan Gelman. Podemos leer los versos del Comentario LXIII “preguntando si la miseria ¿no se termina más?” en comunión con la crisis que retrata el pintor en esa carta inconclusa, crisis que padeció durante toda su vida –ya que su reconocimiento fue póstumo– en coincidencia con lo que unos segundos antes de morir le diría a Théo: “Fracasado una vez más... La miseria no acabará nunca...”<sup>183</sup>. En el último párrafo del pre-texto de este Comentario LXIII, podemos observar, además de la incompletud del mensaje que termina con puntos suspensivos –a la que se remite el poema en el verso “como escribiendo al silencio”–, la convicción de arriesgar la vida y la razón por el arte, de tomar partido por lo correcto a pesar de las implicancias que esto conlleve, una postura similar a la que asume el poeta a través de su palabra<sup>184</sup>.

Desde la epístola se vuelve a enunciar una larga pregunta que no encuentra destinatario. El gerundio (preguntando/escribiendo) refuerza el sentido de una tarea constante, sin principio ni fin. A esta altura de la obra Gelmaniana el lector está habituado a ese no tiempo/esa indeterminación enunciativa que trabaja desde su escritura. Los verbos en pretérito imperfecto del subjuntivo, lejos de indicar un tiempo determinado de la acción, la vuelve imprecisa. En efecto, no se sabe cuándo se podría dar la posibilidad de que se cruzara por el cielo o entrara la tan ansiada “visitación” del interlocutor. Lo único seguro que transcurre en el presente es que no se termina la miseria, no la “corta” ningún “cuchillo”. El último verso sorprende con un verbo conjugado en modo indicativo, allí donde se espera el carácter potencial, de no realización efectiva que imprime el subjuntivo; en términos gramaticales sería esperable leer “el animal desacostumbrado/que lo toques con tu grandeza” en lugar de “animal desacostumbrado/que lo tocás con tu grandeza”. Por otra parte “la falta de costumbre” del animal sobre el acto de leer puede interpretarse como una potencialidad del poema capaz de irrumpir en la costumbre del lector y producir extrañamiento en él. Mientras que el indicativo convierte la acción en lo único finalmente realizado en el poema, que precisamente en los versos puede tener lugar: acercarse y “tocar” al animal que “sufre”.

---

<sup>183</sup> Ibidem p.8.

<sup>184</sup> Un ejemplo de los tantos que podríamos mencionar lo hallamos en el poema “Juguetes” (Partes, 1963): “hoy compré una escopeta para mi hijo/ hace ya tiempo que la venía pidiendo /.../ Y escribo para alertar al vecindario al mundo en general/ porque qué haría la inocencia ahora que está armada/ sino causar graves desórdenes como espantar la muerte/ sino matar sombras matar/ a enemigos a cínicos amigos/ defender la justicia/.../yo estaba por escribir un poema/intentando apresar los rostros últimos del bello amor humano/imperfecto perfecto como una madre oscura/”(Gelman 2012a: 180).

Hay un extrañamiento también en el contraste entre la subversión del lenguaje y la forma del poema ya que consta de tres estrofas de cuatro versos eneasílabos cada una, y continúa sosteniendo el cambio de ritmo musical que establecen las barras y el encabalgamiento aunque se mantiene una línea coincidente de la cesura con el final de verso en 6 de los 12 existentes.

Este Comentario que conjuga el pensamiento místico exiliar con la soledad y la miseria del pintor y del poeta, reúne en lo epistolar inconcluso una multiplicidad de sentidos donde el sujeto del poema habla desde esa otra voz, que a la vez le es propia, lo que Sillato (1996) define como sus estrategias de la otredad. El poeta plasma una visión devastadora de la existencia que clama, en comunión con los místicos, la protección divina: “abriendo el aire para que/ entrara tu visitación/”.

### **De poeta a combatiente. Carta a Paco Urondo**

*Bajo la lluvia ajena* Notas al pie de una derrota (París 1980), el primer texto de *Interrupciones II*<sup>185</sup> presenta una utilización de lo epistolar muy interesante. Este volumen escrito en Roma en 1980 es el primer poemario que adopta la escritura en prosa convencional. Sin perder el vuelo poético, la palabra recupera su ortografía y morfología habituales respondiendo a la normativa. Vuelven a ser utilizados los signos de puntuación, las mayúsculas, (salvo en los dos poemas V y XIII) para evocar una vez más el exilio, un término que se repite en casi todos los textos que lo componen que suman un total de 26. A modo de collage, se alternan prosa y verso, pasado y presente, certezas, figuraciones y preguntas. En la mitad exacta del poemario, casi como un puente, un poema muy pequeño propone una definición del estado psicológico del yo lírico. Se trata de la deconstrucción de la palabra “desconsoladamente” que plantea un cambio semántico y abriga una posibilidad de redención “casi mágica”:

Desconsoladamente  
Des  
con sol,  
hada,  
mente.

(Gelman 2012a: 628)

A diferencia de textos anteriores, producto de un distanciamiento en el tiempo con respecto a la experiencia de pérdida y la asunción de la “derrota”, observamos una insistencia en la postulación del

---

<sup>185</sup> *Interrupciones II* fue editado por primera vez en 1986 por Libros de Tierra Firme Ediciones Último Reino y en 1998 por Seix Barral, Ed. Planeta. Recopila textos escritos entre 1980 y 1985: *Bajo la lluvia ajena* (1980), *Hacia el sur* (1982) compuesto por *Los poemas de José Galván, Final, Los poemas de Julio Grecco y Eso* (1984).

trabajo de memoria como un deber de los sobrevivientes. La dificultad de precisión y fidelidad que poseen los recuerdos obsesiona al sujeto lírico y asume el carácter de tópico recurrente. Como hemos destacado, esta es una obsesión compartida por Rosencof, quien desarrolla extensamente este motivo en su novela epistolar *Las cartas que no llegaron* (2000). Asumimos que el cuestionamiento sobre las imposibilidades de la memoria es inherente a la figura de testigo sobreviviente y a la necesidad de reconstrucción histórica de la que habla el poeta:

Es difícil reconstruir lo que pasó, la verdad de la memoria lucha contra la memoria de la verdad<sup>186</sup>. Han pasado años, los muertos y los odios se amontonan, el exilio es una vaca que puede dar leche envenenada, algunos parecen alimentarse así.

Hay una enumeración sobre los “deberes” del exilio, respecto de no olvidar (su tierra, la dictadura), combatir (la lengua que combate el exilio) y una reelaboración poética de la lucha por la memoria frente a los sentidos opuestos de los que hablamos más arriba (salvación y condena). En el último verso del fragmento V podemos leer “no te olvides de olvidar olvidarte” (Gelman 2012a: 624-5). Frente a ese compromiso de testigo sobreviviente el poeta realiza una exhortación, interpela a trabajo conjunto, única forma de elaboración de esa memoria colectiva –exhortación que también veremos en el capítulo 4 al analizar el relato testimonial *Memorias del calabozo*–.

Revolvamos la tierra con las manitas juntas. A lo mejor crece una planta de dos rostros,  
que necesita agua de los dos, y mira dos distancias a partir de una misma soledad.  
(Gelman 2012a: 621/2)

La epístola aparece en el fragmento XXI “Querido Paco” y a pesar de ser una carta destinada a alguien que se sabe muerto, recupera al encabezar el texto la fórmula tradicional de saludo propia del género. El sentido de sostener este saludo, que diferencia este poema de la *Carta abierta* y de *Carta a mi madre*, aparece en el último verso. El poeta sabe que su amigo ha muerto pero se niega a sentirlo como tal; y se dirige a él como si aún estuviera presente. Se plantea un intercambio de roles, una invención solo posible en la imaginación del yo lírico que fantasea por momentos con la situación de que Paco fuera quien permaneciera con vida en Europa y él quien hubiese muerto: “No me quiero morir en lugar tuyo, aunque a veces quisiera estar en tu lugar. Lo que pasa es que una vez me dijiste que ibas a vivir ochenta años y yo te creí. Y todavía te creo.”(Gelman 2012a: 632).

---

<sup>186</sup> El subrayado es mío.

Con respecto a las cartas específicamente del exilio, María Carmen Sillato expresa que Gelman apuesta a escribir cartas, seguro de que va en ellas una parte de sí mismo que encuentra en la pura expresión verbal y poética sentido y razón a su dolor.

En todas y cada una de estas cartas el poeta se revela a sí mismo con sus tristezas con sus dudas, con sus temores. Y en todas se vislumbra su porfiado intento de comunicación más allá de los muros de silencio levantados a su alrededor como obstáculo a su inquebrantable deseo de llegar al otro.

(Sillato 2002: 58)

Nos encontramos aquí con la existencia de una carta dentro de otra; el poeta se dirige a Paco y juntos recuerdan a un amigo, “el Moro”, riéndose de las misivas que éste le escribía a su compañera. “A la mujer que amó el Moro le escribía cartas como ésta” y dentro de la carta vuelve a aparecer el cuadro de familia, el padre, la infancia, las marquesinas y Kátienka que podría ser la Margarita de Rosencof, la Ofelia de Juan, siempre la figura del amor como única fuerza redentora.

La lengua se readecua al habla conversacional y recupera el registro coloquial, abandonando la agramaticalidad existente en poemarios anteriores. Por momentos adquiere un fuerte carácter escatológico, necesario y utilizado por ambos escritores para expresar la violencia sufrida sobre los cuerpos (“los militares mean la noche marxista” –p. 628, “tenía un ano de izquierda que no le habrá impedido evacuar la pitanza militar” –p. 631). Las referencias reales se multiplican y aparece “la casa clandestina por el barrio de Constitución”, el momento en que la Organización manda a Europa a Juan Gelman, la “luna del Dock Sur”, Europa “cuna del capitalismo”, “Caballito”, “Villa Crespo”. En el segmento XIX podemos leer: “Volví clandestinamente a Bs As en mayo de 1978. Estaba bella la ciudad”. La obra, en su totalidad, traza una cartografía del presente de destierro y de lo que se añora del pasado, con un fuerte carácter veredictivo sobre los hechos autobiográficos que se narran.

La nostalgia, a la que nos referimos en la primera etapa de su obra respecto de los inmigrantes europeos, cobra en esta etapa del exilio una enérgica vitalidad, define el ser del poeta. Lo añorado no es solo la tierra, la infancia, sino los ideales que en ese tiempo han quedado atrás.

Yo no me voy a avergonzar de mis tristezas, mis nostalgias. Extraño la callecita donde mataron a mi perro y yo lloré junto a su muerte y estoy pegado al empedrado con sangre donde mi perro se murió, existo todavía a partir de eso, existo de eso, soy eso, a nadie pediré permiso para tener nostalgia de eso.

(Gelman 2012a: 623)

Susan Sontag (1973)<sup>187</sup> se refiere a los dos polos del sentimiento moderno, la utopía y nostalgia, e identifica a ésta última con el desplazamiento utópico correspondiente a la década del Sesenta revolucionaria. En este caso la nostalgia vuelve a esa fotografía de la niñez, el poeta con su perro, una y otra vez, el lugar de las seguridades donde tanto él como Rosencof buscan rearmar su identidad. “existo de eso, soy eso”. La autora afirma en su ensayo que la fotografía es un arte elegíaco, que promueve la nostalgia; esa fotografía del empedrado con sangre es indestructible, está en la memoria del poeta y le recuerda lo que fue. Nos remitimos una vez más a las afirmaciones que venimos desarrollando sobre la nostalgia como el sentimiento que no permite realizar el trabajo de duelo debido a que el sujeto no puede tomar distancia de lo amado.

Desde el enfoque comparativo que hemos elegido para nuestro trabajo, cabe recordar que mientras Juan Gelman escribe *Bajo la lluvia ajena*, Mauricio Rosencof se halla en el séptimo año de cárcel, sufriendo a su vez la pérdida de amigos, padeciendo enfermedades y vejaciones, tal como veremos en *Las cartas que no llegaron* y *Memorias del calabozo*, entre otros textos. Tanto en Argentina como en Uruguay la dictadura trae secuestros, muertes y desaparición de personas y el poeta lo desarrolla en su obra como sucede en el fragmento XVIII “Los torturados gritan, crepita gente en la prisión, bajo el estruendo de las botas militares la injusticia es un rugido infernal”.

En el poema XXVI, último de la serie, el enunciador cierra la descripción de su situación actual así como lo había hecho en *Carta Abierta* –“es claramente entiendo que no entiendo” (Gelman 2012a: 425)– y manifiesta su pesar por el padecimiento de su patria y compañeros con una afirmación rotunda que condensa el espíritu de estas “Notas” vinculado a la noción de “desarme”<sup>188</sup> y a las nuevas políticas de la letra que lo acompañan: “En realidad, lo que duele es la derrota” (p. 635).

### **Entre “la furia” y “escribir para volver”**

En *Hacia el sur* (Roma 1981/2) observamos una serie de cartas cuyo enunciado adopta, junto al dolor, un nuevo espíritu de esperanza. El poemario está compuesto por cuatro series, una primera cuya autoría expresa remite a Juan Gelman, una segunda formada por “Los poemas de José Galván”, una tercera denominada “Final” y por último, “Los poemas de Julio Grecco”. Si bien el poeta ya había usado otras voces en sus *Traducciones I, II, y III*, y en *Citas y Comentarios*, la diferencia con estos dos

---

<sup>187</sup> En su ensayo *Sobre la fotografía* (1973), Sontag realiza una importante revisión sobre los objetos melancólicos y el sentimiento de nostalgia.

<sup>188</sup> En Basile, Teresa. (2018) *El desarme de Calibán. Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. p. 14.



nuevos heterónimos reside en que los mismos son argentinos y no provienen de tierras lejanas (como Sydney West, John Wendell, Dom Pero, Yamanokuchi Ando, o los místicos San Juan o Santa Teresa) por lo cual reconfiguran la autoría de Gelman en otras voces que reafirman su pertenencia al país y a la vez sugieren la posibilidad de que el poeta hubiera permanecido en él en lugar de tener que exiliarse. José Galván, según se expresa en el mismo poemario “desapareció a fines de 1978 en Argentina, asesinado o secuestrado por la dictadura militar”; en cuanto a Julio Grecco “cayó combatiendo contra la dictadura militar el 24 de octubre de 1976” (recordamos que Marcelo fue secuestrado el 24 de agosto de 1976). El primer poema titulado “Homenajes”, anticipa que el poemario es, entre otras cosas, una gran dedicatoria a los compañeros caídos.

#### Homenajes

al Ronco lo apresaron los militares/  
al Ronco lo torturaron los militares de mi país/  
al Ronco lo mataron los militares de huevos de fuego donde llevan el infierno podrido  
de una vez/  
allí arden helados matando todo lo que se mueve por amor

(Gelman 2012a: 537)

Uno a uno irán apareciendo los “hermanitos”, “diana”, “Rodolfo”, “Haroldo”, “paco”, “luis”, “miguel ángel”, “jote”, a los que se agrega el hijo “ahora pasó mi hijo volando por aquí/” y a su nuera claudia “vos/claudia/te parabas como un pajarito”.

En el poema “Qué hicieron” la destinación de carta aparece mencionada a través de una doble negación: la del emisor y la de la epistolaridad misma.

#### Qué hicieron

qué hicieron de aquel día lleno de tigres suaves  
como tu piel/o nidos locos  
donde temblaban tus telitas  
dando a entender otra canción/no ésta

llena de hojas de sal/  
ojos de sol te habían crecido/  
en tus pies empezaban las piernas de la luz/  
y nadie recibía cartitas de la nada/

qué hicieron de aquel tigre  
lleno de días/suavidades/vos/  
como los árboles que dibujabas:

para dar sombra en medio de la noche/  
contra este fuego que crepita  
triste en el ojo de pensar/

(Gelman 2012a: 540)

El yo lírico evoca un tiempo donde lo epistolar no hacía falta, cuando “esas cartitas de la nada” eran recibidas por “nadie”. El motivo de cartas cuyo remitente está ausente, recibidas “por nadie” se exagera con la negación del contenido epistolar “de la nada” marcando una doble carencia, reforzada por el diminutivo (cartitas). En este poema está claro que la carta, para quien sostiene la voz que enuncia, remite al exilio, la lejanía y solo en ese contexto adquiere sentido. Representa la necesidad de saber del otro en la distancia o en la pérdida, el mensaje diferido que en tiempos pasados no era necesario. Esta visión nos remite, como ya hemos visto, a la misma postura que asume Rosencof en los momentos más dramáticos del encierro, cuando decide dejar de “esperar” cartas, porque esto supone otra forma de confinamiento. Postura, por otra parte, que no hace más que manifestar la matriz epistolar presencia/ausencia. La carta a la vez que acerca al destinatario en el diálogo que sostiene “aquí y ahora estamos juntos” (Bouvet 2006), lo requiere distante como ontología de su existencia.

En efecto, para el poeta, la carta representa en este poema la experiencia del exilio, que se define como una canción “llena de hojas de sal” y no de sol, y rememora un tiempo “aquel día lleno de tigres suaves” donde no había distancia que franquear, por eso lo epistolar no tenía sentido. La materialidad de la carta, el papel, sólo era utilizado por el interlocutor para dibujar árboles y “dar sombra en medio de la noche/”. La idea de desolación es nuevamente acompañada por una serie de interrogaciones metafóricas acerca del pasado “Qué hicieron de aquel día”, “qué hicieron de aquel tigre” desde un no lugar, donde el fuego de la derrota, que el yo lírico percibe como un oxímoron, “crepita triste”.

En “La Mesa”, poema contiguo, la misiva hace una nueva aparición. Esta vez la escritura es ese mensaje que establece un intercambio comunicativo orientado a vincular el afuera con la subjetividad más honda; la escritura es esa cartita que raspa los huesos, moviliza lo más íntimo. Gelman mezcla los diminutivos con el lenguaje escatológico “vaginas” que, como ya hemos mencionado, manifiesta una forma de subversión y traspola la violencia personal sufrida al lenguaje. También nos referimos a la similitud con Rosencof quien adopta expresiones similares respecto del relato de represión sobre los cuerpos “Y a todo esto, Isaac, yo estoy desnudo, cagado de frío, y todavía sin mear” (Rosencof 2004: 24).

La mesa

nací en un bosque del sur/fui pino/sobre mí  
se alzaron soles/cayeron noches/lunas/presagios/en mí  
cantaron pájaros distintos/hicieron nido pájaros/tu voz  
hizo nido/precisamente en mí/bella o suave/

donde ardí silencioso/crecí contra la muerte/creí o supe  
que la mano elegida para sentarse y dormir/  
la mano que manaba en tu seno hacia el sur/  
era mi mano que hoy anda con la boca abierta por ahí/loca/triste/

¿por qué tristeás/manito?/¿por qué en lo oscuro crepitás sin dejarme dormir?/  
¿maneás como si una mujer y un hombre se abrazaran en un huevo de luz?/¿como cisne  
que tira por la ventana su vez?/¿como cartita que me raspás  
los huesos?/¿mano que me escribís?/¿por qué llovés/mano/

con maravilla o virtud?/dos lunas te rodean/  
la luna de la noche y la luna del alma/  
la luna de la luna y la luna de vos/  
mano que mana con verdad/sonás

como domingo o campana/  
mano que me hizo mesa/  
sobre mí acuestan a los prisioneros de la dictadura militar/  
les dan picana en la boca que anunciaba la Revolución/

le dan 220 voltios a la boca que anunciaba el reino de la Revolución/  
picana en la cabeza que soñaba acostada en las almohaditas de la Revolución/  
picana en los testículos que golpeaban las puertas de la Revolución/  
220 voltios en los labios de las vaginas/despedazando sus cielos/

ya no van a salir hijos por ahí/ni liras/ni baguales/  
va a salir puro odio por ahí/no vuelos/no hermanitos/  
están torturando el jugo de las vaginas de mi país/  
el jugo de mi país parece un animal/

se parece a King Kong agarrando un aeroplano/  
parece un balde de sangre regando mi país/  
se parece a presidente militar regando/  
vaginas donde una vez durmió la esposa más seguro/

gozo y temor del alma/las picanean sobre mí/  
se alzaron soles sobre mí/cayeron noches/lunas/ahora tanta  
desolación/babas de miedo/orines/gritos  
sobre la mesa/algunos

traicionan a la vida y se dejan matar/  
otros traicionan a los vivos y se dejan vivir/  
fui pino/sobre mí  
cayeron noches/ahora una sombra

se sacude la cabellera de luz/saluda  
con su sombrero de carne y hueso/  
su sombrero es de miel/  
saluda a los compañeros de carne y hueso y miel.

(Gelman 2012a: 541/2/3)

En este poema se puede observar claramente el binomio afuera/adentro, también analizado por Bouvet (2006: 77) cuando se refiere a la “puesta en escena” discursiva de la comunicación epistolar. La autora habla de un encabalgamiento entre el acto de comunicación que se plantea entre sujetos reales y el acto discursivo que se plantea entre sujetos en ausencia enmarcando dicha relación en el binomio afuera/adentro, contexto/texto como una forma de “mediatizar” la continuidad del tiempo y del diálogo epistolar. El yo lírico entabla un diálogo con él mismo, constituyéndose en ambos sujetos del intercambio epistolar (destinador y destinatario). En ese espacio ficticio se debate entre el recuerdo, la furia, la derrota –“nos vamos con la derrota a otra parte (...) hace mal que no podás sacar los pies de la tristeza” (p. 544) – y la esperanza –“estoy aquí para hablar de los vientos que viajan hacia el porvenir” (p. 546) –. Gelman dice “estoy aquí” respondiendo a ese aquí y ahora al que nos referimos, aquí y ahora ambos sujetos Gelman/Gelman están juntos, sobre el papel en donde plantea la ilusión de formar un colectivo dispuesto a luchar contra la impunidad.

Cuando el poeta comienza el poema lo hace a modo autobiográfico –“Nací en un bosque del sur/fui pino/sobre mi/se alzaron soles/cayeron noches/lunas/presagios/(...)/crecí contra la muerte”–, construye el contexto, primero el de su vida, luego el del momento de la enunciación –“están torturando el jugo de las vaginas de mi país/el jugo de mi país parece un animal/(...)parece un balde de sangre regando a mi país”– nombra un afuera, para decirlo en términos de Bouvet, propone un viaje a través de lo epistolar, dirigirse adentro –“¿por qué tristeás/manito?/¿por qué en lo oscuro crepitás sin dejarme dormir?”– hasta llegar finalmente a destino, a raspar los huesos, “llover” y de esa forma volver a comenzar.

La palabra es puesta en tensión frente a la memoria y a la voluntad de atestiguar, para escribir en la noche, desde la oscuridad, y para que finalmente, desde esa lucha interior, surja la más maravillosa de las revelaciones: “tu vientre escribe cartas al sol” en “Hacia el sur”. En esta tercera aparición de lo epistolar, se proyecta una clara luz de esperanza. Ya no hay un dolor unívoco que todo lo traga sino que “de un lado les caen furias/del otro trepan sus niños/abren las ventanas”. El amor sigue siendo el origen de toda acción reparadora y en la figura de la mujer, confluyen polisémicamente, al igual que en el poema “Épocas” de *Cólera Buey* (1971) dedicado a Lumumba, la idea de patria, lucha y erotismo.

Hacia el sur

te amo señora/como el sur/  
una mañana sube de tus pechos/  
toco tus pechos y toco una mañana del sur/  
una mañana como dos fragancias

de la fragancia de una nace la otra/  
o sea tus pechos como dos alegrías/  
de una alegría vuelven los compañeros muertos  
en el sur  
establecen su dura claridad/

de la otra vuelven al sur/vivos por/  
la alegría que sube de vos/  
la mañana que das como almitas volando/  
almando el aire con vos/

te amo porque sos mi casa y los compañeros  
pueden venir/  
sostienen el cielo del sur/  
abren los brazos para soltar el sur/  
de un lado les caen furias/del otro/

trepan sus niños/abren la ventana/  
para que entren los caballos del mundo/  
el caballo encendido de sur/  
el caballo del deleite de vos/

la tibieza de vos/mujer que existís/  
para que exista el amor en algún lado/  
los compañeros brillan en las ventanas del sur/  
sur que brilla como tu corazón/

gira como astros/como compañeros/  
no hacés más que subir/  
cuando alzás las manos al cielo/  
le das salud o luz como tu vientre/

tu vientre escribe cartas al sol/  
en las paredes de la sombra escribe/  
escribe para un hombre que se arranca los  
huesos/  
escribe la palabra libertad/

(Gelman 2012a: 551/552)

Podemos ver el modo en que estas tres apariciones de la carta trazan un camino que evidencia el combate interno del yo lírico, que atraviesa la negación de la comunicación epistolar en el poema

“Qué hicieron”, luego la reflexión de su sentido ontológico, en “La mesa” y finalmente encarna una alegoría de la redención final en “Hacia el sur”.

Esta posibilidad de que surja la esperanza desde el “vacío” del poema es posible debido a que el vacío, lejos de ser la privación absoluta, se diferencia de la nada en que está preñado de posibilidades. Como señala Pérez López, es un “territorio sin delimitar que articula su tensión con la preñez o habitabilidad, la posibilidad misma del poema” (2002: 86), y es el espacio no solo donde se gesta el poema sino donde también lo hace el ser, y donde se establece una tensión irresoluble con su encarnadura verbal.

En *Los poemas de José Galván* nos encontramos con un epígrafe de Julio Grecco “el monstruo de la razón engendra sueños”. Estas palabras remiten a otras expresadas por Eduardo Galeano en el artículo de la revista *Nexos* a propósito de la poesía en el Penal de Libertad.

Mala noticia para los ingenieros del horror: la máquina de la muerte produce vida. Cada piecita luce intacta y en su sitio, se han revisado y aceitado los engranajes, se han seguido al pie de la letra las instrucciones de los técnicos internacionales de mayor experiencia y prestigio. Sin embargo, ahí está aleteando más viva que nunca, el alma humana. Hombres aislados, torturados, cotidianamente sometidos al tratamiento de la destrucción, responden creando<sup>189</sup>.

En estos poemas, mayormente de carácter narrativo, aparecen las grandes influencias de Gelman, “walt witman”, “oscar Wilde”, “maiacovsky”, “Vallejo”, “Baudelaire”, “tristán tzara”, “safo”, en el cielo de la poesía “keats”, “teresa”, “Quevedo”, “Villegas”, “Garcilaso”, “john donne”, “mallarmé”, “verlaine”, “girondo”, “Tuñón”, “apollinaire”, “blake”, “urondo”, “Dalton”, “javier Heraud”, el padre “darío, Sandino”, “martí”. También aparecen en el desfile de personajes figuras como las de “Gardel”, “el Guevara” y “magdalena”.

En “yo también escribo cuentos” dedicado a Eduardo (Galeano) hace su aparición un poeta portugués, que tenía cuatro poetas dentro y escribía cartas al sur. Se produce aquí nuevamente el diálogo rioplatense “qué están haciendo del sur/decía/de mi uruguay” y leemos unos versos que parecieran dialogar con *Las cartas que no llegaron*<sup>190</sup>:

---

<sup>189</sup> <https://www.nexos.com.mx/?p=3674> Eduardo Galeano “La canción de los presos” *Nexos*, agosto de 1980.

<sup>190</sup> Nos preguntamos si existe alguna intertextualidad entre estas cartas que llegarán mañana? y aquellas otras que no llegaron. Aunque sabemos que Rosencof y Gelman se conocían, resulta imposible que Juan Gelman hubiera leído el texto de Rosencof porque *Hacia el sur* fue escrito en Roma entre 1981 y 1982 y la novela epistolar se publicó en 2000., Habrá tenido Rosencof oportunidad, luego de ser liberado, de leer este poema? En la entrevista realizada por la maestranda en septiembre del 2019 en su departamento de Montevideo, el escritor tuvo oportunidad de leer los versos de Gelman y celebró el diálogo de esas cartas que sí llegaron de Europa y sus *Cartas que no llegaron*. Y agregó que su familia tuvo “cartas que sí llegaron” también y que trajeron noticias de sobrevivientes.

Yo también escribo cuentos

había una vez un poeta portugués/  
tenía cuatro poetas adentro y vivía muy preocupado/  
trabajaba en la administración pública y dónde  
se vio que un empleado público de Portugal gane para alimentar  
cuatro bocas/

cada noche pasaba lista a sus poetas incluyéndose a sí mismo/  
uno estiraba la mano por la ventana y le caían astros allí/  
otro escribía cartas al sur/  
qué están haciendo del sur/decía/

de mi uruguay/decía/el otro  
se convirtió en un barco que amó a los marineros/  
esto es bello porque no todos los barcos hacen así/  
hay barcos que prefieren mirar por el ojo de buey/

hay barcos que se hunden/  
Dios camina afligido por el fenómeno ése/  
es que no todos los barcos se parecen a los poetas del portugués/  
salían del mar y se secaban los huesitos al sol/

cantando la canción de tus pechos/ amada/  
cantaban que tus pechos llegaron una tarde con una escolta  
de horizontes/  
eso cantaban los poetas del portugués para decir que te amo/  
antes de separarse/ tender la mano al cielo/escribir cartas al uruguay  
que mañana van a llegar/  
mañana van a llegar las cartas del portugués y barrerán la tristeza/  
mañana va a llegar el barco del portugués al puerto de montevideo/  
siempre supo que entraba a ese puerto y se volvía más hermoso/

como los cuatro poetas del portugués  
cuando se preocupaban todos juntos por el hombre de la tabaquería  
de enfrente/  
el animal de sueños del hombre de la tabaquería de enfrente/  
galopando como don josé gervasio de artigas por el hambre mundial/

el portugués tenía cuatro poetas mirando al sur/ al norte/al muro/  
al cielo/  
les daba a todos de comer con el sueldo del alma/  
él se ganaba el sueldo en la administración del país público/  
y también mirando el mar que va de lisboa al uruguay/

yo siempre estoy olvidando cosas/  
una vez me olvidé un ojo en la mitad de una mujer/  
otra vez me olvidé una mujer en la mitad del portugués/  
me olvidé el nombre del poeta portugués/

de lo que no me olvido es de su barco navegando hacia el sur/

de su manita llena de astros/  
golpeando contra la furia del mundo/con  
el hombre de enfrente en la mano.

A Eduardo  
(Gelman 2012a: 571-3)

Obviamente la intertextualidad de este poema es para con “Tabaquería” (1928) de Fernando Pessoa (1888-1935), el poeta portugués conocido especialmente por sus heterónimos (de allí los cuatro poetas que tenía dentro). Entre ellos el que utiliza para este poema es el de Álvaro de Campos. El diálogo intertextual comienza desde el título ya que dentro del poema de Pessoa nos encontramos con un verso que dice “Voy a escribir este cuento para probar que soy sublime” a lo que Gelman parece contestarle con el suyo “yo también escribo cuentos”.

En el extenso poema de Pessoa nos encontramos con una reflexión personal que distancia su persona del mundo en que vive, de su momento histórico. Esa brecha entre lo que es y lo que se desea que sean las cosas, reflejada en el hombre de enfrente que le sonríe desde la Tabaquería, coincide con la visión de Gelman en su poema (“él se ganaba el sueldo en la administración del país público/y también mirando el mar que va de Lisboa al Uruguay”) como así también la distancia existente entre lo que se idealiza y lo que en realidad sucede, (“su manita llena de astros/golpeando contra la furia del mundo/con/ el hombre de enfrente en la mano”). De esta forma, sueño y realidad invierten los roles, situación frecuente en las experiencias extremas, que se refleja en las obras de Gelman y Rosencof y que Pessoa expresa en su concepción de ser un poeta dividido<sup>191</sup>: “Hoy estoy perplejo, como quien pensó y encontró y olvidó, /hoy estoy dividido entre la lealtad que debo/a la Tabaquería del otro lado de la calle, como cosa real por fuera,/y la sensación de que todo es sueño, como cosa real por dentro”.

Otra característica que podemos observar en este texto es la reiteración de una práctica común en la poesía de Juan Gelman que consiste en la inclusión de referencias históricas reales. En este caso se trata de la mención explícita de la figura de Artigas que, significativamente, es la única personalidad histórica que elige Rosencof para protagonizar una obra dramática en su producción carcelaria *...y nuestros caballos serán blancos*. En este caso el poeta menciona al prócer en su condición de custodio de los humildes “galopando como don José Gervasio de Artigas por el hambre mundial” mientras Rosencof lo describe como uno de aquellos que aún derrotados no han sido vencidos “No hay vencidos, José” (MR; FH 1996: 73) o en palabras de Gelman “los que vencieron

---

<sup>191</sup> En referencia al poeta dividido, pero en la figura de Juan Gelman es interesante leer a Porrúa, Ana M, (2012). “El poeta dividido” en *Juan Gelman: poética y gramática contra el olvido* / coord. por Anibal Salazar Anglada.



con su gran derrota”<sup>192</sup>. En una primera lectura se percibe que el tono de esta poesía ya no es tan amargo y aparece una luz/sombra en un juego intermitente, al igual que sucede con los poemas siguientes. Hay en ellos un principio de esperanza y un abandono de la pasividad del doliente: “el hueso está escribiendo la palabra luchar” (poema “Otras escrituras”), “no espera alivio ni perdón/espera el sol de la justicia/” (poema “Reinos”).

Además de la puesta en escena de la gesta uruguaya, la carta encarna aquí la palabra posible ya que son cartas que van a llegar al sur, “cartas al uruguay”. Las mismas van en busca de noticias y así como en su carta Gelman preguntaba a Retamar por la Habana (*Gotán* 1962), ahora la pregunta es “qué están haciendo del sur”, el epicentro de los acontecimientos ha cambiado. Hay un envío, un barco para que las cartas en un doble movimiento, además de preguntar, barran la tristeza, aquella tristeza contra la que el yo lírico batalla desde hace tiempo y que aparece, como ya hemos destacado, en el poema “Pensamientos” dedicado a Che (*Cólera Buey* 1971): “soy de un país donde es necesario/no amar sino matar/a la melancolía y donde/no hay que confundir/el Che con la tristeza/”. Podemos decir que dentro del sentimiento de derrota el poeta comienza a manifestar un giro temático que dará paso a “la furia” y la palabra erguida ya, de pie, comienza a andar contra el olvido. Esto se puede apreciar en el poema “Otros pasos” del apartado “Final”, donde podemos leer “combatimos por la libertad/la derrota está oyendo esto mismo/tiene la oreja tibia y se va cuando decís buenos días/”. Si bien sigue presente el sentimiento de melancolía, la carta aparece en escena una vez más para tomar la voz de los caídos y en ella se encuentra nucleado un profundo anhelo reivindicatorio. Esto lo podemos ver claramente en el último poema “Fuoco”, donde hay una tristeza que el yo lírico interpela y donde lo epistolar tiene una direccionalidad definida, abandona su estatus de falta de destino para enfocarse en la figura de la furia como único receptor. Este sentimiento comienza a adquirir especial notoriedad y habilita la posibilidad de reconstrucción del sujeto que tras la derrota se vuelve a armar.

Fuoco

una tristeza hay/  
se me sienta en la cama y habla/  
dice cosas que pasaron y cosas por venir/  
cada tanto acierta alguna/que no me querés/

pero no se recuerda para nada de cuando me quisiste/  
y éramos los preferidos de la vida/  
y por nuestra ventura caminaban los astros/  
vos eras linda como un sol/

---

<sup>192</sup> De “Héroes” en *Los poemas de Sidney West*, 1969.

me ponías tus manitas al pecho/  
calentabas el mundo para pasar la noche/otra cosa  
que esa tristeza no dice es que me vas a querer/  
que vas a pasar de nuevo por aquí/

que voy a oír tus pasos en la pieza/  
te voy a ver preparando la ternura/  
calentarás mi corazón/como esta noche  
en que encendés un fuego grande

para que nadie se pierda al buscar lo que ama/  
la victoria que se pierde de vista/  
en realidad/ tristeza/ vos nunca hablás de la victoria/  
hablás de los compañeros muertos y nunca de los compañeros vivos/

te sentás en la cama con un delantal de cenizas/  
sos lenta como un buey/  
cantás en un árbol de fierro  
y fabricás melancolías/

pero yo vine a hablar de la belleza/  
abre su infancia como un campo de vos/  
hablás conmigo/te acordás de olvidarme/  
escribís cartas a la furia/

ya va a venir la victoria por acá/  
saludando a los compañeros vivos,/  
con soles como hermanos que dejaron sus huesos al sol/  
va a abrir la cama para el sol/

Gelman 2012a: 583/4)

Estas cartas enviadas a la furia gritan que no hay perdón, hay “un mango con rabia que limpia las telarañas del sur”<sup>193</sup>, un andar con” la memoria en la mano”, por ella y para ella será la voz del poeta. Veremos en los textos subsiguientes el modo en que este sentimiento irá en progreso hasta evocar, pasada la etapa catártica del dolor extremo y de la impotencia, la importancia de asumir la voz de sobreviviente, en un mundo donde si bien nada de lo que se perdió se puede recuperar, la memoria debe hacer su trabajo. Al respecto, Semilla Durán (2016: 220) afirma que incluso hasta la publicación de *Hoy* (2013) “cercada entre hijos no visibles e hijos no vistos”, la memoria hierde. La furia no se rinde y su potencia enviste los espacios de la letra y los hace estallar: “las imágenes cantan reniegan, furian en las deflagraciones de la letra”, “el cuerpalma no capitula y su péndulo pasa de la mentira a la verdad como una furia sola” “la memoria desgarras sus vestidos en desperdicios de la cólera”<sup>194</sup>.

<sup>193</sup> En “Más preguntas”, de *Hacia el sur*, Final (Gelman 2012a: 581).

<sup>194</sup> Poemas LX, LXX, CCIX respectivamente.

*Los poemas de Julio Grecco*, el cuarto y último apartado, componen un retrato familiar a través de la figura de la abuela paterna “la abuela de papá era más bella que todas las reinas del mundo” (p. 586), la impronta de su propio padre, “cerrándole los ojos al poeta ruso que se llamaba Pushkín”(p. 587) y la revolución de 1905 que fracasó, con la que parece trazar una especie de comunión “papá se despertaba a las 5 de la mañana/oía los pájaros que la derrota cegó/” (p. 587). La derrota sufrida por los antepasados familiares se repite en la derrota de una nueva revolución, esto sucede tanto en Gelman como en Rosencof. El hilo de la tradición se tensa con una nueva forma de derrota, esta vez producida en el ámbito de las dictaduras del Cono Sur. El universo familiar, “los buñuelos de la tía Francisca que tenían más nostalgia que varios tangos juntos” (p. 601) o la tía Adelaida cuando hacía sus “negocios con Dios” (p. 614) junto al retorno al barrio, son gestos de permanencia que comparte con Rosencof en su escritura. El pasado “abre su infancia” “aparece” como único lugar seguro, lejos del sentimiento de la tristeza, a quien el “yo” exhorta por dedicarse a fabricar “melancolías”, lejos del camino y “para que nadie se pierda al buscar lo que ama”. Aquella lucha que había comenzado con los místicos y que desarrollamos a propósito de *Carta Abierta*, entre la memoria que salva y condena, se empieza a resolver con el rescate de los recuerdos como modo de reconstrucción de la subjetividad. De esta forma se logra despegar de esa imposibilidad de desapego del dolor producido por la pérdida. Los recuerdos aparecen en este proceso como parte constitutiva de la psique en un mecanismo orientado a la elaboración del trauma. Porque ya lo ha dicho el poeta, quedarse sin recuerdos es quedarse sin la existencia de lo recordado<sup>195</sup>, o sea perder la identidad:

era una banda municipal desafinada yéndose por las sombras de la placita de mi pueblo/  
(Gelman 2012a: 590)

Siempre me pareció que Dios bailaba el tango como los dioses/ en el club atlanta de mi  
querida ciudad)/ (Gelman 2012a: 593)

don genaro hacía fogatas contra el llanto en cualquier esquina/  
(Gelman 2012a: 607)

los muchachos del barrio nos juntábamos a su alrededor/  
le silbábamos tangos para distraerlo (Gelman 2012a: 613)

No podemos pasar por alto la mención comparativa del Club Atlanta de Villa Crespo donde Gelman pasó su infancia y a donde volvió en el 2006 para apadrinar la biblioteca (momento en que fue

---

<sup>195</sup> “yo no sé si quedarme sin recuerdos de vos es quedarme sin vos/la memoria se levanta a las 6 de la mañana y se pone a trabajar/” de “Ciertos Vuelos” en *Los poemas de Julio Grecco. Hacia el Sur* (1982).

declarado socio ilustre), sin remitirnos al Club Tuyutí que aparece reiteradamente en casi todas las obras de Rosencof. El dramaturgo rememora en forma permanente su barrio en La blanqueada. Este Club, ubicado muy cerca de Avenida Italia y Parque Centenario, aún existe en Montevideo, con apenas algunos cambios en su fachada. Para los miembros de la asociación y los vecinos de lo que hoy es el Parque Batlle, Mauricio es algo así como un “prócer”<sup>196</sup>.

En el poema “La Mexicana” (Gelman 2012b: 112) texto narrativo donde aparece el barrio en una pintura inscripta en el mismo registro en que aparece el barrio en las obras de Mauricio Rosencof, el personaje elegido es don Antonio. De él, de su “memoria picoteada” salen aguas, pañales, miedos, ternuras viejísimas. Radiografías rioplatenses, el tango, el mate, los clubes, el empedrado, parques, calles, oficios tan entrañables y reconocibles. Ese extracto del barrio que la memoria desdobra como un salvavidas es utilizado para superar el momento concentracionario “La estrategia era que podía a través de la poesía dejar entrar los fantasmas”<sup>197</sup> “Éramos los nigromantes del nicho, lo poblábamos de espíritus” (MR; FH 2018: 75).

El lector puede ir armando con los textos de ambos autores un caleidoscopio del barrio de infancia donde resplandece una visión universal y totalizadora del amor. Cada fragmento es un cuadro de época, testimonio de un tiempo añorado que se comienza a sentir propio. En el caso de Rosencof el boliche, la heladería Miguelito, el peluquero Carlitos, el zaguán. La Farmacia Yi que aún existe, ubicada en la Avenida 18 de Julio, el balcón de Margarita, al lado de la casa de Garibaldi 2877, la academia de Dalmiro, el Parque de los Aliados<sup>198</sup>, la tribuna América y siempre la barriada. “Si pintas tu barrio pintas todos los barrios”. Esta “poesía de situaciones” como el dramaturgo la llama, marcan una época al igual que lo hacen en Juan Gelman. Extrapolar los personajes y momentos de infancia al exilio/insilio/inxilio sostiene al sujeto poético. La literatura otorga una nueva dimensión al calabozo/destierro y logra alojar en ese territorio extranjero al barrio, a la infancia y sus actores<sup>199</sup>.

---

<sup>196</sup> Entrevistas que he realizado al visitar los sitios referentes de la infancia del escritor, en septiembre del 2019.

<sup>197</sup> Entrevista “Sobre la Margarita y el Calabozo” <https://www.youtube.com/watch?v=7cO5SxtXnOg> Con Juan Rossi, Nahil Gelené, Bernardo Bogliano y Ezequiel Jauregui.

<sup>198</sup> En septiembre de 2019, en Montevideo, la maestranda realizó una entrevista a Rosencof y un recorrido por esos espacios barriales que se mantienen casi idénticos, así como el balcón que sirvió de inspiración a *La Margarita* como La carreta de Parque de los Aliados y otros monumentos que aparecen en distintas obras, como *El barrio era una fiesta*, *Una góndola ancló en la esquina*, *Las cartas que no llegaron*, *La calesita de doña rosa*, *La vida privada de doña Tota* etc.

<sup>199</sup> “Esa traspolación del barrio al calabozo, era un mecanismo constante, el calabozo lleno de gurises, la playa, la arena, envase de coca cola, venía la guardia y no sabía dónde meter la botella. Los límites entre realidad y fantasía no eran claros, era un mecanismo de defensa.” Comenta Rosencof en una entrevista realizada por cineastas platenses en su casa en Montevideo, que hubo una propuesta para hacer *La margarita* con el Coco Barone, cineasta argentino, y que la misma ganó un premio en el INCA. Aunque el film no evolucionó, el guión se halla escrito. La primera escena comienza su desarrollo en el calabozo, de pronto se abre la puerta aparece un baile en el club Tuyutí, el personaje se eleva hasta que aterriza en chancleta en el calabozo cuando el sargento lo llama al orden. La secuencia refleja las implicancias del quehacer poético con respecto a la transmutación del espacio carcelario, las diversas “ficciones del encierro”.

En *Eso*<sup>200</sup> (Paris 1983/4), encontramos una la incorporación de lo epistolar en “Lluvia” donde, bajo un registro amoroso aparece, por primera vez, la posibilidad de la escritura como retorno. En este punto retomamos las palabras de Krasniqi quien afirma que los “tres impulsos de la actividad epistolar son la migración, el exilio, el viaje” (2014: 253) y a su vez sostiene que no siempre la carta es escrita para suplir la ausencia con el diálogo ilusorio, sino que a veces su función es otra, y la carta intenta remediar la ausencia físicamente en lugar de suplirla. En este poema aparecen estas dos funcionalidades opuestas de la carta. Por un lado, el vecino escribe para franquear la distancia que hay entre él y su mujer –aunque ella esté a su lado– y confesarle su amor. En segundo lugar, se delimita otra forma de escritura al aparecer el sujeto del poema, en los versos finales. La palabra se repliega sobre el “yo”, y la epístola adquiere sentido como regreso, se escribe “para volver”, como una forma de suplir esa ausencia del país, los afectos, el hijo, la madre.

#### Lluvia

hoy llueve mucho, mucho,  
 y pareciera que están lavando el mundo  
 mi vecino de al lado mira la lluvia  
 y piensa escribir una carta de amor/  
una carta a la mujer que vive con él  
 y le cocina y le lava la ropa y hace el amor con él  
 y se parece a su sombra/  
 mi vecino nunca le dice palabras de amor a la  
 mujer/  
 entra a la casa por la ventana y no por la puerta/  
 por una puerta se entra a muchos sitios/  
 al trabajo, al cuartel, a la cárcel,  
 a todos los edificios del mundo/ pero no al mundo/  
 ni a una mujer/ni al alma/  
 es decir/a ese cajón o nave o lluvia que llamamos así/  
 como hoy/que llueve mucho/  
 y me cuesta escribir la palabra amor/  
 porque el amor es una cosa y la palabra amor es otra cosa/  
 y sólo el alma sabe dónde las dos se encuentran/  
 y cuándo/y cómo/

<sup>200</sup> El poemario posee textos narrativos y extensos intercalados con sonetos y con poemas de verso libre más breves. Nos encontramos con un resurgimiento de la enunciación de tipo exiliar en torno a la pérdida, la patria, la derrota, los compañeros, el hijo y la madre ausente (“Cumpleaños”, “Niños”), la libertad, la cárcel. La palabra acontece como una inminencia y un conjuro bajo la promesa del regreso “escribo palabras para volver” (p. 99). La libertad con que el autor aborda la forma lírica es expresada por él mismo quien en una entrevista realizada por Rodríguez, María del Carmen en *Cuaderno de Crisis* 33 (1988) p. 57, afirma que “se puede escribir en un verso perfectamente clásico, sin transgredir para nada la forma, y dar cosas muy nuevas: sonidos que antes no se habían oído en poesía”.

pero el alma qué puede explicar/  
por eso mi vecino tiene tormentas en la boca/  
palabras que naufragan/  
palabras que no saben que hay sol porque nacen y  
mueren la misma noche en que amó/  
y dejan cartas en el pensamiento que él nunca  
escribirá/  
como el silencio que hay entre dos rosas/  
o como yo/que escribo palabras para volver  
a mi vecino que mira la lluvia/  
a la lluvia/  
a mi corazón desterrado/

(Gelman 2012b: 98/99)

Distinguimos en el poema, entonces, dos cartas. La primera es una carta que extrañamente no se origina debido a la distancia geográfica entre emisor y destinatario, pero sí psicológica y hasta física, y se piensa como una forma de configurar el espacio íntimo que una declaración de amor necesita – “mi vecino tiene tormentas en la boca/palabras que naufragan/palabras que no saben que hay sol porque nacen y mueren la misma noche en que amó, dejan cartas en el pensamiento que él nunca escribirá” (p. 99). La carta, y la palabra a través de ella, pueden lograr un doble acercamiento, por un lado la posibilidad de ponerle nombre a las cosas, y poder, de esa forma, “entrar” en ellas, y por el otro, de evitar que esas palabras, esas “tormentas en la boca” naufraguen y así puedan transformarse en el medio para volver. En el verso 17 aparece el “yo” exhibiendo su propia subjetividad y traspolando la escena de escritura de la 3ra a la 1ra persona para confesar su situación.

Es allí donde sobreviene la segunda epístola. La escritura deviene personal y es el sujeto lírico a quien le cuesta escribir la palabra amor quien desarrolla una aporía sobre la espacialidad del mismo, su imposibilidad de salvar la distancia que hay entre la palabra y el verdadero amor, o cuándo y cómo se encuentra el amor con la palabra. Nuevamente como en “Final”, a través de la palabra y de la epistolaridad se posibilita la idea del retorno, de recuperación de las cosas amadas, el vecino, el barrio, la lluvia, el corazón. Esta es la hipótesis de nuestra tesis, la carta incorporada a géneros secundarios dentro del marco de las experiencias límites de Gelman y Rosencof se configura no sólo como forma de elaborar el duelo y reconstruir la identidad del remitente, destinatario o ambas, sino también como posibilidad de regreso, de recuperación personal y de resignificación histórica del pasado.

Estas cartas del vecino y de Juan son cartas en el pensamiento, cartas que nunca se escribirán, “palabras que no saben que hay sol” y que “naufragan”, solo pensadas en un intento de permanencia ante la rotunda certeza de que todo nace y muere. En este caso se trata de escribir como una puerta para entrar “a una mujer”, “al alma”, escribir para volver, a la vida, al corazón desterrado, a las cosas,

a la patria. La carta se configura como un monólogo interior de quien enuncia. Pero aunque son cartas que nunca llegarán paradójicamente cargan con la esperanza de que a través de ellas se haga posible el regreso.

En “Niños”, nos encontramos con una segunda aparición de lo epistolar. El poema está dedicado a su hijo, Marcelo. El yo lírico se duele por lo que no se pudo, ni se puede ya decir, “esas cartas que nunca se escribieron”. Estas “fiebres” de las que no sabe nada. Este hecho solo podría ser revertido con la existencia de esa carta. Se trata de una carta que Marcelo, a modo testamentario, nunca alcanzó a escribir. La carta ya no es “para” el ausente, sino que en este caso el ausente es el remitente. La voz de los muertos está cobrando vida en el poema y este es un giro importantísimo de la impronta epistolar que conduce hacia los trabajos de memoria.

Niños

(...)

ahora pasan las cartas que nunca me escribiste/

hijo/vos/que tanto nacés de esta luz/

tus cartas tienen fiebres de las que no sé nada/

y nunca sabré nada/

parecen pajaritos que vuelan con tu serenidad/

astros que tiraste al aire y ninguno ve/

yo no los veo ni los ve mi dolor inseguro/

pensabas en una vida más limpia que esta/

una vida que se podía lavar/

tender al sol de tu bondad/

una vida llena de rostros como viajes/

¿dónde están esos rostros/esos viajes?/

la vida está desnuda como un mar sin orillas/

y no puedo volver la vida atrás/

llevarla hasta tu cuna/

ni llevarla adelante/

yo soy menos real que la mesa donde como/

yo como para ser real como el árbol detrás de la ventana

ahora un niño se le paró al lado/

saca la mano del bolsillo del pantalón/

abre su palma a la luz

y piensa que la muerte es la muerte

y no más que eso/<sup>201</sup>

(Gelman 2012b: 103)

La epístola busca un diálogo postergado sobre cosas que no se dijeron y que ya solo se pueden suponer, muchas más preguntas que certezas, una indagación frente a lo que pudo ser, a los sentidos del pasado. La carta lleva a un viaje que no se realizó, a un lugar inexistente, un lugar anclado entre el

---

<sup>201</sup> El subrayado es mío.

ayer y el más allá desconocido, un “no espacio” un “no lugar” esa “frontera” que Rosencof define entre “el allá y el acá” que no es más que entre “la vida y la muerte”. En este punto es interesante reponer la carta que Juan Gelman le manda al periodista Juan José Salinas el 5/5/86, diez años después de la desaparición de su hijo, buscando un acercamiento y alguna noticia sobre su paradero. El poeta intenta recuperar alguna anécdota y reconoce que había una distancia entre padre e hijo debido a su semiclandestinidad y a diferencias personales y se lamenta por la imposibilidad de volver el tiempo atrás. Sueño y testimonio aparecen como motivos de la escritura epistolar, tanto literaria como auténtica, ligados a lo que luego serán los trabajos de la memoria. En el poema el sujeto también expresa “y no puedo volver la vida atrás”. Similar situación se da en la intertextualidad entre la Carta pública a mi nieto/a (1995/1998) donde Gelman le confiesa a quien todavía no conoce ni sabe si va a encontrar, que sus padres “soñaban con un mundo mejor” mientras en el poema “Niños” le dice al hijo “pensabas en una vida más limpia que ésta”. Los ideales revolucionarios, y la lucha por esclarecer y condenar los crímenes de lesa humanidad aparecen como motivos fundamentales de estas prácticas escriturarias vinculadas a la reconstrucción de la memoria colectiva.

### **La palabra como anunciación**

Realizamos una breve reseña de la obra *La Junta Luz*<sup>202</sup> (1982) ya que incluye poemas de *Carta Abierta*, como un modo de incorporar la palabra surgida en un momento íntimo epistolar subsumido por el dolor y convertirla en escritura de testimonio y denuncia. Gelman plasma en esta obra teatral testimonios que representan a un colectivo y traspola su experiencia personal asumiendo su estatus de sujeto social “enseñar a la voz humana todas las voces humanas posibles” (Gelman 2012b: 20). La obra, elaborada con un fuerte carácter intertextual puede leerse como un collage de música, diálogos, coros, versos propios y ajenos, testimonios, relatos que han surgido de experiencias reales de detenidos tomados por Carlos Gabetta en *Todos somos subversivos*<sup>203</sup> según se explicita en la nota que cierra el texto (p. 51). El subtítulo es “Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo” y en la portada aparece la imagen real de una protesta de las Madres con sus pañuelos blancos, tomada por Alicia Sanguinetti. Vemos así el modo en que ficción y realidad confluyen en un relato único con una mirada femenina que propicia el rito de duelo a pesar del horror al que la mujer y la maternidad se vieron

---

<sup>202</sup> La obra, escrita en París en 1982, fue publicada en 1985 en Buenos Aires (Libros de Tierra firme), es decir dos años después de la caída de la dictadura militar y uno después de la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas que redactaría el informe Nunca más. Al igual que este documento, La junta luz denuncia a través del género dramático los abusos cometidos, la desaparición de personas, las violaciones, y los crímenes de lesa humanidad.

<sup>203</sup> “No hay nada más subversivo que el hambre” dirá Rosencof en *Las agujas del tiempo* (2003: 55).



sometidas durante esta etapa: La escena IV recuerda el poema “La Carta” donde una madre, luego de ser torturada, escribe a su hijo muerto, o el poema “Somas” de *Relaciones* que pone en palabras literales la crueldad de la “picana eléctrica en los genitales varados en el sur”. Ahora bien, a pesar de este atroz sufrimiento, la palabra resurge en la obra como un acto de resistencia y contumacia, en la voz de una madre que alterna entre la esperanza y el reclamo de aparición con vida del hijo, y la aceptación de su pérdida. Esto corrobora en palabras de Fabry, que “la enunciación poética en clave femenina es portadora, incluso en las circunstancias más nefastas, de una fuerza vital y esperanzadora” (2012: 114).

Los poemas plantean numerosos diálogos intertextuales con aquellos que Gelman había escrito en el exilio, de allí que aparezcan fragmentos de ellos, como si se tratara de espectros que vuelven una y otra vez materializando la pérdida. De esta forma, realizan una alegoría del proceso frustrado de duelo, donde la separación propia respecto del sujeto amado se vive como imposible. En este sentido, Fabry considera que es precisamente la poesía la que puede expresar cabalmente y nominar el dolor: “todo ocurre como si solo el lenguaje poético tuviera las capacidades expresivas necesarias para acoger la aporía que constituye la vida fantasmal, simbolizarla y transformarla en una emoción orientada hacia la perduración del amor, es decir, de la vida misma” (2012: 126). La autora realiza un análisis minucioso de los espacios en que está dividida la obra y el modo en que la utilización de los mismos va acompañando la evolución de ese dolor inicial por la ausencia del hijo y la incertidumbre total, hacia un rito de duelo compartido y socializado.

Los fragmentos de poemas de *Carta Abierta* que se retoman (III, VII, VIII, IX, XI, XIX, XX y XXV) ya no se enuncian desde un lugar de completa intemperie, sino con el fin de concluir en una acción que se proyecte más allá del propio dolor. También aparecen el poemas IX y XIV de *Notas*, el XI, XXI, XXV, XLVII, L, LIX, LVIII de *Comentarios*, el *Idilio Muerto* de César Vallejo, un poema de *Sí dulcemente* (“el frío de los pobres...”). Nos encontramos con unos versos que hablan del oso verde y que parecieran no tener precedentes, que configuran una suerte de ronda infantil cuya temática es la pérdida. Esta misma imagen será retomada en un poema bastante posterior, “Regresos”, de *Valer la pena* (2002).

La propuesta del distanciamiento de la audiencia respecto del drama en este tipo de teatro épico, tiene por objeto colocar al espectador en una actitud inquisidora, crítica, frente al proceso representado que transcurre entre la realidad y la ficción, entre la ausencia física del hijo y esos regresos espectrales que tienen lugar durante toda la obra. Para ese distanciamiento se utilizan medios artísticos como la música –que abarca milonga, rock, tango, ópera, o canciones de cuna–, la

literalización presente en las didascalias que interrumpen la acción, los carteles, flashes, diapositivas y efectos escenográficos diversos<sup>204</sup> tales como la intervención constante del coro con repeticiones de la consigna utilizada por las Madres de Plaza de Mayo “¿hasta cuándo? Hasta encontrarlos”, que son las palabras con las que termina la obra y que determinan definitivamente la vida de su autor, que realizará un proceso incansable de búsqueda de sus seres queridos.

Este tipo de propuesta teatral testimonial que incluye “retazos” del género epistolar no hace más que confirmar la hipótesis de Strejilevich quien sostiene que las sociedades posgenocidas necesitan al menos dos tipos de testimonio: el oral, ya sea en procesos judiciales o en comisiones de verdad y el testimonio literario, ya que la recuperación de una sociedad “no se puede afincar ni transmitir si el aspecto subjetivo del desastre no llega a elaborarse” (2018: 3).

\*\*\*

La última escritura a partir de lo epistolar en este período, la encontramos en *Anunciaciones*, libro publicado en 1988 y que fue excluido, al igual que *La junta luz y Dibaxú*, de las Antologías *Interrupciones I y II*. El poemario está compuesto por textos muy herméticos, que abarcan el campo semántico del amor, con una gran cantidad de enunciaciones admirativas y/o interrogativas. Los poemas se presentan contiguos, tan solo diferenciados entre sí por un espacio. No poseen número ni título, contrariamente a los poemarios anteriores. La palabra pierde toda transparencia y adquiere gran plurisemanticidad. En medio de una pulsión de imágenes ambivalentes que podrían emular la fragmentación del recuerdo, se distingue, sin embargo, el barrio, la infancia, el destierro:

rugís barrio, porque la reina de la seducción/  
la de cofia blanca muy sencilla/  
la que andaba por la orilla del río a sabor del viento/  
no pasa más por aquí/

(Gelman 2012b: 123)

El repertorio de palabras vinculadas al dolor padecido se amplía con la incorporación del término “perdón” que marca una nueva etapa en el ciclo de escritura exiliar de aceptación de la derrota, que se caracteriza por la necesidad de elaboración del trauma. En 1985, terminada la dictadura argentina,

---

<sup>204</sup> Conceptos extraídos de “Función del testimonio en la junta luz de Juan Gelman: La reconstrucción de la historia desde la voz del otro”, ponencia presentada en la sesión “Del tiempo del compromiso al espacio del testimonio” durante el Congreso de las Sociedades Eruditas (Montreal, 1995), y publicado en *Revista Hispánica Moderna*, Columbia University, New York, 1998. p. 375.

surge un nuevo período donde el testimonio y la voz de los sobrevivientes serán fundamentales para exigir justicia y reclamar por los desaparecidos.

caballeros/qué cosa/  
hay días que crecen como huesitos de testigo/  
pasarán por el patio luciérnagas plegadas/  
harán nido en tu cueva/  
se tomarán la leche del perdón/  
¿será bueno que entonces estudies tus ausencias!/ (Gelman 2012b: 131)

la ausencia te persigue con los verbos en cruz/  
¿a dónde vas con el mantón llorado/  
golpeando camas del perdón?/ (Gelman 2012b: 135)

Los textos, en los que se permea el retrato autobiográfico, dan cuenta del desvelo por conocer la verdad. Por otra parte, ha tomado carácter público lo difícil y extenso que ha sido el proceso en el que participaron tanto Juan Gelman como su esposa Mara La Madrid personalmente para descubrirla, al igual que tantas familias de desaparecidos. El mismo incluyó indagaciones particulares, búsqueda de testimonios, cartas privadas y públicas, viajes etc. Debemos recordar que en el momento de enunciación de este poemario aún no se habían encontrado los restos del hijo de Juan Gelman y de su nuera, mucho menos a su nieta nacida en cautiverio. El hallazgo de los restos de Marcelo Gelman ocurre en 1990, y Macarena Gelman recupera su identidad recién en el año 2000.

La reflexión constante sobre el sentido de la escritura sigue siendo protagonista de los versos: para quién se escribe, dónde se escribe. Es así como el día vuelve con una “flor de papel” “un pie escrito en bailes de agua” y están “los recién escritos en el papel de la distancia” mientras el yo lírico se pregunta “¿quién escribió su vendaval comido?”, y afirma “¡escribís para nunca en los fríos del niño arrimado!”. Asimismo, impera por momentos una orden taxativa (“¡inventen una lengua donde quepa todo el furor del habla!”). La lengua abandona su insuficiencia referida exclusivamente en relación al dolor y agrega su limitación también para expresar la furia.

Lo epistolar aparece como el primer destello en el “pecho dormido”, el desterrado corazón. Se revierte la direccionalidad de los actantes epistolares, pues no se escriben cartas para el ausente sino que hay un ausente que escribe cartas, reiterando la figura del enunciador epistolar de “Niños”:

con los sudores de septiembre nacen muy bellos pajaritos  
en el pecho dormido/ el olvidado de comer/  
el perro ausente escribe cartas

(...) estaban bellas las torcazas de la palabra por decir!/  
(Gelman 2012b: 150/151)

(Gelman 2012b: 150/151)

Todo el poemario se desarrolla en un ciclo que pasa por la interrogación, la afirmación, la exclamación para luego repreguntar y en el caso del poema que incluye el acto epistolar, lo hace como un resurgimiento de la vida (esos “sudores de septiembre”), en la temporalidad cíclica de las estaciones, como aquello que brota luego del invierno. Aparece nuevamente el lugar de retorno que representa la infancia, el patio familiar, que nunca se borra del recuerdo del poeta (“¡en el fondo de un patio que no se iba a apagar!”). Las interrogaciones –“¿quién diría que así nacés en el soplado por amor?” (p. 190) – no encuentran respuesta y les sigue un enunciado que se repliega y agota en sí mismo para continuar interpelando –“¿por qué prospera ese trabajo?/¿dónde plantaron tu yuyito anterior?” (p. 191) y “¿dónde anotaron los dolores que todavía me debés?”–, intercalados con enunciados exclamativos independientes. El sujeto del poema se percibe confuso, descentrado luchando en un territorio de contradicción, enmarañado entre un pasado que aún no entiende, lleno de preguntas, frente a la necesidad de dejar atrás ese desborde de dolor (“quítame allá esos huesos/ esas aguas/sábanas anunciando la tristeza de nuevo/”) para comenzar un trabajo de reconstrucción. Como ya hemos visto, y afirma Dalmaroni (2001: 123)<sup>205</sup> asistimos a una sucesión de representaciones con versos que fijan y desestabilizan intermitentemente, haciendo que el sujeto del discurso se desalinee al igual que la experiencia que se comunica:

...este movimiento oscilante de la interrogación como procedimiento recurrente en buena parte de la poética de Gelman (aseveración implícita en la pregunta retórica, o suspensión del juicio en la respuesta que vendrá y que no se escribe) hace sistema con la alternancia entre la sucesión pregunta-aseveración y la sucesión aseveración-pregunta. La primera fija, la segunda vuelve a inestabilizar. De este modo, los textos se presentan como el escenario de un proceso inacabado y abierto mediante el cual se sucede la construcción de representaciones. El mundo, la verdad o la experiencia dependen aquí de los vaivenes y las perspectivas móviles del sujeto que, por lo tanto, también se discurre y desalinea. (Dalmaroni 2001).

\*\*\*

Realizamos una mención con respecto *Dibaxu* (Paris 1983/1985) ya que refleja el apogeo del trabajo de exploración de esas otras voces que venimos analizando en distintos poemarios. Aquí la lengua que resulta explorada es la de los judíos exiliados, el sefardí o ladino. El motivo que lo impulsa es el

<sup>205</sup>Dalmaroni, M. (2001) “Juan Gelman : Del poeta-legislador a una lengua sin estado” [En línea]. Orbis Tertius, 4(p. 8). Disponible en: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2923/p.r.2923.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2923/p.r.2923.pdf)

mismo que sostiene las indagaciones previas como la del castellano antiguo: el temblor de la palabra es buscado en su estado embrionario, sus orígenes.

Nos parece relevante comparar esta búsqueda en torno al idioma. . En *Las cartas que no llegaron*, que analizaremos en forma comparativa en el próximo capítulo, junto con *Carta a mi madre*, aparecerá una “palabra” definida por el narrador como antigua, misteriosa, ancestral, una suerte de sortilegio, una llave que abre la memoria, una voz que trabaja el “desmorir” del padre: “la palabra caldea, aramea, babilónica, hebrea (...) quiso decir y dijo que estemos donde estemos, Viejo, nos estamos viendo.” (Rosencof 2010: 166).

Sobre la connotación “contra la muerte” que implica esta búsqueda en los orígenes del idioma, coincidimos con lo que proponen en particular Clarisse Nicoidsky, Margalit Matitiahú y Myriam Moscona<sup>206</sup> respecto de la poesía contemporánea en ladino y que podría extrapolarse a la indagación que realizan Gelman y Rosencof respecto de la lengua ancestral como parte del trabajo de duelo. Las autoras elaboran un paralelismo entre lengua y madre, que les posibilita ver en esta poesía la acción de acudir a la lengua en un último esfuerzo por aferrarse a un pasado que está a punto de desaparecer. Creemos que Juan Gelman y Mauricio Rosencof transitan por esta búsqueda en torno a la muerte del hijo, padre/madre, compañeros caídos. Gelman sostiene en el escolio: “son la culminación o más bien el desemboque de *Citas y Comentarios*, dos libros que compuse en pleno exilio, en 1978 y 1979, y cuyos textos dialogan con el castellano del siglo XVI”; y “Quizás este libro apenas sea una reflexión sobre el lenguaje desde su lugar más calcinado, la poesía” (Gelman 2012b: 199).

Los poemas de *Dibaxu* son publicados en dípticos, confrontando la versión en castellano con la versión en sefardí. La oralidad y la música juegan un papel importante y es Gelman quien pide al lector: “ruego que los lea en voz alta en un castellano y en el otro para escuchar, tal vez, entre los dos sonidos, algo del tiempo que tiembla”; en el mismo sentido, leemos en Rosencof “donde el tiempo corre por su cuenta y sin reloj”. En este punto es interesante la definición de López-Baralt<sup>207</sup> (1992) sobre literatura ya que expresa que es una forma de música:

Además de ser literatura hay una musicalidad de la palabra. Que explica el hecho misteriosísimo de que a veces uno entienda a alguien que habla una lengua que no entiende. Y sin embargo lo entiende. Porque recibe vibraciones. Y esto porque el lenguaje también es

---

<sup>206</sup> Al respecto es interesante el artículo Sefami, Jacobo. (2009). “La muerte de la lengua-madre: poesía contemporánea en ladino ” (Universidad de California). El autor estudia la aparición de poetas en judeo-español (ladino) en los últimos treinta años en el contexto del proceso de extinción de la misma lengua.

<sup>207</sup> Si bien estas afirmaciones son realizadas en su artículo sobre la obra *Memoria del fuego* de Eduardo Galeano, el concepto es transferible a cualquier texto literario que explore la sonoridad del lenguaje.

música. Hay una musicalidad del lenguaje.

(López-Baralt 1992: 464)

Gelman dedica el poemario a Clarisse Nicoidsy, la escritora francesa de origen sefardí de Bosnia quien le enseñó la lengua y con quien realizó una versión musicalizada que lleva por título *Una manu turnó l'otra*<sup>208</sup>. Los poemas son de carácter netamente amoroso. El amor funciona como una ecología del dolor por el pasado: “en la casa del tiempo está el pasado/debajo de tu pie/ que baila/” (p. 201). El sujeto del poema necesita posicionarse en ese no lugar que le permite esta búsqueda en el lenguaje, y la asunción de otras voces para reflexionar sobre la profundidad de los sentimientos, y la capacidad de la palabra para nombrarlos: “amarte es esto: una palabra que está por decir/” (p. 221) “¿qué palabra te dirá?/¿qué nombre te nombrará?” (p. 223). Gelman ha hecho un paréntesis entre el dolor de su tierra y sus hermanitos “varados en el sur”; sin abandonar nunca el trabajo con la palabra, pero carente de la subversión propia que exige el horror para nombrarlo, embiste ahora una nueva exploración, proponiéndose un distanciamiento, como afirma en el último poema (XXVIII) “pondré mi espanto lejos/ debajo del pasado” (p. 225).

\*\*\*

A partir de lo analizado en este capítulo, podemos afirmar que lo epistolar aparece en los poemas de manera más intensa, en la medida en que las condiciones de enunciación discursiva contribuyen a dar forma a la experiencia de la ausencia y el aislamiento tanto en Juan Gelman como en Mauricio Rosencof. En este sentido, la epistolaridad da lugar a que los escritos desplieguen diálogos con los seres ausentes, elaboren su propia ausencia del país o, en el caso del escritor uruguayo, su reclusión – otra forma de la ausencia y la distancia–.

La carta se constituye como mensaje a los seres que se han perdido, situación compartida con la visión exiliar de los místicos (*Citas y comentarios*). Asimismo, otorga a ambos autores la posibilidad de replegarse sobre la niñez representada en los hijos, ya que Juan Gelman en su *Carta Abierta* dialoga con el niño que fue, en el adulto desaparecido y Mauricio Rosencof lo hace en los poemas/cartas y en las historias que fueron saliendo de la celda por medio de las misivas enviadas a Alejandra. Desde la carta, además, se evoca el barrio, como lugar seguro desde donde se puede recuperar la humanidad propia. A pesar de que la lengua esté dañada, la palabra encuentra ese camino.

---

<sup>208</sup> El disco salió a la luz recién en 1997 con los poemas de Gelman y Nicoidsy cantados por Dina Rot, bajo el sello El Europeo Música, España.

Se trata de “escribir para volver” que, según el poeta, es el camino “para que nadie se pierda al buscar lo que ama” (“Fuoco” *Los poemas de Julio Grecco*).

En el próximo capítulo abordaremos las obras *Las cartas que no llegaron* y *Carta a mi madre* donde la incorporación y apropiación del género epistolar llega a su máxima expresión, pues lejos de darse en apariciones esporádicas como tema de una obra o poema individual, constituye la totalidad de la misma definiendo su organización discursiva. Como hemos observado, el precedente de esta escritura epistolar al ausente como parte de la enunciación de un poemario es *Carta Abierta* (1980).

### Capítulo 3

#### Caleidoscopio de familia. Lo epistolar y la materialización de la ausencia

Y se mezclaron las lenguas y las vibraciones, plantado cada cual en su sitio, hasta la última gota, con la que impregnaron la vereda del barrio.<sup>209</sup>

(Rosencof 2019 :71/2)

En este capítulo analizamos la incorporación de lo epistolar como parte constitutiva de la enunciación, en la novela de Rosencof *Las cartas que no llegaron* (2000) y en el extenso poema *Carta a mi madre* (1987), de Gelman. En efecto, ya no se trata de una tematización de la carta, como motivo o tema de un texto, sino que la epistolaridad se incorpora a la escritura a través de distintos mecanismos, afectando las estrategias discursivas de la novela y del poema, que devienen “epistolares” no solo por la referencia en el título sino justamente por los procedimientos narratológicos, giros retóricos e incorporación de fórmulas tradicionales que toman del género.

En el caso de *Las cartas que no llegaron* (2000), lo epistolar se incorpora en una trama cuyo proceso de avance narrativo se da mediante la aparición de dos ejes epistolares: el primero está constituido por las cartas provenientes de Europa, escritas por familiares que van a morir al campo de concentración; el segundo, por la larga misiva que Rosencof escribe a su padre desde la cárcel. En el poema *Carta a mi madre* (1987) texto elegíaco escrito por Gelman en situación de exilio y dedicado a su madre fallecida, la carta abarca los 25 poemas que se constituyen como un único mensaje diferido<sup>210</sup> que intenta forzar el límite espacio temporal (la muerte sucedida en Argentina), en base a preguntas retóricas y digresiones reflexivas.

Realizaremos una lectura comparativa de estos dos textos para indagar qué formas adopta la carta en su incorporación a estas obras y qué estrategias discursivas son utilizadas para “nombrar” el dolor de la pérdida en ese espacio de intimidad en el que se establece un diálogo ilusorio. Nos preguntamos cómo se incorpora la epistolaridad dentro de los textos, qué función asume teniendo en cuenta sus rasgos retóricos y también culturales, y a partir de esto, los efectos o implicancias semánticas de su presencia en la escritura “literaria”. La diferencia que existe entre estas dos cartas

---

<sup>209</sup> Este fragmento corresponde a *La vida privada de la Tota* y se refiere a un parlamento que sostienen Menéndez y Jacobo, que mezclan su gallego y yiddish con un español que les es muy extraño y caracteriza un cuadro de época de Uruguay en tiempo de los inmigrantes.

<sup>210</sup> Siguiendo a Krasniqi (2014), tomamos el mensaje epistolar como un mensaje diferido en tiempo y espacio, cuya construcción del texto requiere “mecanismos de compensación” (p. 383) como déicticos, variaciones verbo-temporales, repeticiones, entre otros.



respecto de *Carta Abierta*, analizada en el capítulo anterior, es que tanto la epístola al padre en *Las cartas que no llegaron* como la que se escribe en *Carta a mi madre*, se realizan con la certeza de que el destinatario ha fallecido, mientras que *Carta Abierta* se escribe en una situación de incertidumbre total, ocasionado por el estado de desaparecido del familiar ausente.

Nuestra hipótesis sostiene que en estas obras se evidencia que cuanto más cerca del sentimiento de pérdida y de ausencia se halla el enunciador (del país, de los seres queridos, de la condición humana), la carta asume un papel fundamental para expresar la experiencia traumática, reconstruir la subjetividad fragmentada y sobre todo materializar al ser fallecido, al constituirlo y objetivarlo como un destinatario posible. En respuesta a las exigencias de este registro íntimo donde la experiencia extrema (con su imposibilidad de decir) es protagonista absoluta, se produce una subversión tanto de la propia forma convencional del género epistolar como del lenguaje que constituye su repertorio.

Nos parece pertinente mencionar que encontramos en la carta, como expresa Gallego Cuiñas (2013: 14), un doble movimiento ya que si bien lleva la individualidad hacia su límite al mismo tiempo que protege la privacidad del narrador, la expone debido a las contingencias de su envío o mediante su publicación literaria, como es el caso que nos ocupa. En este mismo sentido, recordemos que Mosqueda (2018) define lo epistolar como “el género de la intimidad compartida”.

Si bien la materia prima de estas obras fueron cartas escritas al ausente, a su vez ellas fueron pensadas y corregidas para ser editadas como obras literarias y, en este aspecto, nos parece interesante considerar el poema/carta y la novela epistolar teniendo en cuenta la diferencia de la que habla Guillén entre los conceptos de ficción y fingimiento. En efecto, cuando una carta es pensada para ser leída no solo por una persona real (“tu empírico”) sino teniendo en cuenta la existencia de múltiples lectores virtuales, “el tú se encuentra enmarcado en una ficción” (1997:89-90). El autor sostiene que el destinatario es como un buzón para la obra (que seguirá su curso editorial), y en lugar de esa fuerte presencia de la intersubjetividad y pertinencia efectiva del receptor, pareciera más bien que el interlocutor fuera el propio yo. Es por esto que no hay que confundir la ficcionalidad general, inherente al relato epistolar, que existe aún cuando la carta aborda hechos reales (como resultado de una producción de signos lingüísticos, frases, actos de habla imaginarios) con “lo fingido” en ciertos géneros literarios. La ficcionalización constituye una dimensión de la carta real, mientras que en una carta imaginada, por más que su referencialidad tenga carácter veredictivo, veremos una simulación a través de la utilización de los mismos procesos de ficcionalización de las cartas reales, incluyendo su matriz epistolar u otros elementos formales con el fin de perseguir la ilusión de autenticidad.

A esta línea de análisis se suma la perspectiva que tomamos de Croci (2006) respecto de lo epistolar como dispositivo de artificio literario autorreferencial ya que lo que se está relatando en las ficciones tiene valor veritativo en la vida de ambos autores. Krasniqi (2014: 73) afirma algo similar al sostener que la carta funciona como agente ficcionalizador y que desrealiza o hiperrealiza al sujeto aunque exprese o crea expresar la verdad. La autora amplía y agrega que esta construcción del yo se produce en base a dos de sus cualidades psicológicas fundamentales. En primer lugar, la memoria, que produce omisiones, variaciones, desplazamientos temporales, añadidos etc. generalmente de forma inconsciente. Y en segunda instancia, la subjetividad que manipula la memoria, la forma en que el sujeto recuerda y muestra (dice, escribe) lo recordado. Esto sucede de manera consciente o inconsciente y está directamente vinculado a la función de la epistolaridad que es cooperativa hacia el diálogo y persuasiva en función de su destinatario.

Ambas obras establecen desde el inicio lo que Lejeune llama pacto autobiográfico<sup>211</sup>. En efecto, la coincidencia entre personaje, narrador y autor del texto se ratifica en innumerables reportajes, notas, artículos y presentaciones. Podemos leer los textos en tensión con testimonios, artículos periodísticos y otros materiales multimediales donde encontraremos una coexistencia en cuestiones centrales de los sucesos acontecidos tanto en la vida personal de sus autores como en el campo sociopolítico de la última dictadura uruguaya/argentina. Al respecto, Rosencof expresa, en las primeras líneas, que su libro “No es una obra de denuncia sino una obra de memoria. Es algo más que testimonial, es una novela” (p. 6), aun cuando contenga en la página 129 una autorreferencia concreta que lo menciona como narrador (“¿Mauricio?”). En el caso de *Carta a mi madre*, el poeta pregunta a su madre y a la vez a sí mismo si la carta ha sido la posible causante de su muerte<sup>212</sup>, si acaso adivinó que iba a volver (refiriéndose al fin de la dictadura en Argentina y en consecuencia de su situación exiliar) y le reprocha no haberlo esperado. Otro elemento autobiográfico directo que el lector reconoce se encuentra en la dedicatoria a Teodora, la hermana de Juan Gelman, quien es la persona que le anunció por carta la muerte de su madre.

---

<sup>211</sup> Además de la coincidencia entre personaje principal, narrador y autor, también se dan las otras circunstancias que Lejeune enumera para que se dé lo autobiográfico: una perspectiva retrospectiva de la narración, que el lenguaje sea en prosa, y que el tema tratado aborde la vida individual o la historia de su personalidad. Si bien podríamos cuestionar esta figura en *Carta a mi madre* en cuanto obra “lirica”, evidentemente hay una narrativa de los hechos en el extenso texto autobiográfico que nos permite tomarnos esta licencia. El propio poeta ha señalado: “*Carta a mi madre* tal vez sea mi libro más autobiográfico” en Chiaravalli, Verónica (1997) “Entrevista con Juan Gelman: Heridas y medallas de un poeta”, *La Nación*, 10 de diciembre.

<sup>212</sup> En el poema “Paulina” de *Mundar*, Gelman expresará “Moriste/ por carta y por/ las lágrimas que/ guardabas en tu corazón”.

Queremos aquí hacer una salvedad ya que la bibliografía crítica ha tomado el nombre de Teodora como el nombre de la madre del poeta. Esto no es así. Teodora es la hermana de Juan Gelman, su madre es Paulina Burichson a quien le dedica el poema que lleva su nombre en *Mundar* (2007). De hecho, en el homenaje que realiza la revista *La Maga* en 1997 N° 28 (p. 5), Teodora escribe “Mi hermano”, al comentar la vocación de Juan que desde los 3 años ya sabía leer y escribir, y agrega un dato que plasma la relación del poeta con su madre refiriéndose a un día muy frío en Necochea: “¿Quiénes estaban bailando entre las olas, en ese mar picadísimo? Mi mamá y Juan”. Hacemos esta referencia puntual porque queremos dejar como precedente este aporte de nuestra investigación, ya que varios especialistas de la obra de Gelman se han referido al tema tomando el nombre que figura en la dedicatoria como materno<sup>213</sup>.

### ***Las cartas que no llegaron de Mauricio Rosencof (2000)***

En eso se entreabre la puerta. No “una puerta”. La puerta. La que tuvo agarramanos de bronce que doña Rosa de mano y Brasso dejaba refulgente (...) Tenía en sus brillos, grabadas, unas letras: CARTAS

Rosencof 2019: 91/92

*Las cartas que no llegaron* (Alfaguara 2000)<sup>214</sup> se construye a partir del distanciamiento respecto de la experiencia concentracionaria, ya que el libro fue publicado quince años después de la liberación de su autor. La novela se desarrolla en forma fragmentada y alterna permanentemente lugares y tiempos, desarrollando el carácter efímero del recuerdo, que permanece recurrente mediante expresiones y pensamientos del protagonista. De esta forma la dificultad de la memoria para recuperar los momentos vividos se manifiesta en forma constante: “no puedo precisar con exactitud” (p. 11); “Después venía el cartero, pero yo no me acuerdo” (p. 12). En todo el texto aparecen frases similares que definen un contexto donde la epístola adquiere especial sentido como instrumento de recuperación de ese pasado

---

<sup>213</sup> Elena Tamargo en *Juan Gelman: poesía de sombra de la memoria* (2000: 131) refiriéndose a la presentación de la ausencia en Carta a mi madre: “Sabemos su nombre, Teodora, pero la palabra madre asumirá la responsabilidad de el “naked name”. Este nombre está en el título; en la palabra se mantiene lo nombrado, la invocación, lo que preserva la relación esencial con la posibilidad del nombre y donde se asegura éste.” También Fabry en su artículo “Carta a mi madre (1989) de Juan Gelman: desandar las expulsiones” (2009: 367) “Nacimiento y luto también están presentes en este texto dedicado a «Teodora», madre del poeta.”

<sup>214</sup> Manejo la Edición Alfaguara del 2004 acompañada de un Anexo fotográfico.

inasequible “Y por qué te escribo hoy todo esto, Viejo? No sé. Tal vez para decirte lo que me acuerdo y, más que nada, decirte lo que me acuerdo para que veas lo poco que sé” (p. 69). El último apartado comienza afirmando “Lo que no recuerdo es la palabra” (p. 117) y sobre el final, el narrador vuelve sobre el tema de la memoria preguntándose de qué manera sobreviven en ella los elementos que forjan la identidad, “la memoria que es como una hoguera” (p. 157)<sup>215</sup>.

Y hay memorias pequeñas y ardientes como una brasa, y otras heroicas como la llama vertical, guerrera, y las hay pequeñitas y alegres en el chisporroteo, y las otras, papá, que se conservan bajo las cenizas de los años, de tantos años, rescoldos y rescolditos que duermen . Pero no se apagan, Viejo. No. (Rosencof 2004: 160)

La estructura interna se compone de tres partes. En la primera, “Días de barro y guerra”, el narrador es un niño que describe momentos de infancia. Estos se alternan con restos de cartas que vienen desde Europa, escritas por distintos emisores, familiares que son trasladados al gueto y que en un momento dejan de llegar. En el segundo apartado, “La carta”, el narrador ya es adulto y le escribe a su padre. Alterna el tiempo presente del encierro con los recuerdos de distintos pasados, más distantes y más cercanos, mezclados de manera aleatoria, lo que otorga al texto un carácter espontáneo e íntimo, propio de la escritura epistolar. Aparecen en la escritura recursos como la analepsis y prolepsis y sobre el final del apartado, nos enteramos de que la carta –cuyo momento de enunciación parece ser el de encierro– es posterior a la liberación del autor, cuando su progenitor ya ha fallecido. Se trata de un trabajo de memoria ulterior pero situado en los tiempos del encarcelamiento. La tercera parte no solo prolonga la evocación y la pluritemporalidad de los dos apartados anteriores, sino que los exacerba en una suerte de collage. Esta construcción provee los trozos con que rearmar la vida cercenada, lo que se anuncia desde el título: “Días sin tiempo”, donde se vuelven a alternar elementos de pasados más y menos distantes con el presente de la enunciación real, que a su vez difiere del presente de la enunciación enmarcada de la carta al padre en prisión.

Lo epistolar ocupa un lugar fundamental en la novela que lo incorpora como forma de exhibir el sentimiento de remitentes y destinatarios. A su vez, elabora un cuadro de época al vincular y describir desde sus detalles íntimos y cotidianos las historias de las distintas generaciones que habitan el entramado textual. Es así como las cartas ponen en escena un duelo entre dos maneras de concebir el mundo, y el texto avanza mediante elipsis exponiendo los fragmentos que permiten intuir una

---

<sup>215</sup> Sería interesante establecer un diálogo entre este episodio y su obra *El enviado del fuego* que desarrolla profundamente esta analogía.

totalidad. Por una parte, se enfrentan las visiones de mundo de los personajes de las cartas europeas, donde la mirada frente a lo que está ocurriendo evoluciona desde un primer estado de confianza hacia la incapacidad de asimilar los acontecimientos para concluir en la desesperación, hasta que un día, finalmente, las misivas dejan de llegar. La otra visión del mundo que se expone es la de la familia Rosencof en Uruguay, que lucha por prosperar, con los avatares que conlleva la incorporación idiomática, las notas de color del barrio, la infancia y el recuerdo de un hecho dramático, la pérdida del hermano del narrador, que determinó definitivamente las elecciones que realizó en su vida<sup>216</sup>. En la segunda parte, los actantes cambian y es el hijo quien escribe al padre que ya no está, intentando rearmarse a través de los recuerdos que recomponen la subjetividad que la represión ha devastado. En esta sección, el vacío pareciera el dispositivo formal que orienta las estrategias de la escritura. Las frases y los recuerdos aparecen desordenados, dando cuenta de lo que existió y buscando explicación para lo inexplicable. La carta intenta completar el diálogo truncado pero no es más que un intento de autoreconstrucción, en la voz del protagonista “te escribo para escribirme” (Rosencof 2004: 96).

Es así como el emisor de la carta, a través de distintas maniobras narrativas y del poder revelador del texto, tiene acceso a la adquisición de una plena conciencia de sí, pleno dominio de su “identidad”<sup>217</sup>:

Y estas son las cartas, mi Viejo, que te quise escribir desde donde escribir no se podía y que te escribo hoy, mi Viejo, desde donde sí puedo, junto a una ventana que durante tantas eternidades no tuve, con vista a un patio, pequeño, de entre casa, donde se mezclan los racimos de glicinas, y estallan los jazmines del cielo y los del país aroman, y pienso en mamá, su patio de las mil macetas, y en la bicicleta naranja pequeñita que está ahí, y es de la nieta que rogué se llamara también como mamá, Rosa. (Rosencof 2010:94)

---

<sup>216</sup> Al ser Leibú, (León) el único que hablaba la lengua de sus padres y el español, Rosencof siente que queda fuera de la historia familiar al faltar su hermano y además siente que todas las expectativas de sus padres estaban puestas en él, que además estaba aprendiendo el oficio de sastre. No será hasta en tiempos de prisión que repase ese pasado y comprenda el dolor por las cartas que no llegaron, el significado de muchos hechos fundantes en su historia. En honor a su hermano, el nombre de guerra de Rosencof en su militancia en el MLN – Tupamaros era León.

<sup>217</sup> Al respecto, es interesante leer a Ricoeur en su desarrollo sobre el problema de la identidad narrativa para quien conocerse consiste en interpretarse a sí mismo a través del relato histórico y el de ficción. Desde la focalización de esta perspectiva, un texto enfrenta al hombre consigo mismo hacia la comprensión de sí, entonces los polos narrar y leer son dos caras de una misma moneda y por lo tanto homologables. Al hablar de identidad narrativa Ricoeur ubica en lugar del yo atrapado por sí mismo, “un sí mismo instruido por los símbolos culturales, en cuya primera fila están los relatos recibidos de la tradición literaria. Son ellos quienes nos confieren una unidad no sustancial sino narrativa”. (Ricoeur 1984: 57-58). Para el filósofo “Una vida no es sino un fenómeno biológico hasta tanto no sea interpretada. Y en la interpretación, la ficción desempeña un papel mediador considerable.” (1984: 52). “Como lo confirma el análisis literario de la autobiografía, la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas.” (1995c: 998).

Resulta muy significativo que esta novela, a su vez, haya surgido a raíz de una carta. Rosencof cuenta que estando en prisión, luego de un largo tiempo de incomunicación llegó un primer papelito de su hija, Alejandra. La carta, que ya hemos mencionado en el capítulo anterior, con tachones y unas pocas líneas permitidas le hizo reflexionar sobre el poder que algo tan mínimo podía ejercer sobre el espacio y sobre la rutina del calabozo. “Esa hoja revoloteó, esa carta se posaba daba luz, me acompañó todo el tiempo que resistió el papel o las requisas”<sup>218</sup>. Fue entonces cuando el escritor reparó por primera vez en lo que sentía él, en años de infancia, cuando reunido con su familia llegaba el cartero que traía noticias. Recordó el ritual de la lectura, cómo la carta se guardaba a modo de tesoro familiar y qué rutina establecieron para los domingos –día de puchero y fiesta– en los que se comenzaron a releer las cartas viejas, cuando ya no hubo nuevas que llegaran.

Observamos en esta primera parte de la novela la existencia de distintos núcleos que funcionan como ejes vertebradores. El primero que queremos destacar es la contraposición existente entre la enunciación que se establece desde la visión de un niño, frente a la realizada en los fragmentos de cartas de Europa, cuyos narradores son otras voces adultas. Sin embargo existe un factor en común entre ambos enunciadores, dado por la inocencia, que es compartida por la mirada infantil y por la de la tía frente al advenimiento del régimen nazi. Hay otro tipo de conexión, a su vez, entre ambos tiempos, que se da entre la materialidad de las cartas, cada vez más breves, que se envían desde el gueto y sufren así el mismo desgarramiento que los cuerpos y los flashes de los momentos de infancia que percibe el protagonista. Otro eje delimitado en esta primera parte es la figura del padre tanto como lector que como escribiente. La escena de la escritura, desde la mirada del niño, guarda una solemnidad absoluta, donde el silencio es indispensable. La lectura aparece como un acto compartido en reunión familiar, donde emerge además la problemática idiomática como uno de los aspectos que Litvan (2018) desarrolla en lo que denomina “el hilo roto de la tradición”<sup>219</sup>. A éste impedimento lingüístico se agrega la necesidad de conocimiento acerca de los orígenes familiares, las fotos, los relatos que vuelven a aparecer en “La carta” junto a aquellas historias contadas por el padre, que el protagonista atesora. Tres factores importantes aparecen en la carta sexta, comunes a los dos escritores elegidos en esta investigación y que se proyectan en su obra: la importancia de la voz/palabra, los sueños y el testimonio (en especial en relación a los trabajos de memoria).

---

<sup>218</sup> Entrevista 20/9/19 que mantuve con Rosencof en su departamento en Montevideo.

<sup>219</sup> Desarrollaremos los conceptos de Litvan respecto del tratamiento del judaísmo en la cultura latinoamericana contemporánea y lo que media entre “tradicción y asimilación” cuando abordemos *Carta a mi madre*, ya que su estudio se refiere a la obra gelmaniana pero significativamente extrapolable a la de Rosencof.

Lo epistolar aparece desde la primera parte en “Días de Barrio y Guerra” mediando un gran trabajo de evocación donde desfilan todos los protagonistas cercanos: La figura de la madre, el padre, con especial énfasis en sus ojos claros, “los mejores ojos del mundo”; Leonel, el hermano, nacido en Polonia quien lo defendió hasta que murió a los 16 años y la desesperación frente a ese hecho “mi mamá se pegaba en la cabeza” (Rosencof 2010: 12)<sup>220</sup>. En cuarto lugar, la figura del cartero (repartiendo buenas nuevas, como hace Lumumba en “Épocas” de *Cólera Buey* -1971) y por último, la radio con la que escuchaban la guerra de España. El motivo central de la obra, la epistolaridad, se hace presente como un elemento fundamental de la infancia de Rosencof y se plasma en el recuerdo de la vez que el narrador fue con su hermano a dejar una carta por encargo del padre. Hay una minuciosa descripción del buzón, al que llama cañón y de otros elementos como “la figurita” que pega en el sobre antes de depositarlo. El campo semántico epistolar es nombrado mediante un lenguaje infantil que resalta la importancia que revestía esa comunicación a distancia en momentos de incertidumbre que eran apenas comprensibles para un niño:

Después de la guerra con España vino otra. El que no vino más fue el cartero.(...) 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.

Las cartas que esperaba mi papá no llegaron nunca<sup>221</sup>

(Rosencof 2010: 14)

La intermitencia entre las cartas que vienen de Europa y las anécdotas situadas en la infancia y el barrio montevideano incluyen una referencia a Buenos Aires, lugar donde Fito, el mejor amigo del protagonista, tiene a su primo<sup>222</sup>. Las misivas nunca se exhiben en su totalidad sino que el lector tiene acceso a fragmentos. Tampoco contienen la forma inicial de fechado, saludo inicial (excepto la primera), saludo final, ni la ubicación espacial. Lo único que se sabe con certeza es que el destinatario de las mismas es siempre Isaac, nombre que se halla explícito desde un principio. Las misivas se distribuyen como las piezas de un rompecabezas que se debe ir armando, estableciendo una analogía con la familia desperdigada en los distintos campos cuyo destino se hace cada vez más incierto.

El lector tiene una participación activa en la recepción del texto ya que debe realizar una construcción paulatina del sujeto que escribe, un perfil endeble de lento montaje, que nos remite al

---

<sup>220</sup> Me baso en la edición de Alfaguara (Buenos Aires, 2004) que incluye un anexo fotográfico.

<sup>221</sup> El subrayado es mío.

<sup>222</sup> Este cuadro inicia un diálogo rioplatense que continuará en este y sus otros textos, que comparten con los de Juan Gelman costumbres, tradiciones, música, la represión y el dolor común por los ausentes. Es importante este dato porque el mate, Gardel, el tango, la milonga, el fútbol, y la oscura trama del Plan de coordinación de acciones y mutuo apoyo entre las cúpulas de los regímenes dictatoriales del Cono Sur o Plan Cóndor, entre otras cosas, serán elementos comunes en la producción de ambos autores.

análisis de Derrida acerca de que “la carta tiene un lugar de emisión y de destinamiento. No es un sujeto sino un agujero, la falta a partir de la cual se constituye el sujeto” (2001: 411). Esto resulta muy visible en estas cartas, debido a que el lector se convierte en realidad en segundo lector, al no ser el destinatario epistolar. Desde esta perspectiva, interpreta su lectura bajo el imaginario de ser un intruso que se ha interpuesto en una correspondencia privada cuyo remitente desconoce por completo.

Los fragmentos que aparecen en este apartado son trece, número que coincide con los años vividos por Rosencof en prisión<sup>223</sup>. Las noticias de los familiares que quedaron en Europa se intercalan con el recuerdo de la vida barrial perteneciente a la infancia uruguaya. Los párrafos se presentan como fragmentos en la memoria, sucediéndose como islas textuales sin más distinción que un espacio en blanco entre el recuerdo y cada trozo de correspondencia que se alterna invariable y ordenadamente una a una, durante todo el apartado.

El tema principal de la primera carta es la instalación de la Gestapo y la reacción frente a la primera medida difundida, según la cual los judíos y descendientes hasta la quinta generación deben usar un brazalete blanco con una estrella azul en el lado izquierdo y caminar al costado de la vereda. Irene, debido a su rebeldía, recibe una golpiza por no acatar la disposición. Por la misiva se puede saber que todos se están preparando para entrar en el gueto. Samuel les ha contado que en el cinematógrafo de Varsovia hay una película “El Führer construye una ciudad para los judíos”. Esa ciudad queda en Teresienstadt y allí son ciudadanos comunes. El/la enunciador/a parece confiado/a en que ése será un futuro seguro para él/ella y su familia.

Las circunstancias del gueto se detallan en la segunda carta: el hambre, las enfermedades, las deportaciones, la suciedad. El/la enunciador/a relata su premura por irse del lugar con la ilusión de estar mejor y habla desde un nosotros que el lector aún no puede precisar: “Para el transporte que saldrá el martes próximo, cada viajero podrá obtener, a su debido tiempo, antes de la salida del tren, un billete con asiento reservado” (...); “Ya tenemos nuestros asientos, Isaac, gracias a Dios. Nos vamos. Mejor que acá vamos a estar en cualquier parte” (Rosencof 2010: 18). En este fragmento hay una clave que nos hace intuir que se trata de una correspondencia, en el sentido en que lo define Krasniqi (2014: 32) como una serie de cartas que van construyendo un diálogo epistolar, ya que se advierte un

---

<sup>223</sup> Este no es un dato menor si tenemos en cuenta que también son trece los textos del libro *Hundeleben* que toma Alfons Karl Zwicker para la obra musical del ciclo *Memorias del calabozo*. “El ciclo de Rosencof es básicamente una forma de ópera muy comprimida, con la mayor reducción en todos los aspectos, pero sin pérdida de las urgencias emocionales: esperanza, sueño, trauma, disociación, horror. El número de textos, trece, recuerda los trece años de confinamiento solitario. - Una canción corresponde a un año - - Cautiverio - Oscuridad - Tortura - Desesperación - Esperanza - La pieza está dedicada a Mauricio Rosencof y al cantante del estreno mundial, Andreas Scheibner, pero también a todas las miles de víctimas que experimentaron algo similar y especialmente a los que desaparecieron”. Este dato es compartido por Mauricio Rosencof en email del 5/03/2020.



conocimiento, por parte del remitente, de los pequeños habitantes de la casa de Isaac en Uruguay. Esto se infiere en el último comentario de la misiva: “El barquito que nos dibujó Leibu es muy gracioso. Y Moishe ¿no dibuja?” (Rosencof 2010: 18).

Lo cotidiano de la infancia se hace presente a lo largo de toda esta primera sección como un paso obligatorio y recurrente entre carta y carta. O podríamos pensarlo al revés, es decir que las cartas establecen un puente entre recuerdo y recuerdo, alternándose así dos tiempos espaciales diferentes. La casa es descripta con todas las características de conventillo mediante detalles conmovedores como el latón donde se bañan los niños y un ritual que mantiene con Fito<sup>224</sup>, que consiste en tirar piedras a los tranvías, porque se llevan a la gente<sup>225</sup>. En un sentido opuesto y como parte fundamental del relato, se presenta la figura del cartero, quien se viste casi igual que el motorman pero es siempre bienvenido debido a que su función es la de unir a la gente en lugar de separarla. El cartero es recibido con guindado y las misivas son leídas posteriormente por el padre, en voz alta y en la intimidad familiar de la cocina para informar sobre las novedades, especialmente a la madre del protagonista, que no sabe leer.

Las cartas se suceden, enunciadas en tercera persona del plural, e informan sobre la llegada de la familia al campo de concentración. Hay un cambio en el enunciador “pienso en la película que vi en Varsovia” (p. 21) que nos lleva a suponer que esta vez es Samuel quien escribe y amplía el rango del grupo familiar “Sara no viene con nosotros, mamá tampoco”. La carta testimonia el viaje en tren, apiñados y la salida de los vagones sin las valijas en la estación de Treblinka<sup>226</sup>. Se menciona a Jaime, Ruth y Abraham, en medio de un paisaje que se da en llamar “Barracas”. Hay cientos de hombres clasificando cosas y reciben la orden de desvestirse. El párrafo termina con un comentario del enunciador referido a su propio presente: “Y a todo esto, Isaac, yo estoy desnudo, cagado de frío, y todavía sin mear<sup>227</sup>” (p. 24). Ya habíamos definido que lo escatológico tanto en Gelman –“La mesa” “están torturando el jugo de las vaginas de mi país” (2012a: 541-2) – como en Rosencof constituye un recurso lingüístico que utilizan para acercar el lenguaje a la vivencia de pérdida de los derechos

---

<sup>224</sup> Fito es una referencia real, amigo del poeta con quien se mantuvo una conversación telefónica durante la entrevista que se realizó en Montevideo, en septiembre del 2019..

<sup>225</sup> Es interesante leer la alegoría que elabora Rosencof sobre el tren en *Medio Mundo* (2009), se trata de un tren casi fantasma que se mueve llevando a los pobres de distintos tiempos. El título de la obra responde al nombre del conventillo, que recuerda al conventillo que funcionaba en la casa de la infancia del autor.

<sup>226</sup> Imposible no relacionar Treblinka, con Chil Rajchman, uno de los sobrevivientes que organizaron la rebelión, con quién muchos años después Rosencof compartirá una tarde en el parque Rodó, hablando de sus memorias. En *Las agujas del tiempo* p. 281/4 y reviviendo el mismo momento en la entrevista realizada en Uruguay el 20/9/19.

<sup>227</sup> Esta necesidad tan básica aparecerá de manera idéntica en la segunda parte del libro donde el protagonista, cuente sus peripecias de prisión. La necesidad de sumar el registro escatológico responde a la violencia necesaria para el relato de la represión de los cuerpos.

básicos del ser humano y poder transmitir de manera contundente la violencia, que será aún mayor durante la experiencia concentracionaria del escritor uruguayo. Otro recurso narratológico que está siempre presente es el humor. El mismo aparece al igual que el amor, como una ecología del dolor en ambos autores y en esta obra se plasma por ejemplo en las cartas europeas en la figura de Ruth y en el relato sobre la pérdida del sombrero de paño de la madre del enunciador, que ha desaparecido durante el traslado en camión. También observamos este recurso en el segundo apartado “La carta” cuando el narrador le cuenta a su padre que él era el héroe de los relatos que le inventaba a su hija Alejandra (Esther)<sup>228</sup>, o en la descripción que hace al imaginarse con el violín en prisión marcando el compás del que saldría, en vez de un Eili Eili judío, un tango; frase que concluye con un ¡quevachaché! (p. 60).

El cuadro de familia se sigue completando, paralelamente, en las cartas y en la casa de la infancia. Esto sucede especialmente con la aparición de la caja de zapatos<sup>229</sup> en la que están guardadas las fotos. Doña Rosa, enseña la figura de sus dos hermanas, y repite sus nombres a la vez que señala: Irene y Ana, que tiene dos hijos. Don Isaak ha contado que estuvo en la guerra y que lo creyeron muerto. Según el relato volvió después de un tiempo vestido con ropas viejas, como de cartero y cuando su hermano, llamado Leibú (como el hermano de Rosencof, León en polaco) le fue a dar una limosna, reveló su identidad para luego unirse en un abrazo que suponía imposible.

Hay un dato, un símbolo que el lector reconoce “Acá se entra por un portón de hierro forjado, donde se lee también: “El trabajo te hace libre”. El yo social surge detrás del protagonista que funciona como emergente y la carta convoca una referencia geográfico-histórica verificable que refuerza el pacto autobiográfico con el lector. Este mismo cuadro se repite en el apartado dos (“La carta”), donde Rosencof cuenta a su padre cómo fue detrás de los restos de su familia desaparecida en Europa: “La leyenda forjada en hierro, papá, es más pequeña que la imaginada, y portón de rejas, como el de cualquier casa quinta” (...) Acá estuvieron, acá están.” (p. 105).

Los párrafos surgidos en el campo de concentración se tornan confusos, incluyen preguntas que no se comprende si son para el narratorio o surgen como un simple producto del recuerdo. La misiva se hiperfragmenta: “¿Sabés algo de Irene? ¿Y de Samuel?” como también sucede con la descripción de las muchachas que se ven allí, en harapos, con la mirada perdida, el pelo rapado, flacas, jugando a una especie de ronda. Detrás de los alambrados que rodean todo se ven como en una postal las casitas de

---

<sup>228</sup> El segundo nombre es un reconocimiento que le pidió Doña Rosa a Mauricio para recordar a su búbele materna Esther, y así hacerla presente en su nieta. Reiterando la idea de que el nombre logra la presencia de lo nombrado.

<sup>229</sup> Rosencof tiene en preparación su último libro *Caja de Zapatos*. Leyó algunas páginas en la entrevista realizada 20/9/19 en Montevideo. La temática retoma el encierro y la genealogía familiar a través de esas fotografías.

los campesinos. El enunciador se pregunta “Dios mío, entre tanta gente, ¿dónde vamos a encontrar a mamá?” (p. 28).

En la rutina del hogar de la infancia aparece una escena fundamental. El ritual de escritura del padre. Esto sucede por las noches, mientras se encuentran obligados a guardar silencio. El jefe de familia escribe cartas a su madre y hermanos y a los padres de Doña Rosa. Ni ella, ni Fito ni el narrador saben escribir. La dificultad del lenguaje se menciona permanentemente “Mi padre escribe cosas de acá para allá y no se entiende nada porque escribe palitos”. León ha explicado al protagonista que “mámele” es madre y “búbele” es abuela. Es interesante observar el valor de la palabra, su simbología, que resulta crucial para Rosencof en sus años de encierro. En el apartado dos se retoma el tema de la escritura cuando el protagonista cuenta por carta a su padre cómo inventó el lenguaje de los nudillos con su compañero de celda para decir por primera vez a través del muro la palabra “felicidad”, durante una navidad. Esto le permitió abrirse de nuevo al mundo, al de su humanidad restituida (“se conversaba sentado, a piso, para esconder el puño de la mirilla” p. 164).

En el campo de concentración hay una selección de las mujeres, esto lo sabemos por el quinto fragmento de carta. Gretel viene a buscar las chicas más flacas y tristes (“Nos ordenan a todas las demás, que tenemos que rodearlas para que no se escapen. Si alguna logra fugarse, irá todo el bloque y tengo miedo.” p. 29). En cada entrega testimonial podemos advertir cómo va en aumento el deterioro. Es así como en el fragmento séptimo leemos: “Estamos cada día más sucias, más flacas, y con el cabello rapado, sentimos mucho frío en la cabeza.” (p. 34). El canto aparece como forma de fuga del dolor, evasión que se produce también a través del recuerdo de la plaza de la infancia donde junto con Irene y Sara, todas las chicas reían y reían hasta fatigarse. El motivo de la música como refugio se repite de generación en generación. Así lo expresa Rosencof en la carta al padre escrita desde la celda: “Y vos canturreabas bajito, para adentro, las antiguas canciones yiddish, como yo murmuro, para mi fondo, los tangos que me ayudan a engañar el estómago y transportarme a casa” (p. 127). Gelman también apela al canto para mitigar el dolor por la ausencia (“y esta tarde/ ¿no está llena de usted?/ ¿de veces que me amó?/ la voz que canta al fondo de la calle/¿no es su voz?” Gelman 1989: 24).

Hay un fragmento epistolar que reúne tres obsesiones recurrentes de Rosencof y que significativamente se hallan presente en la poesía de Juan Gelman. Creemos que esto está íntimamente ligado a una genealogía de la persecución que atraviesa a ambos autores, que se inicia con sus padres y se replica en el presente.

La primera es el **grito** como recurso de recuperación de la humanidad, como necesidad innata de revelarse. La enunciativa reflexiona: “Si ya no queda nada, uno debe gritar<sup>230</sup>” (p. 31). En el último fragmento de las cartas europeas podemos leer “el grito prohibido, reprimido, incinerado. El grito puro, el grito sin consonantes, ancestral, eterno” (p. 48). En el apartado “La carta”, y en referencia a su condición de aislamiento, el narrador recuerda que “gritar no estaba permitido y era severamente castigado” (p.38), a su vez explica: “porque pronunciar, lo que se dice pronunciar, no dejan. Ni el grito, nada. En este territorio reina el silencio” (p. 122).

Otro elemento es la importancia de **los sueños**<sup>231</sup>. Los mismos aparecen como recurso en medio del padecimiento en el campo de concentración: “Cuándo era pequeña, Isaac, me preguntaba dónde iban los sueños” (p. 32). Realidad y fantasía se confunden en idéntico mecanismo de preservación que utilizará el narrador durante su experiencia carcelaria. Mientras las cenizas de las fosas abiertas se van acumulando hasta que no se puede respirar y los prisioneros del Bloque 2 son traídos para que trabajen con los cadáveres hay un terrón de azúcar que aparece en el sueño de la taza de té caliente. “Y no te pienses que me olvido del Terrón de azúcar. No. Lo muerdo –lo muerdo – entendés? porque es como si lo tuviera. Lo muerdo y cruje antes de cada sorbo, Isaac.” (p. 45). La protagonista delira, y en su delirio el sueño es su único sostén<sup>232</sup>. También lo es para Rosencof en los años de prisión: “no hay guardia que controle lo que se sueña” (Rosencof 2012: 67).

Por último aparece el deber del **testimonio**: frente al horror del genocidio nazi la protagonista expresa “Quiera Dios que nuestros gritos se escondan bajo las almohadas de los que no saben, de los que saben y callan, de los que no quieren saber” (Rosencof 2010: 32). En el recuerdo de la niñez, así como se describió el envío de las cartas, nos encontramos con un acercamiento muy infantil, una reflexión ingenua aunque no por eso menos cierta, sobre lo que podríamos llamar la figura de testigo:

---

<sup>230</sup> El grito como necesidad innata de revelarse frente a lo que se está viviendo se encuentra presente en textos de Gelman como “Oración del desocupado” (1956) *Violín y otras cuestiones* (“voy a gritar a sangre en cuello”), Poema III (1980) *Carta Abierta* (“¿país gravísimo donde gritás/contra la padre doledor de tanto? /”), Poema V (“...hijito que el otoño desprendió/de sus pañales de conciencia como/dando gritos de vos/”), “Reuniones” (1971/3) *Relaciones* (“esos gritos cuelgan del aire un rato y caen sin/que nadie los vea”).

<sup>231</sup> Podemos mencionar entre la múltiple alusión a los sueños existente en la obra de Juan Gelman el poema V (1980) de *Carta Abierta* (“sueño grande de vos/¿quién me lo pone?/ ¿hablás así contra la pena/como arrancándote el alma?/”) el poema “Nota XII” (1979) de *Notas* (“pedacitos que fueron alegría/combate/confianza/en sueños/sueños/sueños/ sueños/”).

<sup>232</sup> El tema de los sueños aparece en los textos previos a la cárcel como *Las Ranas*, *Los caballos*, *La valija* y en las enunciadas durante y posteriormente al encierro. Entre ellas *El combate del establo*, *El Saco de Antonio*, *El barrio era una fiesta*, *El Gran Tuleque*, *El bataraz*. En líneas generales, los sueños están presentes en mayor o menor medida en todas sus prácticas discursivas y son presentados como principal motor del ser humano. Según el texto al que nos referimos es el sueño de libertad, o el sueño de recibir una carta, el sueño de mudarse a la ciudad, el sueño de ser alguna vez amado, el sueño de mejorar una situación de miseria, o el sueño como fantasía romántica. Más allá del fin del sueño lo importante es que para el autor soñar es un concepto que se perpetúa más allá de los sujetos soñadores. Esto puede leerse claramente en el poema “Plumita” (¿Dónde está tu pájaro, plumita?—Mi pájaro es un sueño. Se ha volado./—¿Volverá?—Nunca se va: Vuela y permanece,/ Como vuela y permanece todo lo soñado).

“Cuando uno está en un sitio pasan muchas cosas. Ahora, cuando está en otro, no sé.” (p. 45). El testimonio como relato de los presentes aquí y ahora es el único irrefutable para narrar los hechos.

Las cartas van reduciéndose, como el cuerpo de los cautivos, como la esperanza de escapar. La carta octava consta tan solo de dos párrafos que narran que Gretel les ha llevado un jabón que suscita sensaciones opuestas: ilusión/ dolor. La primera generada por el poder limpiarse, la segunda porque al hacerlo ven tallado en la pastilla la palabra kadish<sup>233</sup>. En el fragmento noveno asistimos a la total desolación: Ruth está dentro del círculo de seleccionadas: “¿qué será de nosotros, Isaac? ¿Qué será?”

El cuadro de la infancia que comenzó con foco en el retrato del hogar se amplía al barrio. Aparecen las figuras de Don Evelio, zapatero socialista que en su biógrafo pasa películas de Chaplin, “para los que tienen un vintén y los que no”; Ramón Lezcano, en el altillo, albañil, quien una vez lo llamó “burgués”, palabra que lo marcó fuertemente en su joven espíritu comunista<sup>234</sup>. Hay referencias autobiográficas: la dirección Gonzalo Ramírez 1395, la farmacia Panizzolo, Evelio, el carbonero, Lalo, el rancho de la Cumparsita, las calles Santiago de Chile y Francisco Reduello, “Y todo el barrio, que tenía mar y todo, se llamaba Palermo” (p. 39)<sup>235</sup>. También se destaca la figura de Vasily Mijailchuck, hermano de barco de Isaac, la familia italiana de Fito con quienes sostienen la tradición culinaria de intercambio de recetas (tallarines, torta de miel), la diferencia idiomática (búbele” significa “nonna”), el primus<sup>236</sup> y los personajes de lo cotidiano. El recuerdo del barrio se establece mediante una analepsis de carácter costumbrista.

Otro dato de carácter veredictivo que correlaciona autor empírico con el personaje de la novela es el recuerdo de cuando fueron a buscar datos para la carta de ciudadanía, “esa carta sí llegó” (p. 87), en busca de la fecha de entrada al país, al que habían arribado en el Giulio Cesare, desde Génova a Montevideo doña Rosa y Leonel (Rajzla y Leibu de 27 y 5 años).

El alcance de lo epistolar, su carácter providencial y su protagonismo en la construcción de la memoria se resume en un fragmento que aparece en la décima carta. En ella, además, se reitera la idea de que “uno es uno y todos los demás” que, como ya hemos observado, caracteriza la obra de los

---

<sup>233</sup> Kadish es el nombre que se da a un tipo de oración en arameo que se utiliza en las tradiciones funerarias judías destinada comúnmente a honrar a los muertos. Este ritual de oración actúa como un ancla de sostén para el doliente durante su proceso de duelo y se observa como una costumbre sagrada entre el pueblo judío.

<sup>234</sup> Rosencof comenta en numerosas entrevistas que todos estos datos pertenecen a su vida real, y les atribuye un rol fundamental como base sobre la que forjó sus ideales. Explica cómo le afectaron esas palabras: “Estás hecho un burgués”, que sumadas al pasado revolucionario de su padre, fueron las principales influencias en su posterior elección como militante tupamaro.

<https://www.youtube.com/watch?v=Vv8KOvb7YR0&t=110s>. Capítulo de retratos dedicado al escritor Mauricio Rosencof. Año 2012.

<sup>235</sup> Hemos recorrido el barrio, visitado distintos negocios y hablado con los vecinos, verificando que las referencias son exactas.

<sup>236</sup> Antiguo hornillo que funciona a alcohol.

autores elegidos. No solo “uno es uno y todos” como receptor sino que “uno es uno y todos” como enunciador del discurso. No importa si la carta está escrita por ellos, por “el perro ausente” o si son “cartas a la furia”, “cartas al sol”, o si se “escribe para volver”, como diría Juan Gelman. Lo que importa es contar la historia, otorgarle sentido a través de las palabras, porque el silencio no hace más que favorecer la impunidad y el olvido.

Estas cartas nunca te van a llegar, Isaac. O te van a llegar cuando ya no estemos, y entonces será para nosotros una forma de estar.

Tal vez estas cartas las escriban otros. Que Moishe sepa que también son nuestras, para que sepa qué fue de sus tíos, de sus primos, de sus abuelos. Queremos formar parte de su memoria, Isaac.

Cada uno de nosotros es cada uno y todos los demás. También Moishe. Moishe es él y todos los demás. Moishe es su gato y sus padres. Es su hermano que va a morir y su amigo Fito. Moishe es también todos nosotros.

Así son las cosas<sup>237</sup>.

(Rosencof 2010: 41)

El tema de la fotografía constituye un elemento importante para el narrador que manifiesta que cuando sea grande se va a hacer una foto. Esto debe ser leído en relación con las fotos de sus parientes desaparecidos y en diálogo con el anexo fotográfico que acompaña la mayoría de las reediciones que se hicieron de la obra y que se anexa al final de este trabajo. Como expresa Barthes en *La cámara lúcida*, la fotografía es un artefacto estático es el testimonio de lo que ha sido, de lo que aconteció, lo que una vez fue. Bloquea el recuerdo convirtiéndolo en un *antirrecuerdo*. La fotografía es la antítesis de la realidad, ya que la vivacidad de la foto trae el recuerdo de la presencia pero en otro tiempo. Hay entonces una aporía presencia/ausencia que viene a ocupar los repliegues de un lugar que la memoria voluntaria no puede reponer. Creemos que esto se complementa con lo epistolar ya que ambos artefactos comparten en ese binomio uno de los rasgos característicos de la matriz del género.

El recuerdo del barrio adquiere un paralelismo con lo epistolar y se repliega sobre el dolor de la carta compartiendo su esencia, la que se proyecta en una mínima longitud. Hay una comunión temática, tanto en el recuerdo de infancia como en las ínfimas líneas que van llegando. La universalidad de la guerra se pone de manifiesto con una afirmación: “Mi papá dice que todos mis tíos están en la guerra. El Fito dice que los tíos de él, de Fito, también. Yo no sé.” (p. 44).

Esta vivencia de la guerra de España es compartida tanto por Rosencof como por Gelman, ya que mientras el narrador de *Las cartas que no llegaron* recuerda que se juntaba para la Brigada el

---

<sup>237</sup> El subrayado es mío.

plomo de las cajas de cigarrillos vacías y se tejían calcetines que el Comité, donde todos hablaban en yiddish, distribuía; Juan Gelman recuerda que con seis años de edad también participaba del espíritu de apoyo a los republicanos. “Con los demás chicos del barrio, juntábamos el papel de estaño de los chocolates porque creíamos que con esos papelitos fundidos se harían balas para los antifranquistas” (Fontanet 2015: 52).

La lentitud del paso del tiempo es una constante en los relatos de dolor, tanto en las cartas de Europa como en la carta que escribe Rosencof en prisión. En este caso leemos “El tiempo, Isaac, se arrastra con irritante lentitud” (p. 45). En la carta que escribe a su padre en el segundo apartado leemos: “todas las noches, de estas cuatro mil seiscientos ochenta y cuatro noches, siempre noches, que habito por debajo de la superficie de la tierra...” (p. 112).

El último fragmento de carta a la que podemos acceder (13) señala que a las 4.30 estalló el fuego sobre las cámaras de gas y tomando los fusiles de dos de los SS que murieron, salieron todos corriendo y gritando hacia las alambradas. León y su madre lloran mientras el protagonista no entiende lo que sucede. “Se terminó, se terminó todo” expresa el padre. “Lo que se terminó es la mámele de papá y la búbele y todo”. “León es el que siempre sabe” (p. 47-8).

La religión se configura como un elemento importante en el relato que incorpora la descripción de la iglesia donde va Fito. Allí hay un cura que dice que dios lo ve todo. “Dios ve todo, dijo. ¡Pah!, dijimos. Entonces el Fito y yo nos quedamos así, como tristes, pero sin llorar.” (p. 49).

En la segunda parte (“La carta”), el núcleo temporal se amplía con la anexión de otros pasados, más o menos lejanos, que se ven resignificados frente a la imperiosa necesidad de reconstrucción de la propia subjetividad fragmentada. De esta forma se hace visible una nueva línea temática, mucho más íntima en relación a lo epistolar. Se trata de una carta que Rosencof escribe a su padre, y cuyo momento de enunciación se ubica en “el nicho”. Tal como ha observado Simón (2018) a propósito de la función de la carta en espacios concentracionarios, lo epistolar funciona como una herramienta fundamental de supervivencia<sup>238</sup>:

Esta correspondencia ofrece una perspectiva diferente de la información sobre la realidad carcelaria vivida por los presos y presas políticos que se conoce a través de las cartas legales y en la bibliografía sobre el tema. Por un lado, porque al ser ilegales y, por tanto, producidas y recibidas por fuera del sistema panóptico penitenciario, habilitaron la posibilidad de tocar temas que no hubieran pasado la censura de las cartas legales. Por otro lado, porque a través de estos

---

<sup>238</sup>En su ponencia “De cartas y palomas”, P. Simón explica que en la U1 de Córdoba se puso en marcha de un sistema de comunicación denominado “la paloma” que, en lenguaje carcelario, consistía en despachar cartas y pequeñas encomiendas de manera clandestina a través de los presos comunes, así como también recibir, aunque de forma más esporádica, correspondencia desde el exterior.

textos es posible dimensionar la importancia que adquirieron las redes solidarias que construyeron los presos políticos entre sí, con algunos presos comunes y con los familiares y amigos que permanecían fuera de la cárcel. La escritura de cartas, así como otras actividades culturales e intelectuales dentro de la cárcel, se convirtió en una herramienta fundamental para la supervivencia, pero más aún, para la resistencia contra el sistema opresor que implementó el gobierno militar. (p. 2)

A diferencia de las cartas anteriores, aquí el narrador es adulto. Poco a poco van apareciendo elementos que acercan al lector a comprender el estado de confinamiento en que se encuentra y el modo en que a través de la misiva logra rescatar algo de la humanidad que la represión ha cercenado. La carta comienza sin anteponer la fecha ni la fórmula tradicional de saludo. Sin embargo, tenemos la mención del destinatario que, al igual que en las cartas de Europa, es Isaac. En este caso, el nombre propio está omitido y hacia el final de la frase, el destinatario se haya aludido por un vocativo filial (“Uno acá piensa, Viejo”, p. 53). Esta característica de utilizar procedimientos narrativos que refuerzan la escritura basada en restos, fragmentos, palabras que no se dicen, está presente a lo largo de toda la novela. Creemos que no es más que una proyección de esa falta de memoria para precisar los hechos, que manifiesta el narrador desde el comienzo. Ese desorden y segmentación forman parte de una estrategia discursiva que emula lo epistolar, esa ilusión de espontaneidad que imprime al texto, al mencionar en forma sucesiva distintos temas simulando la ausencia de elaboración y corrección literaria frente a la necesidad de comunicar la experiencia de forma inmediata. Lo que Guillén (1997) da en llamar “fingimiento”, como ya hemos visto, recurso que se emplea para emular la autenticidad epistolar.

En “La carta” el narrador reflexiona desde el espacio carcelario el valor de lo epistolar: “una carta ahora no es como antes. Acá sí. Acá uno comprende lo que era una carta antes (...) En una carta iba todo” (p. 73) y por el solo hecho de llegar, ya era un acontecimiento. Una carta “signaba el día”. El narrador hace una lectura del ritual de las cartas de la infancia, y lo que en su momento no comprendía, desde el aislamiento sufrido en el momento de la enunciación, adquiere un profundo sentido. Desde la cárcel el protagonista expresa “esa hoja suelta con cuatro frases es una bocanada de aire, un pájaro que revoletea, familiar, que se me posa en las manos y baila en las pupilas y me deja una reserva de papel para cuando la última hojilla se me haga humo”.<sup>239</sup> (p. 75). La importancia que tiene lo epistolar en el contexto de encierro se resume en este párrafo:

---

<sup>239</sup> Esta declaración coincide con la que hace Rosencof en la nota de presentación del libro refiriéndose a su historia personal y con el testimonio que da en *Memorias del calabozo* sobre la primera carta que dejaron pasar de su hija Alejandra y también con los dichos en la entrevista que hemos realizado el 20/9/2019.



La carta, afuera, hoy, es lo de menos. Acá, lo de más. Te autorizan una cada quince días, en una carilla, letra de imprenta, donde no se puede decir nada más que está todo bien: la salud, el tiempo, mamá; y no nombrar a nadie, como si no tuvieras vecinos, amigos –parientes sé que no – pero la gente del barrio está ahí, en las líneas no escritas y tantas veces tachadas.

(Rosencof 2010: 75)

En este punto nos remitimos a la contingencia de lo epistolar de la que habla Cuiñas (2013:12), donde una carta una vez tirada al buzón está a merced del azar y aunque tenga una dirección escrita, puede tomar “otras direcciones”, como el extravío (el horror de la pérdida) o el espionaje (ser leído por quien no “corresponde” y del modo que no “corresponde”).

Si bien sabemos que la literatura de Rosencof tiene elementos autobiográficos de carácter veridictivo y que, como resultado del cruce entre las distintas prácticas escriturarias, entrevistas y participaciones públicas, se puede reconstruir un relato testimonial verificable, no se hallan explícitos en el texto los datos espacio temporales exactos de la enunciación como tampoco los de la carta. En este sentido, la novela puede concebirse como “autoficción”, siguiendo los términos en que la define Dalmagro (2015) al referirse a un espacio escritural que permite la reconstrucción de la memoria individual y colectiva. El recuerdo aparece fragmentado, reforzando el recurso de collage mediante la presencia constante de saltos de tiempo. La carta se erige como un monólogo ya que no se puede conformar un epistolario o “correspondencia” donde exista una devolución por parte del destinatario, por lo que los huecos, vacíos, e intermitencias que se plantean en el relato no van a poder ser completados por otra visión de mundo u otros recuerdos. Si bien sostenemos desde el comienzo de nuestro estudio que el género epistolar construye un retrato del emisor, es evidente en esta segunda parte que el mismo no alcanza univocidad sino que exhibe fragmentos de una subjetividad dividida, por momentos perteneciente a un niño, por otros a un adulto, por momentos doliente y por otros, hasta se exhiben elementos de carácter humorístico.

Nos parece interesante volver sobre una apreciación que realiza Bouvet (2006: 77) respecto de lo que denomina la “puesta en escena” ya que según ella, la escritura epistolar se postula como lugar de verdad que no otorga espacio a la ficción pero que a la vez crea una relación entre el acto de comunicación concreto (la vida) y el acto discursivo de producir el enunciado (la escritura), es decir entre sujetos reales en presencia (emisor y receptor) y sujetos discursivos en ausencia (enunciador, destinatario). De modo que se produce un encabalgamiento entre el texto y el contexto exterior, o sea el adentro y el afuera, si se nos permite agregar otro par de opuestos existentes en la compleja caracterización de lo epistolar. Esto es importante porque sobre el final del segundo apartado nos enteramos de que el emisor en realidad no está en prisión sino que la carta fue escrita tiempo después

de su liberación: “Y estas son las cartas, mi Viejo, que te quise escribir desde donde escribir no se podía, y que te escribo hoy” (Rosencof 2004: 94), cuando el padre o destinatario se encuentra fallecido, lo que cambia completamente la relación entre los sujetos reales en presencia y los sujetos discursivos en ausencia.

Por otra parte, ya nos hemos referido al carácter híbrido del género, definido por Díaz:

As cartas são textos híbridos e rebeldes a quaisquer identificações genéricas. Gênero literário indefinível, flutuam entre categorias vagas: arquivos, documentos, testemunhos”  
(Díaz, 2016, 11)

A esta compleja escritura se añade la impronta del trazo “vagabundo”, término empleado por Díaz (2016) para definir esa espontaneidad, como un impulso por eternizar un momento fugaz de la existencia. En esa espontaneidad se mezclan el relato de tipo confesional con el recuerdo, distintos momentos del pasado, el presente, la historia contada luego de la liberación, en un juego de fugas y también de verdades, exigiendo del lector una percepción atenta y a veces, una relectura.

En la introducción de nuestro trabajo, afirmamos que lo epistolar volvía como un búmeran hacia su emisor, proveyendo fragmentos con los que construir un caleidoscopio personal. El escritor lo busca en la propia escritura de la carta: “Uno acá piensa, Viejo. Piensa y te piensa, y trata, con cuatro cosas, de armarte, de armar tu vida.” (p. 53). La carta reconstruye la vida del padre y a su vez la subjetividad del emisor epistolar a través de esos restos, huellas, siendo esta reconstrucción la confirmación de la propia identidad. Nos parece interesante volver a lo que Croci (2006) afirma respecto de lo epistolar como dispositivo de artificio literario autorreferencial ya que lo que se está relatando en esta ficción tiene valor veritativo en la vida del autor. De hecho, el viaje a Europa y la búsqueda tras los rastros de su familia existieron, tal como la describe la epístola en el apartado “La carta”. También existió el contexto de enunciación carcelaria, y las vivencias de la infancia en Palermo, con sus personajes característicos. El artificio literario permite tanto en Gelman como en Rosencof armar una imagen de sí, reunir el yo fragmentado, ese retrato personal y además logra que la soledad del exilio/insilio sea más tolerable porque, como sostiene Bouvet, “La soledad del escritor de cartas es relativa; tiene a su lado la elocuencia de la materialidad de la carta recibida que le aporta la presencia del otro” (2006: 88). En el caso de Rosencof está la materialidad de las cartas europeas o las fotos de la madre; en el caso de Gelman, la carta de su madre antes de morir; ambos se sostienen en esa presencia del ser amado.

Consideramos que la infancia y la historia familiar son la materia prima con que se constituye el reflejo de sí mismo en el otro que es característico del género. Veremos que en Juan Gelman existe la misma reciprocidad, la misma búsqueda existencial que da respuestas al presente, la búsqueda de los rostros del pasado, esa “herencia de sangre”: “nunca junté pedazos tuyos?/” ( p. 14). Así, el acto de escritura alberga la posibilidad de realizar esa reconstrucción de la figura del ausente y de la historia constitutiva que existe entre narrador y narratario. De esta forma podemos leer en la novela la pregunta: “¿...y por qué te escribo hoy todo esto Viejo?”... “quiero tener más memorias” (p. 69) y “Creo papá que te escribo para escribirme. Me escribo como si me hablara<sup>240</sup>” (p. 96). En el mismo sentido, Gelman en *Carta a mi madre*, se preguntará: “¿escribís mano, para que sepa yo?/ ¿y sabés más que yo?/ (p. 26). “¿qué fue lo separado?/¿mi dedo de escribir en tu sangre?/¿mi serte de no serte?/”(p. 14).

Una serie de interrogantes acerca de los orígenes de quien escribe la carta se plantean a partir de la necesidad de realizar la reconstrucción de la que hablamos: “¿Cómo era esa historia de que el abuelo, el padre de mamá arrendaba un monte de guindos?” (p. 53). Las preguntas sin respuesta se refieren a los camaradas de entonces, a cómo se conocieron su padre y su madre, a las fotos en la caja de zapatos que lo tienen a él como militar, como sastre; a la vida de los canarios del jaulón y la señora Cantonet que leía las cartas, los domingos en el Metropol. El protagonista repasa historias que le contaba el padre sobre su juventud, como cuando un cosaco de los de Lenin lo corrió con el sable y una señora polaca “a él, que era de Trotski”, lo salvó. El primer dato temporal preciso que se refiere a la guerra en la que intervino Isaak, aparece en este apartado, por lo que nos enteramos que se trata de la guerra entre el 18 y el 19, polacos contra rusos.

Krasniqi (2014: 64) aborda el tema de la reconstrucción del interlocutor en la epístola, afirmando que si bien en la carta la tensión narrativa recae en el yo productor, éste se posiciona siempre frente a otro, sujeto elegido para el intercambio comunicacional por escrito. Este acto subjetivo, social e interrelacional muestra el rostro de una imagen de sí mismo que se refleja en el espejo de una segunda persona. Se produce así, no un monólogo hermético sino una comunicación que evoluciona en dos sentidos, el de la construcción del otro y de la relación que vincula a ambos actantes, para una reconstrucción de la propia subjetividad. Por este motivo la misiva mantiene improntas del diálogo conversacional producto de ese vínculo propio del género. El enunciador asegura que “Ahora yo, lo que se dice yo, estoy bien, Viejo” (p. 56) y vuelve sobre un ejercicio de

---

<sup>240</sup> Veremos en *Carta a mi madre* como Juan Gelman también se pregunta sobre la escritura hallando una respuesta muy similar: “¿por eso escribo versos? / ¿para volver al vientre donde toda palabra va a nacer? / ¿por hilo tenue? / la poesía ¿es simulacro de vos? / ¿tus penas y tus goces? /(...)¿escribís, mano, para que sepa yo? / ¿y sabés más que yo?”

memoria similar al del primer apartado: el recuerdo de la otra casa, la de Gonzalo Ramírez, la del inquilinato.

La tortura del presente es tan fuerte que aparece sin anunciarse, adoptando la forma de saltos temporales entre distintos pasados que vuelven a la memoria y su actual situación de emergencia. Es así como, por ejemplo, mientras recuerda a su madre en el trabajo de despellejar las gallinas para el puchero y en relación con el dolor de las mismas, leemos: “imaginate Viejo, lo que duele, papá, eso de que te vayan arrancando.” (p. 57).

Un extenso interrogatorio repasa un pasado más cercano e intenta completar un cuadro imposible ya que tampoco aquí las respuestas se harán presentes: “cómo era, papá, la casa donde nació León; cómo era mamá, cómo eras vos, Viejo” cuando se casaron, cuando nació León, cómo eran las canciones que le cantaba o cuándo fue que se cambiaron el nombre. Es interesante observar, respecto de las memorias multidireccionales que mencionamos en la introducción de este trabajo, cómo frente a distintas situaciones de sometimiento extremo los sujetos adoptan métodos similares de escape. El recuerdo del violín usado en Europa y que aparece en el pasado es cortado por el salto temporal que incorpora un elemento del pasado a la realidad: “A veces me paro en el centro de mis dos metros cuadrados y encajo el violín bajo la pera” (p. 60). De esta forma realidad/recuerdos/fantasmas, se transforman para el emisor en una combinación indispensable para subsistir.

Ya hemos hablado de la forma en que los recuerdos completan la subjetividad del narrador, y en cuanto a los fantasmas, éstos aparecen en forma positiva en Rosencof que declara que había que llenar el calabozo de ellos, para poder seguir y así aparecían en él, el barrio y los personajes amados. Por su parte, Juan Gelman en *Carta a mi madre* adopta la figura del fantasma<sup>241</sup> con otra connotación: “/ debo haber sido muy feliz adentro tuyo / habré querido no salir nunca de vos / me expulsaste y lo expulsado te expulsó / ¿esos son los fantasmas que me persigo hoy mismo / a mi edad ya /” (p. 8-9) .

Por momentos, los pasados se enlazan y conviven las preguntas al padre, sobre aspectos muy precisos de su vida pasada (cómo huir de un pogromo, si tenían caballo, cómo se llamaba) junto al recuerdo de la infancia donde desfilan la radio, el taller, Zulma que hacía la calle, y múltiples hechos de la vida diaria (“mamá picando las solapas”; “éramos tres la familia éramos tres tres tres tres en Polonia no había nadie tres León ya no estaba –Leonel– y se comía a las doce. Los tres” p. 63). El lenguaje se cercena, la oración se segmenta para decir el dolor. Aparece un salto temporal acompañado

---

<sup>241</sup> Mientras en esta carta elegíaca lo fantasmal es aquello que vuelve del pasado, trayendo las preguntas que nunca hallarán respuestas, recordemos que en su primer texto, *Violín y otras cuestiones* (1956), aparece vinculado a otro aspecto, el de la escritura y la vida, a través de un neologismo que define su artpoética: "Quién pudiera agarrarte por la cola/magiafantasmanieblapoesía/Acostarse contigo una vez sola /y después enterrar esa manía!/Quién pudiera agarrarte por la cola!".

de la reflexión identitaria, frente a un padre que lo desconoce por su estado de deterioro y necesita pruebas: “Ahora no soy aquel, Viejo. Pero tuve que contar de aquel para que supieras que el de ahora soy yo”<sup>242</sup> (p. 63). El doble movimiento de construcción subjetiva se manifiesta acabadamente en esta afirmación, el narrador construye el pasado de su interlocutor para, a la vez, reconstruirse a sí mismo y darse a conocer ante el padre, porque el presente lo ha transformado.

El recuerdo se focaliza en la muerte de León debido a una meningitis, hecho que tanto en la epístola como en la vida del autor marca una inmensa fractura. La memoria recupera momentos compartidos durante la infancia, el dolor de la madre y el propio ante la pérdida se amplía al luto de los días que siguieron. Los regresos al pasado contrastan con un presente que tiene nostalgia no solo de la infancia sino de la libertad y de la humanidad perdida.

El emisor realiza una reflexión metaliteraria y justifica la epístola en su capacidad restituyente: “y por qué te escribo hoy todo esto Viejo (...) “tenemos que hablar” (...) ¿Por qué nunca se me dio por decirte: Viejo, vamos a conversar?” (p. 69). Y sobreviene un nuevo desfile de preguntas, tal como veremos a propósito de la *Carta a mi madre*, referidas nuevamente al pasado pero acompañadas de cuestionamientos existenciales en busca de certezas que ninguno posee y que les resultan necesarias para soportar el dolor. Preguntas que se desarrollan fundamentalmente desde una actitud reparadora hacia el pasado pero a su vez, como una forma de enmendar el presente.

La violencia del momento de enunciación epistolar es tan fuerte que sigue irrumpiendo en medio de las reflexiones sobre el amor y la escritura que realiza el protagonista: “Y todo esto, papá, es para decirte que de acá, del nicho este, voy a salir en cualquier momento, algún día, algún domingo que el almanaque tiene, para que me cuentes todo lo que me tenías que contar, que tengo una lista así de preguntas” (p. 86). Es interesante realizar una relectura de este fragmento luego de haber leído la totalidad de la obra, ya que sabemos que ese momento nunca llegará. Bajo el contexto de enunciación real, donde don Isaak ha fallecido y Rosencof ha sido liberado, estas palabras adquieren otro sentido y es el de reposición de la ausencia, encarnada en el neologismo “desmorirse” que trabaja también Juan Gelman en *Carta a mi madre*. Es allí donde se justifica y comprendemos la filiación que poseen estas dos cartas.

El nombre de las cosas, la importancia del mismo para su evocación es otro tópico sobre el que se vuelve. El emisor recalca cómo al mencionar a alguien se produce el efecto deseado de hacerlo presente. Esto le agrega una nueva significación a esa conversación con los ausentes que tanto Gelman

---

<sup>242</sup> Esta frase, este momento será el germen de *Diez minutos*, obra que trata de un visita que recibe Rosencof estando en la cárcel en la que el padre al verlo tan deteriorado no lo reconoce y cuenta solo con diez minutos para hacerle ver con recuerdos que es su hijo. Toda la obra transcurre en esos diez minutos.

–“poderosa/¿soy el que vos morís?/¿ceñido de tu nombre?” (1989: 27) – como Rosencof entablan en sus cartas:

(...) cuando se evoca, se evoca un nombre, y cuando se reclama, se grita un nombre; y el padre grita en “¡Rosa!”, todos los nombres, todos los nombres que faltan, que le faltan, que nos faltan,” “como cuando mamá gritaba ¡León! En el cementerio (...) para que gritando el nombre, el nombrado estuviera. (Rosencof 2004: 76)

En la soledad del calabozo, el protagonista comienza a comprender lo que sucedía en el seno de su familia atormentada. La desesperación de su madre puesta en la pregunta insistente sobre la carta acaecida, ya cuando la esperanza estaba clausurada, “Para quién es (...) Para quién es” (p. 81) la urgencia por saber si su madre vivía, si su padre vivía, “si vive algo, alguien, un hermano, no sé.” El aislamiento y la necesidad de información del exterior colma de sentido lo epistolar y lleva al narrador a poder comprender la situación de sus padres como una analogía de su situación de aislamiento actual y a transportarse a ese momento “Ahora sí, papá. Estoy ahí” (p. 82). Se produce aquí la resignificación del pasado. Ambos escritores, a través de la epístola trazan un puente que vehiculiza la reconciliación con el ayer en un intento de rearmarse para comprenderlo, o comprenderlo para rearmarse y trabajar el duelo. Un duelo doble, el de la pérdida del ser amado (padre/madre) y el de la situación de proscripción.

Es así como a lo largo de *las cartas que no llegaron* la carta deviene en recurso fundamental en primer lugar para conocer el destino de los familiares, víctimas del campo de concentración y persecución nazi. En segundo lugar y en la situación de encierro, la carta materializa la ausencia del padre<sup>243</sup> y en su figura se concentra todo lo añorado durante esos años. Mientras Rosencof recuerda haber permanecido al margen de la tragedia familiar y cree que recién en el momento de la enunciación epistolar (de completo aislamiento), comprende y puede ser parte de ese dolor, vemos como Gelman, en medio del destierro también se pregunta si la expulsión de su madre es su verdadero exilio, y tratará de saldar las deudas del pasado en ese escribir para volver: “¿por eso escribo versos?/¿para volver al vientre donde toda palabra va a nacer?/¿por hilo tenue?/¿la poesía es simulacro de vos?”(p. 9).

Si bien la reconfiguración del yo fragmentado a la que nos referimos no es característica exclusiva del género epistolar, la carta, sin embargo, es la única que habilita ese diálogo íntimo,

---

<sup>243</sup> *Las cartas que no llegaron* fue escrita cuando el padre de Rosencof ya había fallecido a pesar de que en la segunda parte del libro, el momento de enunciación es el de encierro. La obra está plagada de analepsis y prolepsis. Los poemas cautivos y la escritura carcelaria o “literatura de camiseta”, en cambio, fue escrita mientras sus padres estaban con vida.

privado, que se realiza con la persona que ha fallecido, esa conversación imposible. En este sentido retomamos los conceptos de Krasniqi (2014) para quien el pacto epistolar es similar a lo que propone Lejeune (1975: 14) para la literatura en primera persona o autobiografía, pero con la diferencia de que lo epistolar, en lugar de responder al deseo de permanencia, intenta comunicar el yo, textualizarlo, realizarlo aquí y ahora. La lectura que implica el pacto epistolar es destinada y realizable y esa es una de las claves de la fuerza del pacto que cree real lo que siempre tiene un grado de ficción (p. 119). Para quien le escribe al fallecido, esta diferencia es clave. La carta posibilita ese estar juntos “aquí y ahora” que la autobiografía o las narrativas del yo, no pueden realizar.

Esta “correspondencia” ilusoria permite dirimir, y poner luz o al menos visibilizar con la intención de comprender, zonas oscuras, conflictos existentes entre remitente y destinatario que ya no son plausibles en un diálogo real. Es allí donde el narrador realiza un monólogo interior como respuesta a una serie de indagaciones que devienen preguntas retóricas, motivo del que ya hemos hablado. Esto sucede en Rosencof, por ejemplo, cuando se pregunta por qué hablaban tan poco, o por qué estuvo fuera del dolor familiar y en la carta de Juan Gelman, cuando cuestiona a su madre por su severidad y por la falta de comunicación: “nos escribimos poco en estos años de exilio / también es cierto que antes nos hablamos poco” (p. 8).

Los saltos temporales, que destacamos como estrategia discursiva imperante, se sostienen durante toda la obra alternando con las historias de infancia como esa “ecología” del amor, necesaria para la supervivencia. Así sucede con el relato doña Rosa sobre la mancha de nacimiento, o el que le inventó Rosencof a su madre sobre su visión de León, después de muerto, en un tranvía, donde lo había mirado e intuido que iba a dar unas vueltas para luego volver a casa.

A pesar de tratarse de un diálogo ilusorio, resulta significativo que por primera vez en la novela se manifiesta la urgencia de obtener una **respuesta** epistolar. Hay una demanda concreta, imperiosa del emisor frente a tanto interrogante. Ya no se trata de un simple monólogo donde los recuerdos fluyen desordenadamente, hay una necesidad de interpretación y de obtener alguna declaración que haga posible las inferencias que el yo realiza. Es entonces cuando aparecen una serie de contradicciones en el protagonista y el tiempo se altera completamente frente a la presencia/ausencia del destinatario epistolar: “hoy te escribo esto una vez más por primera vez porque aún me lo pregunto, te lo pregunto, ahora que no estás para recibir una carta, esta, que **te escribo a vos, solo a vos, carajo, para que contestes, me expliques o me digas solo 'boino', ya está**” (p. 93). Es aquí donde por primera vez, el remitente epistolar pide una respuesta, que sabemos imposible. Desde el cuerpo de la carta se establece una demanda que atañe a la esencia ontológica del género.

El recuerdo recae a su vez sobre un pasado cercano y se ubica en el hogar de ancianos israelita, lugar donde fueron sus padres después del desalojo<sup>244</sup> de la casa en Garibaldi 2877. En este punto Rosencof siente que el padre vive un doble destierro, el que sufrió en Europa y este nuevo, de su propia casa debido al compromiso político de su hijo: “Te han vuelto a desterrar, Viejo. Un destierro más. Tranquilo. Siempre has vivido en estado de destierro” (p. 125).

Otro elemento que aparece en la carta es la necesidad imperiosa del emisor por ir tras las huellas de su familia que se concreta en la vida del autor y su viaje a Varsovia, tras su liberación. El tiempo vuelve a trastocarse y el enunciador relata en pasado lo que ocurrió en un tiempo posterior al carcelario, detalla cómo se encontró con la ausencia de datos reales de su familia, en un pueblo donde nadie los conocía o recordaba. “Yo estuve en el pueblito, papá. Yo estuve en Belzitse, yo estuve en el stetale, mucho después, infinitamente mucho después del día en que mamá y León subieron a un carro rumbo a Lublin” (p. 90). También se dirige a Auschwitz porque a ese otro campo habían sido llevados algunos parientes en un tren distinto. Tampoco allí encontró el nombre de ninguno. Se mantiene siempre la superposición temporal presente/pasado como una suerte de confusión donde todos los actores salen a escena al mismo tiempo:

y no te creas, en él pienso mientras uno dos tres media vuelta uno dos tres, en este refugio subterráneo que no refugia un corno, y uno la lleva, banca, porque en uno estás vos en una trinchera y los tíos en la brigada y Anilevich, acá, con los últimos, solos, minga solo, con ellos”

(Rosencof 2010: 99)

La idea que subsume la frase “uno es uno y todos los demás” reaparece cuando se describe el orgullo compartido de haber intervenido en el primer alzamiento que lideró en Europa el comandante Anielewicz “y lo hicieron ellos, nosotros” (p. 100). En ese viaje de búsqueda de sus antepasados, el narrador se dirige también a Lublin y recorre lugares que supone familiares para León o sus padres. La comida, como parte de la tradición, se encuentra siempre presente, los perfumes alimentan la memoria y la retrotraen a un momento de la vida que deviene presente<sup>245</sup>.

Una frase resume el sentido de esa búsqueda: “qué extraña corriente nos lleva, hombres y salmones (dicen que también las anguilas), a rastrear el punto de partida” (p.103). A pesar de su profundo deseo, el protagonista no solo se encuentra con la realidad de que nadie conoce a su familia sino que descubre que ni siquiera hay sinagoga en el pueblo, debido a que no quedan más judíos. En

---

<sup>244</sup> La obra que ficcionaliza el desalojo de los padres de la casa de Garibaldi es *La calesita de doña Rosa* (2017).

<sup>245</sup> Mauricio siempre hace referencia al episodio de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, donde el aroma de una magdalena lleva al narrador a revivir el pasado de una manera definitiva, a través de lo que llama memoria involuntaria.



el campo de concentración repasa la montaña de zapatitos, los apellidos escritos en las valijas buscando un nombre conocido que tampoco aparece, piensa que puede estar Anna o Samuel, o Sarita la más chica, “allí no estábamos, ni en esa guía, mi viejo, estábamos vos y yo” (p. 111). Describe las celdas de castigo y las compara con su propia situación carcelaria. El relato se espesa, la descripción del horror es cada vez más detallada y se hace insoportable, incluso para el lector, hasta que en un momento el emisor confiesa: “Y no quise más y me salí” (p. 108). En este punto de paralelismos y de espacios simbólicos compartidos es que podemos hablar de la existencia de memorias multidireccionales (Rothberg 2009), donde las herramientas críticas que fueron necesarias para el análisis del Holocausto podrían operar de marco teórico para el abordaje de otros trabajos de memoria en escenarios de violación de los derechos humanos diferentes como fue el de la dictadura en América latina.

La segunda parte del libro finaliza con la descripción de la imagen del padre, que sigue oficiando de destinatario epistolar. El mismo sostiene la carta, la materialidad de esa escritura imaginada, que a pesar de adquirir carácter corporal, expresado en ese gesto de sostener el sobre, podría tratarse tanto de la carta imaginaria escrita para él, que nunca podrá recibir, como de esa otra carta que llegaba después de tanto tiempo, esa carta intuida, deseada, temida por las noticias que podía traer (“sosteniendo un sobre dirigido a vos que no atinás a abrir” p. 112), mientras su madre pregunta para quién es, con el deseo ferviente de ser la destinataria. El protagonista le confiesa el motivo y el destino de la carta, no de aquella sino de ésta, la suya, en un párrafo tan confuso como cargado de tensión dramática, quizás el punto más cercano donde comparte el mismo territorio de desamparo que delimita *Carta a mi madre* de Juan Gelman.

te escribo estas líneas, Viejo, que nunca, nunca, recibiste y que quién sabe , tal vez en algún sitio, uno nunca sabe, que nunca lo escribí pero que ahora sí te lo escribo, por las dudas, por ver, por verte la sonrisa y 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 y para qué, Viejo ... (Rosencof 2010: 112-3)

Todos los momentos se mezclan, no se sabe qué es cierto, qué es fantasía, cada línea es una pieza de un gran rompecabezas que no logra encajar y aparece nuevamente la sensación de destiempo y no lugar. Da cuenta de ello el último párrafo donde, a través de toda la confusión mental del emisor, que imagina la posibilidad de que la carta que tiene en sus manos don Isaak fuera la que él le está escribiendo y no aquella de Europa, expresa lo que subyace durante toda la epístola. El motivo

principal de esa escritura, lo que no se dijo en su momento y pesa tanto ahora, que ya no hay vuelta atrás: la primera declaración de amor “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 los quiero mucho” (p. 113).

Paradójicamente el título de la última parte –“Días sin tiempo”– reitera el motivo de la segunda, pues el enunciador, siempre en primera persona, no recuerda una “palabra”, entonces busca en su memoria y realiza una declaración de autenticidad del relato.

Nos interesa volver sobre el concepto que desarrollamos al inicio de esta tesis sobre la literariedad<sup>246</sup> de la carta, en referencia a que “el texto epistolar desarrolla distintos grados de literariedad en función del grado de elaboración de la materia base, la palabra”. Para Krasnisqi (2014: 109) el discurso epistolar, al ser textualizado por una subjetividad concreta en un producto finito y definido con expectativas de lectura, se literaturiza. Y en esa literaturización de los hechos el binomio de la matriz epistolar realidad/ficción se presenta difuso. En este sentido, Rosencof afirma al comienzo de este apartado: “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” (p.117-8).

En base a los aportes teóricos que presentamos al inicio de este trabajo, ubicamos a la epistolaridad como agente ficcionalizador del sujeto. Esto se da a través de dos de sus cualidades psicológicas: la memoria y la subjetividad. Las mismas funcionan mediante un mecanismo dialéctico que produce desplazamientos, omisiones, manipulaciones conscientes o inconscientes que se proyectan en la forma en que aparecen los recuerdos y se inscriben en el texto. Esto se vuelve aún más evidente debido a las condiciones inhumanas a la que la mente ha sido sometida como contexto de la enunciación. A la carta que venimos leyendo de un hijo a un padre ausente, fragmentada, intercalada con remembranzas, monólogos interiores, diálogos, se agrega en este último apartado un cambio sorpresivo de narratario epistolar que es asumido alternativamente por la madre de Rosencof, también fallecida al momento de la enunciación. La epístola es el producto de la recuperación de la memoria de lo que pasó, con una distancia muy grande en el tiempo. Lo que se pensó se mezcla con lo que se pudo haber pensado, escrito, hecho, más la aparición de diálogos diferidos, que existieron y no.

---

<sup>246</sup> Genette (1991: 21) alerta sobre una confusión que se mantuvo durante mucho tiempo donde se confunde “ficcionalidad” como un elemento que debe estar implícito en la literatura. Krasniqi expone, no hay que confundir ficcionalidad con literariedad. (2014: 111). Para la autora el hecho de que el texto epistolar sea considerado literario se da en función de su contexto. En algunos contextos de análisis, la carta se considera literatura solo si contiene el elemento ficcional o está enmarcada en una obra de ficción y en otros depende exclusivamente de la forma, el trabajo textual, la poiesis.

Y es tan violento todo, todo tan intenso, que llegué donde estabas y vos estuviste acá y dos por tres venías y sé que yo estoy ahí y yo te oí y vos me viste y nadie lo cree, nadie entiende, y yo lo cuento o no lo cuento, lo cuento poco, a alguno que otro y no me animo a escribirlo, porque van a pensar que es verso, fantasía, imaginación. (Rosencof 2010: 124)

Lo mismo sucede con Juan Gelman en *Carta a mi madre*, donde claramente la escritura es producto de reflexiones ciertas e imaginadas, recuerdos definidos y no, amor y frustración, reclamo y culpa. En ambos esta dificultad de aprehensión del pasado se proyecta en los distintos procedimientos narratológicos que cada uno utiliza para expresarlo. En el caso de Rosencof, pesa el dolor por lo no dicho antes de su estado concentracionario, ya irrecuperable y en el caso de Juan Gelman, desde el exilio se repiten desordenadamente esas deudas del pasado y la necesidad de haber acompañado a su madre en el momento de su partida.

Esa dificultad para recordar, que es un hilo conductor de toda la novela, incluye una palabra que obsesiona al narrador. La misma, más allá de su significado –cercano al verso de Gelman de *Carta Abierta* (2012a: 428) “te destrabajo de la muerte”– aparece como motivo del tercer apartado titulado “Lo que no recuerdo es la palabra” (p.117). Esa palabra o frase que jamás ha oído, dicha en un idioma antiguo “insólito, inexistente, alguna lengua muerta”, pronunciada en simultaneidad por “sobrevivientes del caos, la peste, la guerra, la disolución inexplicable” es un “ábrete sésamo” en sus neuronas, breve, mediando entre “la pregunta, el asombro, la orden” (p. 118). El narrador la conoce “nunca llegué a pronunciar la palabra. Pero sí su sentido, su traducción, la frase” (p. 118).

Creemos, como expresa Lespada (2009: 198-9), que la palabra de la que habla Rosencof se manifiesta atravesando los diferentes espacios para “volver a unir lo que fue arbitrariamente separado”. El autor habla de lo inefable como actitud de resistencia del lenguaje literario a participar de la atrocidad, haciéndola inenarrable: en la subversión del instrumento lingüístico *la palabra* encontraría su trascendencia y es esta subversión la que sostiene el eje de nuestra tesis. La subversión se da en la palabra y en el tratamiento del género elegido para que ella pueda decir. Esta característica de lo inefable y de la subversión necesaria del lenguaje para expresar el dolor extremo y la pérdida, la vemos tanto en Gelman (a propósito de su relación con los místicos) como en Rosencof.

Los cortes temporarios y espaciales van dilatando la revelación de esa palabra. Por momentos hay un cambio de interlocutor y se dirige a la madre o patean la puerta y la acción se traslada a la celda donde debe ponerse la capucha (“Y fue en el retorno al interminable territorio de dos por uno del calabozo, que comenzaron mis conversaciones con papá”, Rosencof 2005: 112). Dentro de ese collage

espacio temporal y como añadidura a un realismo mágico, el yo enunciador sostiene que su padre estuvo en él y él consustanciado en su padre, una noche, como aparecidos en el calabozo y en el hogar de ancianos, los dos al mismo tiempo, en simultaneidad.

Esas dos diferentes visiones de mundo que según la convención del género deberían poner en común remitente y destinatario de la carta, frente a la ausencia de este último aparece unilateralmente definida como experiencia compartida; todo se repite, pasado y presente se juntan. El clima del país está asociado a un estado de pogromo cotidiano y el territorio circundante se define como un destierro. La comunión se traslada también a la experiencia de exilio político e inxilio carcelario, ya que se pierden los derechos cívicos dentro del país, no solo se exilia de un territorio, sino de la lengua, las costumbres, los afectos. La escritura epistolar aparece nuevamente en el pedido de los que se quedan “No te olvides de nosotros, escribí” (p.127). La palabra “nostalgia” tanto en Rosencof como en Juan Gelman remite al sentimiento que evoca el único territorio familiar, seguro: la niñez, el barrio, la patria. Mientras la epistolaridad reúne historias paralelas, el narrador se afana en esa búsqueda por recordar la palabra, esa palabra que cada uno le dijo antes y después, el ¿comiste? que le decía su madre cuando era chico y que le repitió la primera vez que lo vio después de tantos años, tras su liberación, en la primera visita al asilo. Y la palabra antigua, pronunciada por su padre que se mantiene en suspenso hasta el final del texto.

Es interesante, en este aspecto, destacar que la figura del interlocutor, para el narrador, es la de testigo, testigo de los hechos, ya que no debemos olvidar que toda su literatura trasciende la anécdota y es, como la producción gelmaneana, un grito de resistencia. Y buscando explicar lo que esa palabra ancestral le representa, apela al lector como testigo: “Porque yo la comuniqué, tenía un interlocutor, que es hoy por hoy mi testigo. Tuve un testigo, tengo un testigo” (p.162). Si bien Rosencof se refiere a su compañero del “nicho” de la celda contigua, el lector asume a la vez ese papel, al ser partícipe de ese acto perlocutivo. Esta actitud de comunicar algo velado y hacer del lector su testigo, es asumida también por Juan Gelman. Un ejemplo claro lo hemos visto en el paratexto de *Carta Abierta*, o en el poema XIX<sup>247</sup> de *Bajo la lluvia ajena* (notas al pie de una derrota). El lector es convocado a compartir ese espacio íntimo donde la escritura se utiliza para dar testimonio, asumiendo que esta participación lo convierte en testigo cómplice y permite su intervención frente a los sucesos que se relatan ya sea por interpretación o por difusión del discurso del que es receptor.

---

<sup>247</sup> “Volví clandestinamente a Buenos Aires en mayo de 1978. (...) el restorán estaba abierto, pero a mi hijo lo habían secuestrado dos años atrás y nunca supe de su suerte” (Gelman 2012a: 631).

Hay una nueva espacialidad que Rosencof describe, donde habita “la palabra”. Se trata de una frontera, un territorio que media entre el afuera y el adentro. El autor utiliza el pasado para definirla como una región donde se “remaban los recuerdos” y se podía estar en el otro. De esta forma reaparece nuevamente uno de los motivos recurrentes u obsesiones del autor, que, como hemos referido, implica la consustanciación, en este caso, con el ser ausente:

Nos veíamos en la frontera, papá. La visita era la frontera entre el Afuera, ese afuera en el que no puedo entrarte, para sonreír en vos y en vos caminar por la vereda al sol, y este otro territorio, este enorme infinito desierto en dos metros cuadrados, mi Más Acá.

(Rosencof 2010: 144)

Creemos que esta frase sintetiza lo fundamental para el autor: el hogar, la familia, la sangre, por sobre la diferencias de tiempo, idioma, espacios. Nada termina, todo perdura a través de la palabra, que se nombra con mayúscula: “Tal vez haya sido simultáneo. Mi entrada allá, la Palabra, tu palabra, acá.” (Rosencof 2004: 160). Y es entonces cuando asistimos a una expresión que es propia de la matriz epistolar, donde se escoge la espontaneidad de la oralidad para transformarla en un acto consciente de escritura. Rosencof utiliza un recurso narratológico para expresar esa espontaneidad del género, donde no hay correcciones, donde la escritura es un devenir desordenado y vertiginoso.

Uno escribe en presente, pero cuando estampa el punto, ese punto y todo lo demás, incluyendo esto que estoy agregando y no puedo detener, ya es pasado. Ergo, El presente no existe. No tengo presente

(Rosencof 2010: 161)

Asistimos, de esta forma, a una presentación de “la palabra” como lo único que posibilita el tránsito entre un tiempo y otro, circula en ese espacio “frontera” incluso, siendo capaz de revertirlo. La palabra es la que “destrabaja” la muerte, esa es su ontología. Y aquí surgen otros binomios de la matriz epistolar en tanto es posible la presencia/ausencia del destinatario y también la realidad/ficción del diálogo diferido. Esta palabra, que como hemos expresado, en Juan Gelman podría resumirse en el término “desmorirse” de los seres queridos (la madre, el hijo), presente en *Carta Abierta* y *Carta a mi madre*; se descubre sobre el final de la novela con las mismas implicancias, la no despedida del ser amado, la suspensión de su partida:

La palabra. La palabra caldea, aramea, babilónica, hebrea, quería decir, dijo, en el mismo instante, en el instante simultáneo donde el tiempo corre por su cuenta y sin reloj, para mi padre

en el comedor del asilo y para mí en el nicho, la Palabra entonces, quiso decir y dijo que estemos donde estemos, Viejo, nos estamos viendo. (Rosencof 2010: 166)

Observamos que este último párrafo se distancia del párrafo anterior por un espacio en blanco. El interlocutor cambia y el narrador abandona el voseo para hablar no “con el padre” sino “del padre” en tercera persona, y finalmente cerrarse en la oración final con un retorno a la apelación al destinatario (“Viejo”), donde asienta la “no despedida” del mismo. Pareciera que la carta ha terminado, el diálogo ha llegado a su fin, y solo queda el recuerdo de un saludo como expresión de la negación a ese distanciamiento que supone la muerte. El saludo final que se ubica en un no-lugar (“mi padre en el comedor del asilo y para mí en el nicho”) y en un destiempo (“donde el tiempo corre por su cuenta y sin reloj”), en la frontera construida por la escritura. La Palabra, esa palabra caldea, aramea, babilónica, hebrea, también aparece en pasado, “quiso decir y dijo” pero su significado es un subjuntivo, una *posibilidad* que habilita: “estemos donde estemos, Viejo, nos estamos viendo” (p. 166). Creemos que esta expresión es muy próxima al contra lenguaje que inventa Gelman para “destrabajar de la muerte” a sus seres queridos.

La edición de Alfaguara acompaña el texto de Rosencof con una serie de fotos, una cartografía familiar y de situaciones que han aparecido en el relato. Cada pictograma figura junto con un epígrafe extraído de la novela. Sofía Traballi<sup>248</sup> (2014) realiza al respecto una fuerte crítica y afirma que las fotos están “desnaturalizadas, extrañadas de sus contextos y significados convencionales y estereotípicos” produciendo significados contradictorios. La serie de imágenes privadas se corta violentamente con la foto del portón de Auschwitz, de carácter público, cuya inscripción recuerda el acontecimiento más violento de la historia familiar<sup>249</sup>.

---

<sup>248</sup> Traballi Sofía, “Narrar desde las fronteras: Memoria y experiencia de la violencia en Las cartas que no llegaron de Mauricio Rosencof”, en *Anclajes* vol. XVIII n° 2 (diciembre 2014) N° 1, p. 62.

<sup>249</sup> “Acaso no sea desatinado plantear una relación entre el cruce que propone Rosencof y esa suerte de atlas de la segunda guerra mundial que Bertolt Brecht publicó bajo el nombre de *Kriegsfibel* (1955). Esta obra consiste en un conjunto de fotografías recortadas de sus contextos originarios (revistas, periódicos, etc.) y montadas en otro orden. Lo que impulsa a Brecht a realizar este proyecto es la idea de que aquello que una imagen documenta por sí sola siempre resulta insuficiente. Sólo montándola con otras, y acompañándola a su vez de un texto, la foto puede lograr inducir una reflexión más profunda (en este caso, sobre la guerra) e incluso una anticipación acerca del estado político e histórico del mundo. George Didi-Huberman señala que el objetivo que persigue Brecht consiste en reinterpretar las fotografías, sustrayéndolas de la órbita del «cliché visual» y la lectura estereotipada. *Kriegsfibel* puede ser pensada como una memoria de la guerra, fundada en la convicción de Brecht de que «no escapa al pasado el que lo olvida» (Brecht en Didi-Huberman 43). A este respecto, Didi-Huberman ha planteado que en esta obra «el montaje de las imágenes funda toda su eficacia en un arte de la memoria» (43, la cursiva pertenece al original): su objetivo es producir una rememoración crítica acerca de un acontecimiento traumático del pasado” (Traballi 2014: 74).

Al respecto, nos parece pertinente citar a John Berger<sup>250</sup> quien distingue entre las fotografías propias de experiencia privada o “memoria viva” que instalan una continuidad entre pasado y presente y aquellas utilizadas públicamente que presentan un suceso “ajeno a toda experiencia vivida”. En el caso de la fotografía de la leyenda, se daría la conjunción de ambas modalidades. La interpolación de la puerta de Auschwitz<sup>251</sup> entre las siluetas de la familia Rosencof implica una forma concreta de entramar lo privado y lo público, binomio que ya definimos como propio de la matriz epistolar. La foto deviene en prisma desde donde leer, en forma simultánea, los acontecimientos personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos al mismo tiempo.

En el capítulo 1 y 2 hablamos de la nostalgia tomando como referencia las afirmaciones de Basile quien la define como un estado emocional producto de la incapacidad de desapego de lo amado y del inicio del trabajo de duelo. En estas obras epistolares y en especial en referencia a la fotografía, recurso utilizado por ambos autores en sus cartas a los ausentes, nos parece acertado recordar la visión de Susan Sontag sobre las fotografías como arte elegíaco o “memento mori” y su idea de que ellas promueven la nostalgia. En su ensayo *Sobre la fotografía (1973)* afirma que:

Esta es una época nostálgica, y las fotografías promueven la nostalgia activamente. La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular (...) Todas las fotografías son memento mori. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo (p. 32).

Significativamente, hay una figura icónica compartida tanto por Gelman como por Rosencof. Se trata de la fotografía de sus madres, la cual les suscita cuestionamientos sobre el pasado de las mismas. Se destaca en las imágenes, la juventud de estas mujeres, la belleza de su cabellera, ambas, congeladas en un momento de plenitud; en contraposición a su situación de fallecidas en el momento de enunciación epistolar. Tanto la descripción que elabora Rosencof de su madre joven y hermosa como la que realiza

---

<sup>250</sup> Berger, John. (2008). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

<sup>251</sup> Perla Sneh también se expresa con respecto a la foto del portón de Auschwitz. La autora le agrega un sentido particular, ligado al mundo judío de la época. Sostiene que la misma actúa como una forma de sustitución de la imagen de los familiares en torno a la tumba, una práctica frecuente que realizaban los migrantes cuando emprendían un viaje incierto: “ante la inminente partida de algún miembro que cruzaría el océano en busca de tierras más propicias, la familia entera solía reunirse a fotografiarse en el cementerio, junto a la tumba de sus seres queridos. Quienes partían sabían que no habría muchas chances de volver a visitar la tumba de sus ancestros – precepto valorado en el judaísmo: *keiver oves*– y solo podían llevar consigo la imagen de esas raíces que dejaban atrás, probablemente para siempre”. Estas palabras son del Artículo “El silencio como llave: Nora Strejilevich y Mauricio Rosencof, lectores de PinieWald -Avatares rioplatenses de una tradición judía”. (2018: 9). *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*. N °19. La rebelión de los hijos. El judaísmo en la literatura latinoamericana contemporánea entre tradición y asimilación. Edgardo Dobry, Geneviève Fabry, Valentina Litvan (eds.).

Juan Gelman respecto de la suya, en Odesa, de pelo largo y negro, cantando, se convierten en ese “antirrecuerdo” que menciona Barthes (1982).

Podríamos concluir que *Las cartas que no llegaron* trazan un viaje que permite la recuperación, a través de distintas anécdotas, de la historia fundante en la vida del autor. La infancia, su barrio y su familia, la más cercana junto con su pasado genealógico. Los tres tiempos que la componen coexisten sostenidos por la trama epistolar: el del pasado lejano en Europa, en una primera serie de cartas; un pasado cercano, el de la infancia y otro aún más cercano, el de su experiencia concentracionaria, sostenidos principalmente en la carta al padre. La ficcionalización del encierro posterior a la experiencia le permite completar el derrotero personal recuperando los fragmentos y la huellas de su identidad para resemantizar el pasado y otorgar sentido al presente. El recuerdo de su padre sastre, su hablar en idish, su balbuceo del español, el patio, las plantas de su madre y la permanente enseñanza de que uno es uno y todos los demás, él y su barrio, su gente, su perro, su patria conforman el leitmotiv del texto.

La carta cumple también aquí una función de autoconocimiento ya que a través de ella el autor rescata el papel de la memoria evocando afectos, situaciones que le ayudan a sostener y comprender el presente y a recuperar la identidad refugiada en los momentos concluyentes de la infancia.

Frente a una persecución que se replica desde las experiencias vividas en la figura de los ancestros hasta las transitadas por cada uno de los autores elegidos, vemos una actitud de resistencia compartida, donde pasado y presente guardan un paralelismo que se pone de manifiesto a lo largo de la novela. Un derrotero donde la lucha revolucionaria fallida, el destierro, la pérdida, la recuperación de la memoria y la necesidad de dar testimonio trazan un itinerario que se despliega en estas dos cartas especialmente. El destierro se replica en los padres de ambos autores y en la persona de cada uno, y la escritura se configura como un viaje de regreso que intenta rearmar la historia, la historia real, la imaginada con los fragmentos que se poseen, una historia, a su vez, llena de nostalgia:

Porque uno piensa que irse de un país a otro es cosa de valija, nomás. Que uno junta para el pasaje, compra el pasaje y ahí le hacen la despedida, canto, regalos, “no te olvides de nosotros, “escribí”, y comen y comen, y ahí te vas, arrastrando una estela de nostalgia, apretando la manija de ese cajón con remaches de metal, armado con cartón duro imitación cuero, valija de pobre, apretando como si tuvieras el futuro en la mano, no se te fuera a escapar

(Rosencof 2010: 127)

Ese destierro se realiza tanto en Gelman como en Rosencof, ya sea en otro país (exilio) como desterrado del propio (inxilio), pagando el costo de esa herencia de sangre ya sea en estado de



cautiverio o lejos del país. Mauricio recordará diálogos entre muros donde “el ñato” con los nudillos le transmite su idea de que le resulta muy natural que estén allí porque Rosencof viene del gueto de Varsovia y él de la guerra civil española. Encontramos un ejemplo de ello en la expresión de un guardia tras indagarlo sobre su origen judío: “Nosotros estamos de acuerdo con Hitler; la única cosa que le criticamos es que no hubiera matado a todos los judíos” (Rosencof 1987: 148). También en una carta testimonial que envía a sus compañeros Adolfo Wasem (Nepo), uno de los rehenes que murió estando en prisión, fechada el 27/8/84, donde manifiesta que el teniente 2° Mangini le dijo “en realidad con todos ustedes deberíamos haber hecho jabón” (Rosencof 1987: 332).

En este mismo sentido observamos, dentro de este movimiento transnacional de los discursos de la memoria en que los autores elegidos intervienen a través del relato propio y el de su familia, que “el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de memoria” (Huyssen 2001: 17). En el caso de Rosencof, se traslada a su historia de proscripción y rehén de la dictadura uruguaya y en el caso de Juan Gelman, a su devenir como exiliado y a la pérdida de sus seres queridos a manos de la represión en Argentina. Esta reflexión está presente en los propios escritos de ambos autores, Gelman y Rosencof. Tanto *Carta a mi madre* y el poema XII de *Bajo la lluvia ajena* (Gelman 2012a: 627), como *Las cartas que no llegaron* y *Memorias del calabozo*, por dar un ejemplo, conectan la historia de persecución de los judíos que atravesó el pasado familiar, con la propia persecución política. En este trabajo de memoria realizado por los autores desde su contingencia, el Holocausto adquiere características de “tropos universal” de la historia traumática y es descentrado a la vez que utilizado como un poderoso “prisma” a través del cual podemos percibir otros genocidios.

### ***Carta a mi madre* (Ginebra 1984/París 1987) Juan Gelman**

Es imposible hablar de un ser querido muerto. En realidad, se habla con él. ¿Y qué podrá responder el que insiste en estar muerto? El ya no cambia. Cambiamos nosotros.<sup>252</sup>  
Juan Gelman

---

<sup>252</sup> Palabras enviadas por carta del 19/3/95 a Jorge Boccanera, dedicadas a Rodolfo Walsh para ser leídas en el Acto de colocación del nombre Rodolfo Walsh a la Plazoleta de Chile y Perú, de la ciudad de Buenos Aires. Este proyecto fue presentado por Eduardo Jozami y aprobado por unanimidad.

Para reconstruir el contexto de producción de *Carta a mi madre* de Juan Gelman (Managua 1982/Ginebra 1984/París1987) debemos referirnos primero a la situación de destierro en que fue gestada. En 1982 el poeta se encontraba en Managua y recibía la correspondencia en forma agrupada y diferida debido a que el correo pasaba previamente por Estados Unidos. Esto provocaba una acumulación, donde en una misma entrega llegaban varias misivas que habían sido enviadas en distintas fechas. Por esta razón, el escritor recibió tres cartas en un mismo día: la primera que lee es la de su consuegra quien le cuenta que ha visitado a su madre en el hogar de ancianos<sup>253</sup> donde vivía y que la ha encontrado activa, organizando conferencias y ordenando la biblioteca. La segunda es de su hermana, quien le anuncia que su madre ha muerto. La tercera es de su propia madre, donde le habla de sus recuerdos lejanos<sup>254</sup>. Gelman escribe entonces el poema “Carta a mi madre” dominado por la emoción. Dos años después, en 1984, cuando se halla trabajando en el Palais des Nations, en Ginebra, Suiza, completa el poema y lo abandona en un cajón. Recién en 1987 lo retoma, ya distanciado de la experiencia, al igual que sucedió con Mauricio Rosencof. El poeta decide corregir y acortar la carta y se concreta su edición en 1989 en Buenos Aires, bajo el sello Libros de Tierra Firme (dirigido por José Luis Mangieri) con ilustraciones intercaladas de Oscar Smoje<sup>255</sup>. En este punto es importante recordar que el texto epistolar es abordado como una construcción compartida por emisor y destinatario. En este caso Gelman incorpora el género epistolar en su poemario y repone algunas de las implicancias que ese espacio privado habilita, pero sosteniendo un diálogo ficticio, ya que no existe la posibilidad de obtener esa complicidad de parte del destinatario que comparte una misma concepción del mundo. De este modo, las preguntas retóricas tienen un doble sentido; por un lado, el de volver una y otra vez sobre la relación truncada, buscando respuestas y por otro lado, el de evidenciar la imposibilidad del diálogo, que da lugar a una búsqueda en torno al lenguaje.

Existe una segunda edición de esta carta en manuscrita publicada en México por Ediciones Monte Carmelo, en 2007<sup>256</sup>, con epílogo de Marco Antonio Campos. En esta edición mexicana, el

---

<sup>253</sup> Reparemos en el contexto del hogar y la soledad que circunda tanto a la madre de Gelman, como a doña Rosa la madre de Rosencof debido al ex/inxilio de sus hijos.

<sup>254</sup> [http://elpais.com/diario/2008/01/26/babelia/1201307957\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/01/26/babelia/1201307957_850215.html)

Estas palabras son parte del epílogo con que Marcos Antonio Campos editó *Carta a mi madre* en 2007. Esta información se lee en el artículo publicado por Jorge Gamoneda para el diario El país del Sábado, 26 de enero de 2008.

<sup>255</sup> El actual director de Palais de Glace, Oscar Smoje es un destacado dibujante, pintor, escultor y diseñador. Nacido en 1939 en el Tigre, hijo de yugoslavos, su padre también era pintor, al igual que su abuelo, con quien tenía una empresa familiar que se dedicaba a pintar motivos religiosos en las iglesias. Mantuvo con Gelman una amistad desde 1973, cuando trabajaban en *Noticias*, (diario de la organización Montoneros) junto a Paco Urondo, Horacio Verbitsky, Miguel Bonasso y Carlos Bosch, como jefe de fotografía. En los años Setenta, Smoje realizó el isotipo que se anexa al final de esta investigación.

<sup>256</sup> Manejo también esta edición. La misma fue facilitada generosamente por Jorge Bocanera. Se Anexa, a modo ilustrativo, parte de esta carta al final de este trabajo.

saludo de apertura convencional ha sido borrado pero aparece el título subrayado y dos datos temporo-espaciales “(Génova-París, julio 1984) París, noviembre 1987, que corresponden a la fecha de escritura de la carta y a la de su corrección definitiva. Al concluir el cuerpo, se puede apreciar, de puño y letra, la firma del emisor que no está presente en la edición impresa y que agrega un elemento importante del género pues establece la referencia concreta del remitente y vincula literatura con biografía. Si bien nuestro estudio no abarca un análisis desde la crítica genética que considera los pretextos, paratextos, esbozos, diagramas, dibujos y todo tipo de documentos que hubieran influido o intervenido en la composición de una obra, con el objetivo de seguir los eslabones y períodos de la creación a través del rastreo de sus “materiales genéticos”, todos componentes de lo que sería la fase “pre-editorial” de la misma (Mosqueda 2018: 20), nos parece interesante observar la versión manuscrita donde se hallan expuestos algunos tachones, el pulso de la escritura, la impronta del trazo. Estas marcas acercan el acto de lectura con la sensación de estar frente a una verdadera carta. Se reconocen en ella no solo la letra manuscrita de su remitente, sino la palabra corregida con los signos de su traza en ella. De hecho, en la datación temporal se puede apreciar el olvido de un signo de apertura de paréntesis y en los distintos versos escritos sobre una hoja sin renglones se exhiben pequeñas fluctuaciones e inclinaciones mínimas sobre el final de la línea. Esta escritura revela esa inmediatez de lo epistolar, esa fragmentación propia de la sucesión de pensamientos, y confirma que “la carta es la escritura literaria sorprendida en el momento de su producción, un borrador legitimado como texto final” (Krasniqi 2014: 108).

En el inicio del capítulo afirmamos que una de las características de la epistolaridad es la existencia de una tensión narrativa generada por el productor que se posiciona frente a otro, un sujeto elegido para el intercambio comunicativo por escrito, y muestra frente a ese otro un rostro, una imagen de sí mismo. El receptor se dirige a su destinatario esperando su reflejo en el espejo de esa segunda persona. Cabe preguntarnos, entonces, qué sucede cuando esa subjetividad erguida desde el dolor de la pérdida, consciente de ese espejo ausente, sigue buscando respuestas. La carta pierde su función habitual (cooperativa hacia el diálogo y persuasiva en función de su destinatario) y se vuelve monólogo psicológico que evoluciona en un solo sentido. Ese proceso de auto-reconstrucción, selección y ensamblaje parece cerrarse en forma solitaria y hermética. De aquí la acentuación en la función metalingüística y poética ejercida desde y con el lenguaje, donde éste se ve exigido para nombrar el desamparo y el dolor:

¿esos son los fantasmas que me persigo hoy mismo/ a mi edad ya/ como cuando nadaba en tu  
agua?/¿de ahí me viene esta ceguera, la lentitud con que me entero, como si no quisiera, como si  
lo importante siga siendo la oscuridad que me abajó tu vientre o casa?  
(...) tu tristeza me era insoportable/a veces quise morirme de eso todavía/

(Gelman 1989: 9/10)

En esta carta elegíaca, las estrategias textuales que se utilizan con el fin de alcanzar esa cooperación y persuasión a las que nos hemos referido, así como las interpelaciones concatenadas que deberían recaer sobre el destinatario, se repliegan sobre el emisor ya que el receptor del mensaje ha fallecido. El sujeto que enuncia ha devenido no esencialista, se halla descentrado, inserto en un espacio dialógico inexistente.

La crítica ha relacionado *Carta a mi madre*, entre otros intertextos<sup>257</sup>, con los poemas de César Vallejo a su madre, muerta en 1923. Es interesante el análisis que propone Araceli Soní Soto (2009) sobre la figura de la madre Vallejiana, ya que la autora advierte, significativamente, connotaciones compartidas con la figura materna de Gelman. Según Soní Soto, en la imagen de la madre, que ocupa un lugar de indiscutible importancia en la obra del poeta, confluyen otras figuras: la de la amante, la de los hijos, la de la tierra y la de toda la humanidad con sus diferentes formas de vida. Si bien el estudio aborda principalmente *Trilce*, veremos que esta concepción se desarrolla también en *Poemas Humanos* (1939). La madre simbólica configurada posee, según la autora, tres ejes fundamentales. El primero es el de la madre como dadora de vida y unidad armónica de todos los elementos vitales, el segundo ve a la madre como sustituto de la amante y el tercero como una representación metafórica de la creación poética, equiparable a una gestación mediante el esfuerzo y el trabajo del artista.

Creemos que en todos estos aspectos la figura materna que describe Soní Soto es extrapolable a la imagen de madre que Gelman construye en su carta. Jorge Boccanera (1994) señala el uso del oxímoron vallejiano “muerta inmortal” como una síntesis de la presencia de la madre en la poesía latinoamericana, citando también a Martí y a Aimé Cesaire quien “en la carne blanda de la noche”

---

<sup>257</sup> Creemos que esta carta ha sido a su vez influencia de otras obras como *Tristeza de lo finito* (2007) la novela epistolar de Juan Pedro Aparicio donde se repite el tono elegíaco, en una epístola donde el protagonista repasa los avatares de la vida de su progenitora a la vez que testimonia su amor filial, sus deudas para con ella y exhibe esa dualidad que aparece también en *Carta a mi madre* al expresar que no siempre la ha querido como en la actualidad. Coincidentemente, también aparecen en el relato los años de enfermedad y la máquina de coser que nos recuerda a la Singer de Don Isaac Rosencof. No podemos dejar de mencionar *Ojalá octubre* de Juan Cruz Ruiz, publicada el mismo año que la de Gelman, y dirigida a su padre fallecido a quién le formula preguntas que al igual que en Gelman, no pueden ser respondidas, y donde también hay una rememoración de la infancia como búsqueda de la identidad. En relación a ese ajuste de cuentas en la relación filial cuyo planteamiento se erige como parte troncal de la misiva, podemos también mencionar *Carta a la madre* (1996, incluido en *Madres e hijas*) de Esther Tusquets.

escucha el pedaleo de su madre sobre la Singer (al igual que lo hacía Rosencof respecto de su padre). Incluso podríamos trazar similitudes con el escrito Kafkiano *Carta al Padre* (1952)<sup>258</sup>, otro de los autores admirados por Gelman. En efecto, ambos desarrollan un largo diálogo postergado, en el caso de Kafka su padre no está muerto en el momento de enunciación, pero es una carta que igualmente mantiene un impedimento físico/psicológico que impide su entrega. Más allá de las diferencias existentes entre ambos escritos, los dos se hallan llenos de incomprendiones que hablan de una lejanía irreconciliable respecto de sus progenitores, con los cuales intentan saldar las deudas pendientes a través de un monólogo interno que reemplaza al dialogo diferido propio de la comunicación epistolar que en esta circunstancia es imposible de realizar. Tal como expresa Kafka en su carta al padre, “mis escritos trataban de ti, pues en ellos sólo me lamentaba de aquello de lo que no podía lamentarme cara a cara.” (p. 49).

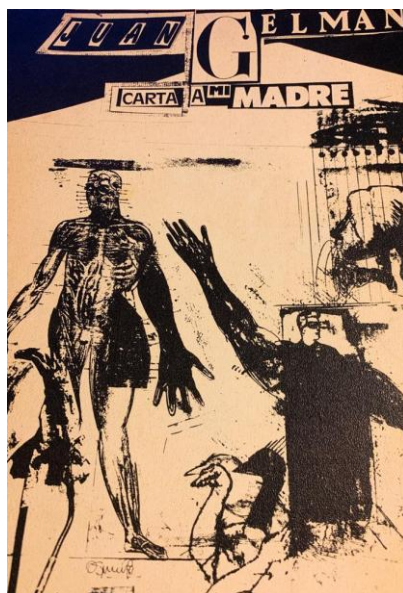
Por su parte, Marco Antonio Campos vincula *Carta a mi madre* con los sonetos de Torres Bodet, las “Notas para un árbol genealógico” de Margarita Michelena, “Doña Luz” de Jaime Sabines, “Oscura Palabra” de José Carlos Becerra, “Asombro del tiempo” de Homero Aridjis, “La casa sola” de Efraín Bartolomé, “Consolament” de Jorge Esquinca y el soneto de Drummond “Carta”. Sin embargo, no se han estudiado comparativamente el análisis de la *Carta a mi madre* de Gelman con *Las cartas que no llegaron*, dentro de las que encontramos la que Rosencof dirige a su padre ausente.

En referencia directa al análisis de la edición de 1989, advertimos el uso de distintos aspectos materiales, tales como la tipografía grande, una composición a modo de collage en blanco y negro, los dibujos, y las “islas” textuales, que ponen de relieve la dimensión visual del libro. Delfina Muschietti (2012) apunta que los aportes de Smoje parecen un collage dentro de otro y que se puede interpretar la disposición de las letras de la portada como si estuvieran distribuidas en un pentagrama, lo que remitiría a una partitura musical. En el mismo sentido, Utrera T. (2014) afirma que “Los poemas-libro, así como otros poemas largos, obedecen a menudo a un principio musical que tiene su base en la

---

<sup>258</sup> En “Juan Gelman y el hilo roto de la tradición”, Valentina Litvan (2018) afirma que “La confrontación con su herencia judía que en cierto modo lo enfrenta a su vez con la madre, parece permitirle, paradójicamente, afirmarse y reconocer su herencia en esa misma separación. Porque tal vez en estos versos el reproche que dirige a su madre no se refiere tanto a la imposición de una tradición, la ley judía representada por el abuelo de una tradición de rabinos interrumpida por el poeta; tal vez el reproche a la madre alude –como el de Kafka en su carta al padre– al hecho de no haberle sabido (podido) transmitir la Ley. La diferencia fundamental entre Gelman y Kafka es que mientras esta ruptura es irreconciliable en el caso de Kafka, la relación entre Gelman y su madre parece basarse en el reconocimiento íntimo de esa separación, en la aceptación de la diferencia como único encuentro posible entre los dos” (p. 19).

teoría de Mallarmé sobre el poema como variación y manifestación rítmica de la idea. Gelman en *Carta a mi madre* parece adoptar esta misma visión<sup>259</sup>.



La técnica desplegada por Smoje<sup>260</sup> en esta edición (1989), guarda relación con el trabajo de collage que realizan Rosencof y Gelman sobre el lenguaje en la misma época, en su búsqueda para nombrar la experiencia de la tortura, la represión, el exilio y el inxilio. Las ilustraciones de *Carta a mi madre* corresponden a la colección “Rupturas interiores y Rupturas exteriores” que iniciara en Chile y que se extiende entre 1982 y 1988. Los límites del cuadro aparecen rotos por completo y la pintura se transmuta en relieve hasta convertirse en un objeto escultórico. Las ilustraciones elegidas para el poemario se presentan en forma intercalada con el texto en todas las páginas del libro. La imagen se utiliza como palabra, los desechos o retazos como materiales estéticos, hay un trabajo con lo ambiguo y todo se despliega sobre una superficie que parece tridimensional. Resulta significativo que Gelman eligiera la escultura móvil de la serie “Industria Argentina” (1988) recubierta con un mapa de misma,

---

<sup>259</sup> En Utrera Torremocha, María Victoria (2014). “Carta a mi madre de Juan Gelman”, Revista *Rhythmica*, XII, Universidad de Sevilla, p. 198.

<sup>260</sup> Previo a su trabajo en *Carta a mi madre*, Smoje desarrolló la línea “Fragmentos” (1981) donde el azar, la investigación, el carácter polisensorial y polisémico de la obra son fundamentales. Los recursos de ensamblaje de materiales, yuxtaposición y superposición, recorte y adición de objetos del mundo cotidiano colocan al collage como procedimiento de invención de esta etapa. Al igual que *Carta a mi madre*, la obra de Smoje es un diario íntimo del artista que describe lo que él mismo denomina “ecología del taller” y funciona como registro de su memoria. Así como el poeta hace público lo privado con sus “Cartas”, el artista plástico propone adentrarse en su universo, exhibir los restos de su actividad no como residuos sino como objetos que representan su identidad con un fuerte carácter autorreferencial. Desde la década de los 80 su obra es como “el cuaderno de bitácora del artista” (en “Oscar Smoje, El artista y su obra” Ediciones Fundación Vittal, 2013. p. 20) con la espontaneidad o el trazo vagabundo que comparte con lo epistolar del poeta.

que enfatiza el origen nacional – cuestión muy presente en la etapa del exilio–. Se establece así una dialéctica entre lo icónico y lo textual, en confluencia con su propia ruptura.



El poema comienza con una referencia temporal exacta “Recibí tu carta 20 días después de tu muerte y cinco minutos después de saber que habías muerto” (p. 7). Queda claro que la misiva se anuncia como respuesta a la última recibida. Así, Gelman delimita el epistolario e intenta ordenar los recuerdos, al igual que Rosencof, mediante un arduo trabajo de memoria. A pesar de eso, la obra se desarrolla como una sucesión desordenada de interrogaciones que contribuyen a darle un tono elegíaco sostenido por características propias del género. La misma se haya construida en 24 párrafos compactos y uno final que se va desmembrando, como una proyección de la desintegración material que sobreviene a la muerte. El narrador, al igual que en la novela epistolar de Rosencof, asume en primera persona la voz del remitente de la misiva. Si en ambos escritores se trata recuperar de alguna manera el pasado, Gelman se aferra inicialmente a las certezas que posee, sin detenerse en las debilidades del recuerdo, como hace Rosencof en la primera frase de su novela.

Es así como asistimos, en primera instancia, a una enumeración precisa de las pocas seguridades con las que cuenta el poeta: datos sobre su nacimiento, peso, tiempo de parto etc. Inmediatamente el yo toma conciencia de la fragilidad del recuerdo, conciencia que perdurará durante toda la carta: “Estás desordenada en mi memoria” (p.8), “cada recuerdo se consume en su llama?/¿eso

es la memoria?/¿suma y no síntesis?/¿rama y nunca árbol?/¿pie sin ojo, mano sin hora?/¿nunca?” (p. 14), “¿qué subtierra de la memoria harás?/soy planta que no ve sus raíces?” (p. 26).

El primer párrafo/estrofa introduce de pleno en el dolor y lo contextualiza: la muerte de la madre, su edad, las tres operaciones contra un cáncer, una carta previa en la que ésta le hablaba de su cansancio. “recibí tu carta 20 días después de tu muerte y cinco minutos después de saber que habías muerto” (Gelman 1989: 7). A partir del segundo verso, Gelman exagera la actitud de interpelación convirtiendo su carta en un extenso interrogatorio existencial, místico, humano y poético. La expulsión de la muerte es una obsesión a la que le confiere un doble juego de reproche y culpa. “¿por eso me expulsaste de tu morir?/¿Cómo antes de vos?/¿por mi carta?/¿intuiste?”(p. 7) “¿te destruí conmigo como palabra en la palabra?/(...) ¿te destruyo así pues? (p. 9).

En cuanto a la complejidad temática del poema, Fabry (2008) señala que no aparece una carga anecdótica ni la carta se detiene en explicar el vínculo entre hijo y madre. Esto hace que el lector pueda proyectar esa escritura autobiográfica en una meditación universal sobre el lazo filial, sobre el sentir humano, cuyo recurso retórico será, como ya hemos detallado, básicamente la interrogación. Según la autora, la construcción de la obra es concéntrica y obsesiva, rondando siempre sobre el tema de la doble expulsión, la del vientre y la del morir, donde la primera separación, la del nacimiento podría interpretarse como una matriz del exilio real.

La carta habilita ese espacio personal de introspección donde se trata de completar y comprender un relato que está fragmentado en la memoria. El trazo epistolar que marca esa fragmentación es compartido y reforzado a través del acompañamiento icónico del texto. El pasado se presenta como un territorio a resolver, para luego poder recomponer la propia identidad “desde muy chico el creado por vos se rebeló de vos/ de tu amor tan estricto/” (Gelman 1989: 8).

Así como Gelman altera la convención del género epistolar en sus elementos formales, hay conjuntamente una subversión del lenguaje para expresar el dolor extremo donde más allá de los saltos de tiempo, observamos encadenamientos, la secuencia inacabada de preguntas, los neologismos, el ritmo dislocado acentuado por la presencia de la barra gráfica. Respecto de esa otra gramática que Gelman inventa a modo de necesidad material para expresar el desgarramiento, nos hemos referido en la introducción de esta tesis a las palabras de Antonio Gamoneda<sup>261</sup>. Según el autor, no la crea para exhibir una inventiva léxica, sintáctica u ortográfica, sino porque la necesita en la “materialidad” de su creación. Tampoco hace uso de signos de puntuación y advertimos una carencia casi total de mayúsculas, escasez que es reemplazada por la proliferación de signos de interrogación y cesuras, una

---

<sup>261</sup> Gamoneda, Antonio (2008). “Juan Gelman escribe a su madre”, Diario *El País*, 26/1.



“pulsación” certera, que genera la ilusión de ser más intuitiva que deliberada, por parte del autor. Para Gamoneda, esto se entiende en términos de escritura “polifónica”, donde los versos y la sucesión versal comportan un ritmo y las barras inclinadas otro ritmo que puede corresponderse o no con la cesura final del verso, “el resultado es una doble organización fónica, una superposición de dos ritmos: en estos términos y no más allá ni más acá, se trata de una polifonía”.

A propósito del aspecto rítmico del poema podemos mencionar, dentro del marco de la tradición musical del poema libro, dos procedimientos rítmico-estilísticos contrapuntísticos que se dan en el poema/carta y que estudia especialmente Utrera Torremocha (2014: 201). Por un lado, el encabalgamiento (utilizado en el 73% del poema) y a la vez, la construcción de un contraste y complemento rítmico entre la línea tipográfica y la división de las barras diagonales. Existe para la autora una tensión a nivel rítmico entre los encabalgamientos y la segmentación tipográfica que rompen el endecasílabo y tienden al verso libre. A su vez, las barras implican pausas que responden a la forma clásica del endecasílabo y refuerzan ese ritmo o sea que la barra, en lugar de romper el ritmo, lo refuerza frente al desequilibrio que la tipografía a veces puede causar.

7+7 y esta tarde / ¿no está llena de usted? / ¿de veces 4/+7/+7/→  
6+7 que me amó? / la voz que canta al fondo de la 11→  
6+7 calle / ¿no es su voz? / ¿temblor de vientre juntos 5/+11→  
7+8 todavía? / ¿qué es este duro amor / tan suave y 7/+5→  
7+8 tuyo / lluvia a tu fuego / fuego a tu madera / llama 11 (5/+6)/+14→  
6+7 escrita en el fuego con tu huesito último...

(Torremocha 2014: 207)

Por otra parte, es evidente que la fisura que realiza la barra oblicua aplicada en medio de los segmentos imprime quiebres permanentes donde se posterga la frase. Esto permite dar un respiro desde donde tomar aliento para continuar con la cadena de interrogaciones que de otra manera sería imposible terminar. Cada párrafo se concluye con el último aliento para comenzar el siguiente y sostenerlo de igual forma, emulando la fatiga en la que se encuentra el sujeto del poema.

Mientras el pasado autobiográfico ofrece el material vital para la escritura, el poeta utiliza la alegoría, la prosopopeya y la metonimia para formar nuevas unidades de sentido, asociaciones audaces, giros y modismos. El texto de Gelman afirma la posibilidad de recuperar mediante la alegoría lo que la contemplación natural había descartado: la vida de la madre. Esto es posible según Tamargo (2000: 152-3) a través del “duelo hermenéutico” del poeta que opera sólo a través de la palabra. “La construcción alegórica donde ha funcionado la sinécdoque se realiza en una unidad de sentido lo

suficientemente poderosa para transformar la contigüidad temporal de la muerte en una duración infinita dentro de la obra”. Para la autora, de esta forma el poeta a través de la “remembranza” ha encontrado la vía para acceder a la “maternidad soñada” y para poseerla con muchísima más efectividad que si estuviera presente en un mundo externo. Este recurso lo podemos apreciar claramente en todo el poema y en especial referido a la parte por el todo: “¿por eso escribo versos?/¿para volver al vientre donde toda palabra va a nacer?/ ¿por hilo tenue?” (p. 9).

Otro recurso que incorpora de la epistolaridad y de su fragmentariedad, en coincidencia con el trazo vagabundo<sup>262</sup>, son los saltos de tiempo que aparecen desordenados como una proyección del devenir de las imágenes en la memoria. Hay un impulso que va desde su nacimiento a recuerdos con su madre, a un pasado lejano donde era joven, mezclado con reflexiones del presente, e incluso tiempos verbales en futuro –“ya volveré a peinarte el dulce pelo/” (p. 17). En verdad la máxima confusión temporal que refleja la lucha interna del yo con el tiempo está condensada en los versos “ya nunca/ ya jamás/ya para siempre” (p. 24). En ese sentido, Rosencof expresa que la memoria no tiene cronología, “cuando uno piensa su niñez la está viviendo en el momento que la piensa”<sup>263</sup>. Para él todo se da en un mismo plano pero la escritura no puede desarrollarlo así, por esto utiliza distintos recursos en pos de expresar esa simultaneidad como la analepsis, las prolepsis, la fragmentación. Gelman utiliza todos los recursos que encuentra en la lengua y los que no, los inventa más allá de sus márgenes.

Al respecto, Delfina Muschietti (2012) en “El quantum formal: la madre se interroga” sostiene que tan solo el lenguaje no tiene límites ni fronteras. Presente, pasado y futuro se hallan en una simultaneidad contenida en *Carta a mi madre*. A través de este recurso Gelman logra regresar el pasado con la ilusión de revertir la muerte “/la poesía ¿es simulacro de vos?/ ¿tus penas y tus goces?/ ¿te destruí conmigo como palabra en la palabra/ ¿por eso escribo versos?/ ¿te destruyo así pues?/ ¿nunca me nacerás?” (Gelman 1989: 9). Para Muschietti, en el poema de Gelman la pregunta vuelta carta paradójica para la ausente deviene un indetenible quantum formal. En él las micro-preguntas se suceden sin fronteras ciertas en todos los sentidos y direcciones posibles, como un origen único en el que se disuelven y se disparan las identidades, en especial la de la lengua puesta en transformación.

---

<sup>262</sup> Término también usado por Brigitte Díaz (2002) para definir en lo epistolar esa espontaneidad, ese impulso por eternizar un momento fugaz de la existencia donde se mezcla el relato de tipo confesional con el recuerdo, el presente, la historia contada etc., exigiendo del lector una percepción atenta y a veces, una relectura.

<sup>263</sup> En Entrevista realizada en el programa televisivo *La mañana en casa*, “Mano a Mano”: Mauricio Rosencof presenta “La vida privada de La Tota”. Uruguay.

<https://www.youtube.com/watch?v=IrK1muNDy4Y>

El tema del pasado genealógico del poeta, la herencia de sangre es uno de los principales temas latentes que lo afligen. El yo lírico infiere que ha sido castigado por ser diferente, por no continuar fielmente la tradición judía, proyectada en la figura de su abuelo, “rabino o santo” (p. 14). Litvan (2018) lo analiza, como ya hemos referido, en términos del “hilo roto de la tradición”: “/ ¿qué es esta herencia, madre (p. 2) “¿qué sangres te repito?/ ¿en qué mirada mía vos mirás?” (p. 8) “y me hiciste otro/ (...) ¿me perseguías porque no supe parecerme a él? /¿y cómo iba a parecerme? /¿no me querías otro? / ¿lejos de ese dolor?” (p. 14) “nunca saldé las hambres del abuelo? / esos ojos claros del retrato que presidía tu cuarto?”(p. 15).

A la vez hay una necesidad de recuperar el diálogo perdido, situación que también vimos en la carta al padre que escribe Rosencof, la certeza de que no se habló lo suficiente. Juan Gelman afirma: “/así comí rabia y tristeza (...) pegabas con tu alma/extrañamente éramos juntos/” (p. 8); Así como Mauricio recuerda el silencio de la mesa, el estar sin estar, los sonidos y la actividad en la casa que terminaban a las nueve (y es entonces cuando toma conciencia de lo mucho que desconoce de su padre).

En cuanto al juego texto/imagen, las ilustraciones de tipo pos figurativas que participan de esta obra contienen un tratamiento diferente sobre objetos reales en la medida en que pierden su relación, sus proporciones. Así, al mismo tiempo que Juan Gelman subvierte el lenguaje, buscando el choque con los límites de la lengua para nombrar el dolor extremo, Smoje juega con las formas, rompe con el realismo dando a los objetos cotidianos un tratamiento de abstracción. Instala las huellas de lo multitemporal y lo multidimensional en su obra. Excede los límites del papel, del rectángulo, mezcla la anatomía con lo simbólico y con el arte pop de las historietas. Entre los poemas podemos encontrar dos esqueletos que se saludan con sus manos gigantes, uno está en carne viva, el otro tiene una cara en collage que semeja a un héroe, a su lado un dibujo en una escala muchísimo menor, una hoja arrancada que flota sobre un fondo blanco. Los elementos se reúnen sin aparente orden al igual que las preguntas en la carta. El caos y la oposición cobran sentido sólo en lo autoreferencial, cuando se logran reunir los fragmentos con que se arma el poeta.

La imagen del cuerpo humano fragmentada, su visceralidad se exhibe como una forma de expresión de lo más simple de la anatomía del dolor. Lo mismo sucede con las manos abiertas que representan un objeto/motivo de casi todas las ilustraciones. También son recurrentes las desproporciones y la mezcla de partes de animal con otras humanas, que disparan un extrañamiento y cifran el paroxismo de la incomprensión. Hay una intencionalidad proyectada en el regreso a la niñez que aparece en el texto de Gelman (recurso que comparte con Rosencof). La misma se despliega en un

trabajo de collage a partir de recortes de hojas con la marca del espiral, un triciclo, sombras chinas y otros objetos que traen la primera infancia a cada página. Estas imágenes se imprimen allí donde el poeta quiere encontrar las respuestas de una relación conflictiva, esas cuentas del pasado que ya es imposible saldar y que lo persiguen.

Hemos visto que tanto *Las cartas que no llegaron* como *Carta a mi madre* realizan una cartografía de la historia fundante en la vida de sus autores. Si bien Rosencof amplía el círculo de personajes rebasando la relación filial intimista del poema gelmaniano, y lo hace extensivo al barrio, en ambas obras, tres relatos coexisten, sostenidos por la trama epistolar: el del pasado lejano (el situado en Europa/la mención de esa herencia de sangre), un pasado cercano ( la infancia/ esa doble expulsión) y otro aún más cercano (su experiencia concentracionaria/exiliar). Finalmente, ambos autores realizan un cierre que deja en suspensión el trabajo de duelo. Ninguno de los dos escritores parece estar dispuesto a clausurar el momento de comunicarse con sus muertos. Mientras Rosencof termina su texto saludando al padre con la certeza de volver a verlo, el autor de *Carta a mi madre* se niega al perdón que cerraría el ciclo de reproches y culpas intermitentes en los distintos párrafos.

Hay un diálogo que no se quiere concluir, perdonarse sería sellar un acuerdo final y realizar un duelo para el que aparentemente aún no está preparado. Es por esto que Gelman propone en la última estrofa de su largo poema elegíaco, repasar el ayer como un ejercicio permanente, una forma de coexistir con la ausencia, un encontrar ese lugar fronterizo que Rosencof define “entre el más allá y el más acá”, lugar donde es posible la presencia del ausente que el dramaturgo concentra en el sintagma que define “la Palabra” anhelada, recordada, primigenia: “Estemos donde estemos, Viejo, nos estamos viendo” (p. 166).

En este caso el poeta exhortará:

para que no me dejes nunca más/  
sin avisar/ sin pedirme permiso/  
aullabas cuando te separé de mí/  
ya no nos perdonemos/

(Gelman 1989: 28)

Si bien hallamos un sentimiento de orfandad presente en ambos textos, en el caso de Rosencof, se halla circunscrito a su situación de aislamiento del mundo, su pérdida total de derechos en el estado concentracionario en que se encuentra, pero no con respecto a su padre. Por el contrario se aflige por su padre/madre a quienes ha dejado desamparados, sin León, con la humillación del desalojo y su hijo preso. Gelman, en cambio, sufre un doble desamparo, por un lado el destierro, y por el otro el de la

protección materna: “tus besos eran suaves en noches que me dejaste solo con el terror del mundo/¿me buscabas también así?/¿hermanos en el miedo me quisiste’/¿en un pañal de espanto?” (p. 26).

Mientras que en la novela epistolar señalamos un último párrafo que toma distancia de la intimidad epistolar y permite al narrador hablar del padre en tercera persona, en el poema, en cambio, no hay posibilidad de objetivación de la experiencia. El yo lírico se encuentra profundamente inmerso por ese estado de intemperie y se dirige a su madre ausente hasta la última línea, sin poder comenzar a realizar, al menos desde el lenguaje, la renuncia o el desapego que supone el trabajo de duelo. De allí la exhortación, la advertencia del yo poético dirigida a su madre: “para que no me dejes nunca más” (p. 28).

Palabra, verso, cuerpos parecieran formar una misma unidad en las epístolas, tanto en *Las cartas que no llegaron* como en *Carta a mi madre* la escritura se despedaza. Los versos se disgregan las cartas se hiperfragmentan para reflejar la violencia que sufren los cuerpos, tanto en el campo nazi /en prisión como frente a la ausencia.

Tal como hemos adelantado, las coincidencias entre la carta de Gelman y Rosencof son reveladoras. Las mismas se inician en las circunstancias contextuales que ya hemos mencionado y trazan un paralelismo entre el pasado familiar y la vida de los escritores estudiados que se plasma en su escritura. El destierro del poeta y el inxilio del narrador están marcados por ese pasado lejano genealógico. Así como en el poema XII de *Bajo la lluvia ajena*, todo confluye en América, tanto la historia familiar de quienes llegaron de Europa, como el anhelo de volver del poeta desterrado, en Rosencof podemos apreciar la migración de esas tradiciones encarnadas en el violín o el guindado que de alguna forma las simbolizan.

Mi padre vino a América con una mano atrás y otra adelante, para tener bien alto el pantalón.  
Yo vine a Europa con una alma atrás y otra adelante, para tener bien alto el pantalón. Hay diferencias, sin embargo: él fue a quedarse, yo vine para volver.  
¿Hay diferencias, sin embargo? Entre los dos fuimos, volvimos, y nadie sabe todavía adónde iremos a parar. (Gelman 2012a: 627)

Ese fuerte componente genealógico que cargan, ese pasado de persecución, los determina en tanto posibilidad de construcción de la propia identidad. La memoria vuelve al pasado pero no solo a la infancia propia, sino a la juventud del ser amado que ya no está. Gelman reconstruye el mundo de su infancia y el de la juventud de su madre ausente a través de la fotografía, allí “está” con sus 18 años y el pelo azul negrino conviviendo con el pogromo y el hambre. En el caso de Rosencof, aparece la

visión del padre como héroe en la lucha armada intercalado con el recuerdo del árbol de guindas donde se conoció con su madre y las fotos guardadas en la caja de zapatos de los ausentes.

La carta representa, en este sentido, un viaje temporal. Una incursión desde el presente dirigida hacia un tiempo no acontecido pero en íntima relación con el pasado. Esto posibilita la esperanza de encontrar una continuidad temporo-espacial en los hablantes, completamente ficticia, ya que ambos destinatarios están fallecidos al momento de la enunciación. Cada palabra funciona como disparador del recuerdo. Se configura entonces un espacio de reflexión íntima, asociado a lo privado, a la soledad e introspección, dos constantes en la narrativa de la subjetividad de cada autor, orientadas a sostener el yo desde las coordenadas de origen:

/¿qué es esta herencia, madre/esa fotografía en tus 18 años hermosos/con tu largo cabello  
negriazul como noche del alma/partida en dos/ese vestido acampanado marcándote los  
pechos/las dos amigas reclinadas a tus pies/tu mirada hacia mí para que sepa que te amo  
irremediamente?/  
(Gelman 1989: 2)

Si bien, como hemos observado, el pasado genealógico reúne a ambos autores en un mismo dolor, las relaciones familiares que entablan con su familia cercana los distingue, ya que en el caso de Mauricio Rosencof encontramos un sentimiento distribuido entre tres: su padre, su madre y el siempre presente amor incondicional por su hermano León que era el mejor, el que sabía el idioma, el que hacía de puente entre los padres, él y el mundo; Gelman, en cambio, asume todos los roles en uno y es hermano de su madre, “hermanos en el miedo”, a la vez que amante, padre, rabino o santo. De esta forma, podemos observar que la carta reserva un espacio para una extraña adoración más allá de lo filial: “todavía me entibia el blancor de tu nuca/ y mis besos allí/ siervos de esa armonía/ ¿cuántas veces se detuvo allí el mundo?” (p. 22). En este aspecto hay en Gelman una similitud notable, como hemos remarcado, con la figura de la madre vallejana.

El idioma de origen, lo primigenio, la lengua embrionaria, se instaura, en ambos autores, como la única forma de mención acabada del dolor y de comprensión más humana y definitiva, capaz de abarcar más allá de los hechos del presente –bajo los que se encuentran sometidos– y nombrar la esencia.<sup>264</sup> Por otra parte y significativamente la falta de comprensión de la lengua madre constituye un importante nodo en común que aparece en la carta de Rosencof y de Juan Gelman. En ambos esta

---

<sup>264</sup> Al analizar en el capítulo V, la carta que le envía Beatriz Lerman Gelman, sobrina del poeta, proveniente de Israel el 23/3/90, a razón del hallazgo de los restos de Marcelo, encontraremos que la misma hace referencia también a una palabra ancestral, la única, según ella, el único idioma, el hebreo, en que se puede decir el dolor de un padre o madre que ha quedado huérfano/a de su hijo, esa palabra es “shakul” “es algo mucho más crudo que huérfano, porque es más final, casi imposible de elaborar.

situación los pone al margen de parte de sus vidas, sobre todo durante la niñez de los mismos. Tan solo León (el hermano de Rosencof) entendía y explicaba ese idioma que le era extraño, les enseñaba español a los padres, hacía los mandados y aprendía el oficio de sastre de Isaak “No teníamos, Viejo, un idioma en común claro” (p. 69). Este idioma incomprensible ejerce a su vez una extraña atracción en los dos escritores. Juan Gelman, en innumerables entrevistas ha manifestado que su primer acercamiento a la poesía fue a través de su hermano Boris, quien le recitaba en ruso poemas de Pushkín para él incomprensibles pero en los cuales disfrutaba y advertía una manifiesta musicalidad. También que su padre le leía los cuentos de Scholem Aleijem en ídish. Esa expulsión de la que habla en su poema elegíaco, tiene que ver con la ajenidad que sentía respecto del idioma y de la tradición de sus padres. “nacimos junto a dos puertos distintos/ conocemos las diferencias de la sal” (Gelman 1989: 14). Rosencof realiza el mismo movimiento pendular respecto al tratamiento del idioma de origen, por un lado de alejamiento ya que la lengua materna lo mantiene al margen de lo que pasaba en el hogar de infancia y por el otro de atracción absoluta cuando se refiere a esa “palabra” antigua que no recuerda, y que redefine el sortilegio existencial, el “desmorirse”, el volver a verse en ese territorio fronterizo entre la vida y la muerte.

En el caso de Gelman, el tratamiento de la lengua se complejiza por su situación de exilio, que lo ubica entre dos diferentes sistemas de signos, dos lenguas diferentes para comunicarse, con diferentes modos de producción, funcionamiento y recepción, dos visiones de mundo y de representaciones diferentes:

Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de kilómetros de mí y no nos ata un tallo,  
nos separan dos mares y un océano. El sol me mira cuando ellas respiran en la noche, duelen de  
noche bajo el sol”  
(Poema XVI *Bajo la lluvia ajena*, 1980)

Como sostiene Adrián Ferrero (2015) El poeta exiliado se halla entre “los tabiques de dos universos semióticos”. En *Carta a mi madre* leeremos “soy planta que no ve sus raíces?/¿ve la planta raíces?/¿ve cielos/empujada?” (p. 26). Cuando el poeta se refiere a la planta que no ve sus raíces, lo hace en varios sentidos. Por un lado, la referencia directa remite al destierro. Por otro lado, también el hijo está lejos de sus raíces cuando se ubica en esa expulsión del seno materno y a la vez de su tradición familiar. La figura del desterrado va más allá de lo vivido en forma personal. Gelman lo reedita en su obra desde distintas perspectivas como sucede en intertextualidad con los místicos, y su ausencia de Dios, en *Carta Abierta*, en *Citas y Comentarios* y en la profunda búsqueda del idioma

expulsado de la lengua, que propone en *Dibaxu*. Por su parte, Rosencof confiesa: “yo fui a buscar esos pasos, Viejo. Yo fui por tus pasos, por los míos, por nuestras huellas. Y volví con las manos vacías y el corazón espeso” (p. 96). Ambos sienten esa deuda con el pasado.

La aparición del fotograma, tal como sucede en *Las cartas que no llegaron*, no hace más que reforzar esa materialización de la ausencia, representa el pasado, la memoria, la tradición, la familia pero a la vez, como hemos dicho atestigua la despiadada disolución del tiempo. Hay una lucha desesperada por no olvidar, que se expresa desde el lenguaje, y se reconfigura a través del pictograma, como un nuevo mecanismo de restitución:

¿qué olvido es paz?/¿por qué de todos tus rostros vivos recuerdo con tanta precisión únicamente una fotografía?/ Odessa, 1915, tenés 18 años, estudiás medicina, no hay de comer/pero a tus mejillas habían subido dos manzanas (así me lo dijiste) (árbol del hambre que da frutas)/  
(Gelman 1989: 2)

Al respecto, recordamos los conceptos que Susan Sontag expone en su ensayo *Sobre la fotografía* (1973), según el cual “Una fotografía es a la vez una pseudo-presencia y un signo de ausencia (...) Todos los usos talismánicos de las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica; son tentativas de alcanzar o apropiarse de otra realidad” (p. 33). En el poema, resulta evidente que la realidad a la que el poeta intenta alcanzar, es la que representa el estado de lozanía de su madre. En el caso de Rosencof la de los padres en ese campo de guindas y las de sus familiares judíos-polacos. A la vez las fotografías anexadas al texto epistolar operan como recurso de restitución sumando, a las otras ausencias, las de la infancia cercana.

Otra coincidencia que encontramos entre el poeta y el dramaturgo respecto de la representación que tienen del destinatario epistolar es ese desorden subjetivo que poseen de la figura del destinatario epistolar. En el caso de Gelman la madre aparece desordenada en su memoria al igual que todo lo que subyace en el poema, coincidiendo con lo observado en Rosencof en la carta a su padre. La misiva adquiere un devenir “vagabundo”, anárquico, y lejos de responder al orden formal epistolar, exagera su impronta de autenticidad espontánea y reproduce esa fragmentación del recuerdo, ese desorden, esa desesperación e insistencia por rearmar una escena imposible.

En ambos autores descubrimos un movimiento oscilante, donde la escritura le da existencia a la ausencia, y al mencionar a su madre/padre, el emisor, la/lo hace existir. Se produce una simbiosis en ese compartir la vida/muerte de cada uno, esa consustanciación con el ausente: En *Carta a mi madre* se configura un desdoblamiento del yo subjetivo –que parte pero a la vez se queda–, que podemos leer



en las preguntas: “¿por qué tan vivo está lo que no fue? / (p. 14). “me hiciste dos/ uno murió contuyo/ el resto es el que soy/ ¿y dónde la cuerpalma umbilical?/ ¿dónde navega conteniéndonos?/ madre harta de tumba: yo te recibo/ yo te existo” (p. 17) “y esta tarde/¿no está llena de usted?/ ¿de veces que me amó?/ la voz que canta al fondo de la calle/¿no es su voz?” (p. 24). Al analizar *Las cartas que no llegaron* nos encontramos con la misma idea de estar en el otro y de la escritura mediando esa coexistencia vida/muerte, hijo/padre: “Viejo, lo que hoy, lo que hoy por hoy siento, es que yo, hoy, soy vos, Viejo. Quiero ser vos, por momentos soy vos, no siempre, por eso tantas preguntas, para saber, para saber lo que fuimos, para poder compartir, sentir (...)” (p. 96) “y ahí montábamos nuestra propia balsa y meta remar recuerdos... en esa frontera sí pude estar en vos<sup>265</sup>. Así que estas líneas son, papá, como quien dice, los Cuentos de la Frontera” (p. 145), “No te pienso hablando, mi Viejo. Te pienso escribiendo. Escribiendo ahora que estás por todas partes, en la plancha de hierro que está en el estante (...)” (p. 95).

Mientras Juan Gelman establece un intercambio con su madre, y siente que va muriendo atado a su nombre, Rosencof se ubica en un doble plano, por un lado en prisión con su padre y por el otro en el hogar como un aparecido, habitando esa zona que llama frontera en el que coexisten simultáneamente. Por momentos la trae a la vida, como hacía Rosencof en su calabozo. Por otros, es el emisor quien se va con su padre/madre al asilo/muerte. Ese juego de habitar al otro halla en Gelman su punto cúlmine al invertirse los roles madre e hijo: “mi hijaste y te amadré” (p. 18) “todavía recojo azucenas que habrás dejado aquí para que mire el doble rostro de tu amor/ mecer tu cuna/ lavar tus pañales/” (p. 28).

El yo lírico, en tensión entre esas dos fuerzas de traer hacia sí o de partir, parece irse fragmentando hacia el más allá: “así mezclaste mis huesitos con tu eternidad” (...) “ve la planta raíces?/¿ve cielos/empujada?/¿cómo vos , madre, me empujás?” (p. 26) “se crecieron la mirra y el incienso que sembraste en mi vez/ dejá que te perfumen/acompañen tu gracia/ mi alma calce tu transcurrir a nada” (p. 28). No solo es imposible la realización del trabajo de duelo que implica el desapego respecto del objeto amado, sino que es tal la simbiosis, que el yo fragmentado se deja poseer por la muerte y manifiesta que va perdiendo la vida pegado a la figura materna.

La indagación que realiza el poeta sobre la propia escritura, en este texto, se relaciona con su idea de la lengua como el verdadero exilio, donde “la única casa es la escritura”<sup>266</sup> desarrollada en escritos previos. La escritura representa la única posibilidad de autoconocimiento, la escritura es la

<sup>265</sup> El subrayado es mío.

<sup>266</sup> “La casa construida por la escritura pareciera fundar así un lugar compensatorio, armado a contrapelo de las presiones externas” (Adorno 1984: 88).

única forma efectiva y real de establecer un dominio, un sitio propio al otro lado de la frontera, (coincidente con esa frontera ficticia de la que habla Rosencof), ese lugar que permite la vida/muerte, el reencuentro y reconocimiento.

La reflexión metaliteraria de la escritura como instrumento de cognición personal a través del otro/receptor subyace la obra de ambos autores. Al respecto podemos leer en la novela “y por qué te escribo hoy todo esto Viejo?... “quiero tener más memorias” (p. 69) (...) “Creo papá que te escribo para escribirme. Me escribo como si me hablara<sup>267</sup>” (p. 96) Gelman en *Carta a mi madre*, se preguntará “¿escribís mano, para que sepa yo?/¿y sabés más que yo?”(...) “¿conociste calores que no recuerdo ya/bodas que no conoceré/¿Qué subtierra de la memoria arás?” (p. 26).

Con respecto a esa rememoración que se acentúa durante la situación de destierro, no delimitamos el mismo como territorio exclusivo del exiliado sino que lo hacemos extensivo a la situación de Rosencof respecto de su barrio, de su infancia, de su condición de ser humano, lugares simbólicos a los que regresa en *La Margarita* (1995). Esta figura de desarraigo plantea una nueva dinámica vincular tanto en la novela como en el poema. En este último, el yo lírico vivencia una doble expulsión: “¿te reproché todo el tiempo que me expulsaras de vos?/ ¿ése es mi exilio verdadero?”/ (p. 10) “¿qué fue lo separado? / mi dedo de escribir en tu sangre? / ¿mi serte de no serte?/” (p. 14).

En ese sentido observamos que en los textos escritos a la madre/padre ausente, hay paralelamente un extrañamiento interno debido a un sentimiento de exclusión respecto del nuevo contexto que los rodea, un territorio que no les resulta propio –país de exilio/prisión– pero en el que se encuentran sumergidos. La voz de estos autores resume ese extrañamiento ese pertenecer y no, ese adentro y afuera, esa cesura con que la palabra se subvierte y es la carta la elegida para sostener al exiliado, al aislado de la patria, de la madre/padre, de la vida, en pie. Esta lucha, escisión, ruptura, desdoblamiento se refleja en el juego de opuestos que impera en los textos niño/adulto, juntos/separados, desencuentro/encuentro, recuerdo/olvido, cercanía/distancia, jamás/siempre, dentro/fuera, vida/muerte, contención/expulsión, encierro/libertad. A estos pares el poema gelmaniano agrega, entre otros, culpa/reproche, abrazar/rechazar, tarde/temprano, día/noche, sierva/poderosa y los neologismos cuerpalma, dentrofuera. Todos enfatizan la escisión, la ruptura del “yo”, la contradicción permanente que impera frente a tanta intemperie.

---

<sup>267</sup> Veremos en *Carta a mi madre* como Juan Gelman también se pregunta sobre la escritura hallando una respuesta muy similar: “¿por eso escribo versos? / ¿para volver al vientre donde toda palabra va a nacer? / ¿por hilo tenue? / la poesía ¿es simulacro de vos? / ¿tus penas y tus goces? /”(...) “¿escribís, mano, para que sepa yo? / ¿y sabés más que yo?”.

María del Carmen Sillato (2002: 58)<sup>268</sup> trata el tema de la pérdida relacionado con las “cartas” de Juan Gelman y destaca que más allá de las disputas y contradicciones que se plantean en *Carta a mi madre*, de los desencuentros que promueven penas irreversibles y sobre los que la poesía actúa como “bálsamo reparador”, sobre el final hay un reconocimiento de parte del hijo que está en comunión con su madre. Esto se plasma en la afirmación “pasé por vos/ a la hermosura del día”. Expresión que –en el ámbito de las contradicciones que mencionamos– inmediatamente encuentra su contracara “por mí pasás a la honda noche/” (Gelman 1989: 28).

La búsqueda de la propia identidad se proyecta en la escritura a través del análisis minucioso de la relación filio/materna/paterna y la reconstrucción histórica de sus vidas. La epístola intenta recuperar la subjetividad dañada del enunciadador, en un diálogo ficticio tejido entre la palabra propia y las huellas que se guardan del otro. Dirá Juan Gelman “necesito recorrer una a una tus penas para saber quién soy” (p.18). En este punto es interesante mencionar lo que expresa González-Allende (2014: 16)<sup>269</sup>: “El autor de una carta, en el proceso de reflexión y de escritura, cobra conciencia de su identidad ya que es el primer receptor de su texto”. O sea lo que realiza el autor de la carta es un trabajo de autolectura y de reconstrucción personal en primera instancia.

La riqueza de estos textos y de la incorporación de lo epistolar en ellos, radica en el surgimiento y exploración de esos espacios de intimidad que son precisamente los que en los tiempos de represión fueron avasallados. Se trata de una exploración en busca de las distintas huellas que dejó el pasado. Cada dato es relevado por el emisor en un intento de otorgarle un sentido personal y a la vez colectivo. Recordemos las afirmaciones de Rosencof: “Estoy narrando el comienzo de una historia, esto es historia, no literatura” (p. 118).

Queremos destacar, en relación al carácter colectivo que adquiere lo epistolar en estas obras, que el sujeto que enuncia ambas cartas, insertas en un orden ficcional, remite a un sujeto social que funciona como referente en el contexto de producción del discurso (Krasniqi 2014). La subjetividad individual organiza los argumentos y selecciona fragmentos de memoria. A partir de este material, el enunciadador elabora una narración a través de giros retóricos y grados de ficcionalización en el contenido, ajustándose al fin comunicativo deseado. Esta conjunción entre la primera persona que escribe la carta literaria y el yo social que atraviesa el entramado textual articula dos de los binomios fundamentales de la matriz epistolar, nos referimos a los pares público/privado y ficción/realidad.

---

<sup>268</sup> Sillato, María del Carmen (2002). “Juan Gelman: Cartas desde el exilio” en Revista *La Página* 2002, N° 47 p. 53-60.

<sup>269</sup> González-Allende, Iker. (2014) *Epistolario de Pilar de Zubiaurre (1906-1970)*, Woodbridge: Tamésis.p.16. Allende recopiló 188 cartas que exhiben la España de pre-guerra, guerra civil y posguerra, incluido el exilio de Zubiaurre en México. En la introducción se incluye un estudio de la práctica y teoría de la correspondencia epistolar.

Producto de este encabalgamiento entre el género discursivo y el literario, el texto epistolar es “un producto histórico, representativo de la sociedad y del individuo” (p. 64). Así, en estas cartas, las reflexiones podrían corresponder, más allá de la particularidad del caso, a la situación de miles de judíos asesinados y sobrevivientes al horror de la Shoah, o a la situación de encierro que confinó a los presos políticos a restablecer su humanidad a través de la escritura, o a tantos exiliados que han perdido sus seres queridos sin poder asistir a dichos acontecimientos. Como expresa Bouvet (2011: 122), “las cartas resultan espejos de la sociedad que hablan del movimiento mismo de la vida”. Creemos que lo epistolar viene a dar respuesta a esa necesidad de abrir un espacio a lo íntimo, a lo particular pero desde donde emergen verdades plurales.

Las cartas descifran el futuro de la literatura, porque en ellas se pone al descubierto el laboratorio de la escritura, en ellas se devela que el arte literario, en el límite, es el resultado del encuentro afortunado – la conversación- entre el escritor y su correspondiente lector, en el que se dirimen sus posiciones sobre las representaciones sociales y se actualizan los debates estéticos vigentes. (Croci: 2006: 103)

Es interesante ver estas declaraciones a la luz del texto de Kaufman (2006: 48) cuando se refiere a lo legado y lo propio en esta transmisión de memorias. Allí se mencionan los puntos de fuga de esas historias y legados, que se convierten en incógnitas de épocas y personas que antecedieron a las nuevas generaciones y cuyas marcas operan en forma reconocible o silenciada. Gelman reconoce parte de su herencia, es más, va por ella, incluso en su búsqueda desde la lengua, pero señala permanentemente esos huecos o vacíos de una historia que no termina de comprender en forma acabada. Rosencof hace lo mismo acudiendo personalmente en busca de esos datos del pasado.

Más allá de la diferencia relacional, ambos autores coinciden en su retorno a la infancia como único lugar seguro –aunque también de conflicto– desde donde reconstruirse, ya sea desde las seguridades que infunde el recuerdo de la vida de hogar, como a través de la elaboración de situaciones que resultaron traumáticas y no pudieron ser habladas en su momento. Un elemento común en ambos, es la delimitación territorial del patio como espacio de dominio materno, el cual adquiere connotaciones compartidas. En el primer apartado y a propósito de la dificultad de abordar el pasado, Rosencof dirá “pero recuerdo –eso sí– que cuando vi a mamá por primera vez, mamá estaba en el patio. El patio era un espacio enorme que con los años se fue encogiendo” (p. 11). Ya sobre el final del relato volverá sobre ese espacio “El patio y la cocina eran tu imperio, mamá”, “Vos sos en mi memoria, el aroma del tuco y las cretonas, vos sos la casa” (Rosencof: 2010: 121). Coincidentemente,

leemos en el poema de Gelman: “¿techo contra el terror? / ¿única tela de la paz? / ¿no la tejíamos los dos? / ¿en mañanas cayendo sobre el patio donde jamás hubo otra gloria? / ¿blancuras que de vos subían? / ¿rocíos de tu sangre al puro sol? / ¿lluvia de abajo interminable?” (Gelman 1989: 29).

Creemos que estos escritores no se han ido del todo de su infancia, ni de su madre/padre porque éste representa un lugar de anclaje que les devuelve la identidad, la subjetividad fragmentada y los sostiene. Es por esto que no están completamente en un lugar, o como diría Silvina Ocampo, han llegado “a un lugar sin haber partido de otro, sin llegar”<sup>270</sup>.

La historia personal está sublimada y ambos autores la llevan a otro plano, el de la reflexión existencial que es común a toda la humanidad. Los artificios de la palabra acompañan esa búsqueda proponiendo una nueva simbología y nos dejan ubicados en plena orfandad explorando los sentidos del mundo a través de un lenguaje tan desmesurado (sobre todo en el poema) como la situación que lo origina. El viaje resulta un elemento crucial en esta exploración. Acontece como una experiencia exterior que se repliega al interior y nos deja con más preguntas que respuestas. El viaje real se impone frente a motivos políticos o policiales, el interno, sucede empujado por la muerte, la pérdida de un ser amado, y la desolación a la que el remitente epistolar es sometido por esa ausencia.

Como expresa Jelín, “En verdad, es en este transmitir y compartir donde la dimensión intersubjetiva y social de la experiencia y de la memoria se torna clave” (2017: 17)<sup>271</sup>. En este sentido tanto el texto de Gelman como el de Rosencof evocan desde una dimensión subjetiva la experiencia argentina y la uruguaya respectivamente. Ambos agregan una perspectiva distinta al relato oficial, para enriquecerlo, para interpelarlo, para darle sentido, para reflexionar y contribuir a la construcción de la memoria colectiva.

\*\*\*

En este capítulo hemos analizado las dos cartas que escriben Rosencof y Gelman a sus muertos. La lectura comparativa nos ha permitido confirmar la hipótesis según la cual lo epistolar permite completar un retrato del otro que, por distintas razones, ha sido truncado. La falta de un diálogo fluido

---

<sup>270</sup> Frase perteneciente a la autobiografía de Silvina Ocampo en *Inventiones del recuerdo*, Lumen, Ed. Sudamericana, 2006.

<sup>271</sup> En el caso concreto de la experiencia uruguaya, podemos mencionar las obras de Rosencof *Conversaciones con la alpargata* (1985) y sus poemas cautivos, *Memorias del calabozo* (1987), *Las cartas que no llegaron* (2000), *El bataraz* (2002), *Las agujas del tiempo* (2003), *Piedritas bajo la almohada* (2005). *El cajón del Sastre* (2005), *El enviado del fuego* (2005), *Sala 8* (2011), *Diez minutos* (2013), *La calesita de doña Rosa* (2017), *La vida privada de la Tota* (2019), *La caja de zapatos* (2020) y en el caso de Juan Gelman: *Interrupciones I* (1986), *Interrupciones II* (1988), *Anunciaciones* (1988), *Salarios del impío* (1993), *Dibaxu* (1994), *Incompletamente* (1997), *Valer la pena* (2001), *País que fue será* (2004), *Mundar* (2007), *De atrás adelante en su porfía* (2009), *Bajo la lluvia ajena* (2009), *El emperrado corazón amora* (2011), *Hoy* (2013) en referencia a la experiencia de Argentina.

previo entre generaciones es un factor común en ambos escritores. También lo es la réplica genealógica del destierro/confinamiento y la experiencia de la persecución sufrida por su origen judío y por su militancia. La subversión del lenguaje y de los recursos formales se extrema, exigida por la experiencia traumática. La carta parece cumplir una doble función. Por un lado, posibilita una revisión, un acercamiento previo al proceso de elaboración del duelo, en vistas de restablecer la subjetividad y encontrar un sentido a lo vivido y por el otro, permite dar testimonio de la situación padecida y del dolor. Es allí donde lo íntimo y lo público se encuentran, en franca convivencia. Creemos que más allá del padecimiento que las caracteriza, estas obras constatan que la máquina de la muerte produce vida, y que, como observó Eduardo Galeano<sup>272</sup>, existe una “insólita capacidad de hermosura en las peores condiciones imaginables”.

Creemos que en las dos epístolas escritas al ausente, la matriz epistolar de la que habla Bouvet (2006) se halla expuesta con todos sus matices, comenzando por los binomios presencia y ausencia, en esta tensión que se establece con el destinatario epistolar y que se visibiliza especialmente a través de la fotografía. También están presentes el par oralidad y escritura, marcado desde la impronta de lo conversacional que permanece literal en algunos episodios, o se encuentra subsumido en el trabajo poético sobre el lenguaje. Lo privado y lo público establecen una dialéctica que evoluciona desde la intimidad del espacio epistolar, pasando por la contingencia del envío –cartas Europeas, aquellas recibidas por Gelman en Managua, o las que fueron retenidas en las requisas durante el inxilio– hasta la publicación de su contenido que las vuelve accesibles al público en general y permite dar testimonio. Por último, el binomio fidelidad y traición, que es plasmado como un juego inherente de la epistolaridad, se desarrolla en ambos textos como una tensión permanente entre la definición y la vaguedad que adquiere la lengua, mediante las distintas estrategias discursivas elegidas en cada caso, y que da lugar a interpretaciones múltiples. Esto se refleja en las palabras de Rosencof respecto de que nadie exige la fidelidad absoluta de los hechos a pesar de que se trate de hechos históricos porque, al ser narrados, éstos pierden su fidelidad (p. 166).

Por otra parte, Lespada (2009: 182) en su trabajo sobre “la palabra golpeada” en *Las cartas que no llegaron* se refiere a la configuración estética que adquieren estos relatos del horror, vividos en primera persona y afirma que la misma no debe concebirse como un adorno del que se puede prescindir sino como un trabajo indispensable para la articulación reflexiva de la vivencia particular con otros registros y circunstancias, que potencia su operatividad testimonial en el tiempo. Creemos que esta perspectiva nos ayuda a comprender el proceso de literaturalización de estas cartas inscriptas

---

<sup>272</sup> Artículo de la revista mexicana *Nexos*, 1 de agosto de 1980 <https://www.nexos.com.mx/?p=3674>

en el dolor extremo donde la formulación de un relato comunicable no solo representa una posibilidad de elaboración de la experiencia traumática sino de búsqueda de justicia.

En el próximo capítulo analizaremos las obras que reeditan tanto la experiencia exiliar como el espacio carcelario. Intentaremos analizar si la subversión de los recursos formales de la carta continúa, en qué medida y cómo. Abordaremos *Memorias del calabozo* (1986), *El bataraz* (1992), *Piedritas bajo la almohada* (2002), *El enviado del fuego* (2004) y *Una góndola ancló en la esquina* (2007), de Mauricio Rosencof. En cuanto a la obra de Juan Gelman, estudiaremos la presencia de lo epistolar en *Salario del Impío* (1992), *Valer la Pena* (2000), *País que fue y será* (2004) y *Mundar* (2007), poniendo especial atención en observar a través de qué estrategias escriturarias se realizan los trabajos de memoria en ambos autores.

## Capítulo 4

### La carta y la reedición literaria de la experiencia. Variaciones de la memoria

el testimonio no deja de ser un pez enjabonado (¿a quién se le puede ocurrir enjabonar un pez?) con la espada de Damocles amenazando el falso testimonio (Rosencof 2019 :19)

En este capítulo abordamos los textos producidos luego de la experiencia de exilio/inxilio/insilio, con el fin de reparar en las diversas formas que adopta la carta en las producciones literarias para elaborar las mismas. Nos permitimos hablar de “variaciones” tomando el sentido metafórico que tiene la noción musical del término<sup>273</sup>, como forma de describir las sucesivas repeticiones de un tema sin florituras, que se va alterando, una y otra vez, a través de adornos, cambios de armonía, de ritmo o de textura. Creemos que los distintos modos de elaboración de la experiencia traumática, se dan en estos autores a partir de un primer núcleo (relato original), desarrollado en el espacio carcelario o exiliar, que en las sucesivas prácticas escriturarias sufre alteraciones ya sea en su estructura, los recursos narratológicos utilizados, los elementos formales del texto, la trama, el escenario, los personajes, el punto de vista o la forma de abordar el tema (variaciones) y construir una “nueva y coral versión de los hechos” (Blejmar 2016: 168/9).

Creemos que tanto la experiencia como el testimonio son ficcionalizados mediante un trabajo de recuperación y a la vez de distanciamiento de los hechos, que tiene lugar en múltiples temporalidades, ya que los relatos se hallan encuadrados en distintos tiempos de la vida de cada uno de los autores que hemos elegido. Se trata de la reedición de un mismo suceso, en este caso traumático (el exilio, la prisión), realizada desde distintas subjetividades (aunque estemos hablando de un mismo individuo ubicado en diferentes estadios del trabajo de duelo), con la necesidad (consciente o inconsciente) de procesar el trauma y buscar justicia.

Desde esta perspectiva, indagamos la incorporación de lo epistolar en los textos de Rosencof posteriores a su experiencia carcelaria: *Memorias del Calabozo* (1986), *El bataraz* (1992), *Piedritas bajo la almohada* (2002), *El enviado del fuego* (2004), *Una góndola ancló en la esquina* (2007). Si bien algunos de ellos surgen en el ámbito de esa experiencia, e incluso se desarrollan en un escenario carcelario, como sucede con *El bataraz*, o con *Piedritas bajo la almohada* que nació de las conversaciones que mantenían Huidobro y Rosencof a raíz de la traumáticas visitas de sus hijas,

---

<sup>273</sup> Nos basamos en la definición que realiza Castro, Almudena M. (2018) en “Cuadernos de cultura científica” <https://culturacientifica.com/2018/11/08/tema-y-variaciones/>



tomaron forma luego de la liberación y dan cuenta de un distanciamiento que permite, al menos, el inicio de un proceso de duelo. Al respecto, resulta interesante la propuesta de Daona (2010: 171) sobre la importancia de entender los géneros discursivos que usa Rosencof a partir de sus contextos de producción y de lo que esos contextos posibilitan. En el caso de los escritos publicados luego de la recuperación de la democracia, como parte de una estrategia política en el marco de las disputas por “la construcción del discurso de memoria que se transmitirá al pueblo uruguayo”. En cuanto a Juan Gelman, tomamos *Salario del Impío* (1992), *Valer la pena* (2000) *País que fue y será* (2004) y *Mundar* (2007), textos posteriores a su experiencia exiliar.

Resulta fundamental para el análisis de estas obras remitirnos al cuestionamiento de Jelin (2001; 2017) respecto de la concepción de una memoria única y de su análisis en torno a las luchas por el pasado, desarrollado bajo la idea de que existen distintos relatos en tensión con otros, dentro de una sociedad, en pugna por la interpretación histórica de los hechos:

En la medida en que la realidad es compleja, múltiple y contradictoria, y que las inscripciones subjetivas de las experiencias nunca son reflejos especulares de los acontecimientos públicos, no podemos esperar encontrar una “integración” o correlación directa entre las memorias individuales y públicas, o la presencia de una memoria única. Hay contradicciones, tensiones, silencios, conflictos, hiatos y disyunciones, así como instancias de “integración”. La realidad social es contradictoria, llena de tensiones conflictos. La memoria no es una excepción.

(Jelin, Kaufman 2001: 10)

Consideramos que los actores sociales que sufrieron una experiencia que desestructuró o irrumpió en lo cotidiano provocada por los crímenes de lesa humanidad, realizan una búsqueda de sentido frente a ese acontecimiento y buscan construir una narrativa para poder comunicarlo. Cada interpretación se encuentra en un escenario de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones del mismo hecho, frente a otras interpretaciones de hechos similares, o frente a otras interpretaciones de nuevos actores que surgen, con la capacidad de indagar o resistirse a la historia que se cuenta. Es por eso que esta narrativa se va actualizando y adquiriendo nuevos sentidos en la medida que se la somete a permanentes tensiones y complejidades de acuerdo a cada coyuntura en la que se la ubica.

En las situaciones traumáticas vividas por los escritores que nos ocupan, o por la generación que los antecedió en su genealogía – tanto la que participó en la revolución rusa de 1905 como la persecución realizada en el marco del genocidio de la Shoah–, nos encontramos con vivencias que reaparecen y se multiplican, así como vacíos y silencios que conviven en un proceso permanente de procurar completar un relato en busca de sentido. En términos de Jelin, se trata de “heridas de la memoria: situaciones que en la represión y la disociación provocan interrupciones, quiebres y huecos

traumáticos en la capacidad narrativa” (Jelín 2017: 16). La autora retoma algunos conceptos de La Capra y afirma que hay frente a estas heridas dos caminos posibles, o la reiteración sin sentido de la condición traumática (acting out) o la elaboración de la misma (working through), que puede implicar un proceso de repetición pero en función del trabajo de duelo. Este trabajo a través y desde la memoria particular, que es selectiva y dinámica, donde se busca explorar los silencios, como presencia de una ausencia, este revisar los restos de un pasado reciente para resignificarlo en otro marco cultural y social que le otorga una nueva vigencia permite construir una narrativa más amplia, capaz de contemplar también, la voz de las víctimas.

Quien ha padecido la fragmentación de su subjetividad bajo situaciones de tortura o persecución se “aproxima” al relato o a la evocación de la experiencia, optando entre las diversas formas que le resultan posibles. En este contexto, descubrimos que lo epistolar aparece en una variedad de obras que responden a una misma contingencia que se actualiza mediante distintos personajes, territorios, tiempos; en un proceso de recuperación del pasado cuyo fundamento es la rememoración. En estas “variaciones de la memoria” los recuerdos son reeditados heterogéneamente con el objetivo de encontrar el camino que pueda constituir esa experiencia en un relato comunicable, capaz, a su vez, de dar testimonio.

En el caso de Juan Gelman, los trabajos de la memoria reiteran el dolor frente a la pérdida de seres queridos y a la situación de destierro. Mauricio Rosencof repasa en sus obras el espacio carcelario, las relaciones de poder, la resistencia del ser humano. En ambos el “yo” se repliega y vuelve al origen: el amor, el barrio y la patria, territorios a los que retornarán una y otra vez en busca de redención, certezas y reconfiguración identitaria.

Lo epistolar interviene en estas variaciones, en un doble juego. Por un lado delimita el territorio de intimidad que el relato requiere, para abordar el trauma; por el otro, adquiere carácter testimonial ya sea al permitir leer “entre líneas” esa otra historia, u oficiando como documento de archivo en el caso de las cartas de denuncia que han sido incorporadas al relato testimonial. De esta forma, la carta se constituye en las producciones de ambos autores en un acto de resistencia contra la impunidad y el olvido.

### **Rosencof entre el relato testimonial y las ficciones del encierro**

Tener dentro un testigo, un referente, vaya y pase. A veces hasta una misma frase de la infancia te signa la conducta. La vieja, cuando rompía una cretona con la

pelota, elevaba el índice y me decía: «Eso no se hace». Y ese responso es para siempre. (Rosencof 2019: 52)

En este apartado vamos a referirnos a lo epistolar en *Memorias del calabozo*, (1986)<sup>274</sup> relato testimonial realizado por Mauricio Rosencof y Fernández Huidobro ni bien recuperaron su libertad. El texto fue concebido con la intención de realizar un testimonio fiel de esos años de encierro. Se trata de una práctica escrituraria marcada por la presencia de enunciados primarios (carta, diálogos) con una marcada impronta de oralidad, ya que es el producto de grabaciones realizadas por ambos autores. La experiencia carcelaria se plasmó como un diálogo directo en la voz de F. Huidobro y Rosencof, quienes se prometieron que si sobrevivían iban a difundirla por escrito.

(...) teníamos la necesidad de testimoniar no solo por nosotros sino por todos los que estaban en una situación similar o por los que habían pasado por las mismas y habían sucumbido. Si tuviera que sintetizar lo que estamos haciendo diría que es un canto a la vida, un testimonio de vida, una reafirmación vital. (MR, FH 2018: 79)

De esta obra en diálogo con entrevistas y otras publicaciones vamos a extraer datos precisos sobre el derrotero vivido, las circunstancias en que fueron forjados los textos cautivos y el sentido que implicó para sus autores cada creación “vos fuiste a la vez, todo mi público y crítico literario”. Refiriéndose al circuito de creación de las obras afirman que “Había que pensarlas, escribirlas, meditarlas, corregirlas y sacarlas lo más pronto posible”. “El objetivo central era **estamos vivos**, ése era el mensaje para afuera y para adentro, nuestro adentro” (MR; FH 2018: 287).

Más allá de la propia necesidad de dar testimonio, *Memorias del calabozo* es una interpelación pública dirigida a los “rehenes” que fueron liberados en forma conjunta, compañeros de cautiverio, para convocarlos a cumplir el compromiso de convertirse en testigos de esa “otra historia”, recalcando el deber moral que tienen como sobrevivientes.

Este trabajo quiere ser un comienzo y una convocatoria a los demás rehenes para que lo hagan. Y quiere ser fundamentalmente, eso: un testimonio (...) tenemos el deber, por ellos y por nuestro pueblo, de testimoniar. Nuestro testimonio es el de todos. (MR; FH 2018: 14)

La proliferación de relatos testimoniales publicados contemporáneamente a *Memorias del calabozo* da cuenta de la necesidad compartida de buscar justicia y participar de la disputa en ese “campo de

---

<sup>274</sup> La primera edición de esta obra es realizada por TAE en Montevideo. Para las citas de esta obra tomamos la 3ra edición de Ed. Txalaparta correspondiente al año 2018, Navarra. La primera edición de esta editorial corresponde al año 1993.

batalla” que es la historia (parafraseando a Traverso). La producción y promoción de una copiosa literatura testimonial responde a una obsesión popular por resolver el pasado que crea las condiciones propicias también para su recepción (Alzugarat, 2004:143). Cada relato individual permite ampliar la memoria colectiva acerca de los crímenes de la dictadura aportando diversas perspectivas. Ese exhortación a los compañeros y sus familias proliferó también en publicaciones epistolares, como por ejemplo las de Adolfo Wassen Alaniz (El nepo) publicadas por Ediciones de la Banda Oriental con el título de *Adolfo Wassen. El tupamaro, un puñado de cartas*, (1985), prologado por M. Rosencof, con la inclusión de los testimonios de Sonia y Adolfo, esposa e hijo, Henry Engler, Manera Llueras y el citado dramaturgo. También las cartas enviadas por Raúl Sendic en *Cartas desde la prisión* (1987) cuya dedicatoria marca su alto grado de conciencia cívica<sup>275</sup> y la entereza con que afrontó su destino. En cuanto a obras de carácter testimonial, podemos mencionar como referente los *Escritos de la cárcel*<sup>276</sup> (1986), editados por el CIC (Centro de Integración Cultural que fue creado en el año 1985 por ex-prisioneros políticos provenientes de diferentes organizaciones y partidos) y compilados por Miguel Ángel Olivera donde están los testimonios de muchos de los presos políticos de esos tiempos tanto del Penal de Libertad como de Punta Rieles<sup>277</sup> (MR; FH 1996: 342).

Ya nos hemos referido, al hablar de los poemas cautivos, a la situación de encierro y las condiciones inhumanas a las que fueron sometidos los rehenes de la dictadura uruguaya. Las obras posteriores<sup>278</sup> de Rosencof, que surgen de esta vivencia, presentan una intertextualidad profusa con *Memorias del calabozo* tanto en el abordaje del espacio carcelario proyectado de distintas formas,

---

<sup>275</sup> Dedicatoria: Esta edición de las Cartas está dedicada a la juventud. Y es necesario entonces, algunas aclaraciones. Durante trece años de prisión, sólo se me permitió escribir cartas durante breves periodos. Las mismas eran minuciosamente censuradas para cuidar que no tuvieran ningún contenido político o algún atisbo de posición en los problemas sociales. Pero como hablando sobre temas humanos es casi imposible evitarlo, algunas de esas cartas rebotaron dos o tres veces contra la censura antes de que se abrieran camino hacia el exterior. Creo que lo que consideré bueno para mis hijos puede serlo para otros jóvenes, quienes como ellos, también comienzan su vida llenos de inquietudes e interrogantes. No es que este libro dé respuestas, pero en sus páginas tal vez encuentren a un compañero que también se interroga, y con quien les gustaría discutir y profundizar. Raúl Sendic

<sup>276</sup> Disponible en:

<https://ia800909.us.archive.org/3/items/AutoresVarios1986EscritosDeLaCarcel/Autores%20varios%20-%201986%20-%20Escritos%20de%20la%20carcel.pdf>

<sup>277</sup> Cuando Sonia, que estaba en Punta Rieles, supo que su compañero estaba muy grave, tuvo que fingir una apendicitis para que la internaran en el Hospital Militar (Sala 8) y poder saber de él. Al igual que Rosencof, en una de las cartas que dejó, Nepo expresa sobre la soledad y la cárcel: “En cualquier momento podía poblarla de infinidad de recuerdos y amigos, de compañeras y compañeros con los que charlar y revivir momentos de toda clase, o simplemente dejarse henchar por esa cadena de solidaridades que componían presos y no presos, gente de ahí o en cualquier parte continuaba la lucha, su lucha, nuestra lucha” (Rosencof 2003: 70).

<sup>278</sup> Las obras escritas en estado de confinamiento como *El combate del establo*, *El saco de Antonio*, *El hijo que espera* desarrollan distintos abordajes del estado de confinamiento y soledad y se encuentran mencionadas en *Memorias del calabozo* (p. 287) así como su proceso y condiciones de gestación. A esta producción se agrega *Vincha Brava*, texto que menciona Rosencof, en entrevista del 20/9/19 como parte de su producción carcelaria y que aborda el tópico del encierro en una relato de carácter infantil.

como respecto de las situaciones concretas que se relatan. Podríamos hablar de un entramado de textos cuya sumatoria va completando un mismo relato autobiográfico. Entre los episodios que aparecen en este largo y minucioso testimonio del derrotero vivido, que son a su vez disparadores de otros textos podemos mencionar la visita a la cárcel del padre de Mauricio que lo desconoce por su estado de deterioro, y que dará lugar a *Diez minutos*; o el desalojo de los padres de la casa de Garibaldi (*La calesita de doña Rosa*), los cuentos que inventa Mauricio a Fernández Huidobro para que su hija no llore los días de visita (*Cuentos para las lágrimas de una niña*), las peripecias en el Hospital militar donde eran llevados después de “la biaba” (*Sala 8*) y distintas formas de confinamiento y marginación se pueden leer en *El bataraz*, *Una góndola ancló en la esquina*<sup>279</sup>, *El enviado del fuego*, *El barrio era una fiesta*<sup>280</sup>, entre otros.

Otro ejemplo de intertextualidad sucede en el apartado “Cuando la realidad está en los sueños” (p. 119) de *Memorias del calabozo*, donde se relata un suceso presente en *Las cartas que no llegaron*: la visita del padre que le cuenta de la aparición fantasmagórica de Mauricio en el hogar. Si cruzamos la información de los distintos textos que mencionamos con la brindada por Rosencof en entrevistas<sup>281</sup>, se puede reconstruir la experiencia carcelaria desde diversas perspectivas (distintas subjetividades, soportes, formatos) lo que ratifica el carácter autorreferencial de su obra. En este punto, es interesante recordar las conclusiones de Daona (2010), quien sostiene que Rosencof monta una “caja de memorias”<sup>282</sup> para dejar constancia, a través de una serie de textos, de las atrocidades padecidas. Son textos cuyo foco, aunque adopte diversas aristas, es el calabozo y las variantes de ese espacio carcelario. La autora habla de ficciones del encierro, proponiendo una ambigüedad genérica ya que asume que en los textos que analiza (*Memorias del calabozo*, *Conversaciones con la alpargata*, *El bataraz*, *Piedritas bajo la almohada* y *Las cartas que no llegaron*) lo verdadero y lo falso no está del todo delimitado así como tampoco la frontera entre testimonio y literatura. De igual manera, queda claro que, tal como han expresado sus autores, *Memorias del calabozo* es, entre todas sus obras, la que más pretende apegarse a los hechos. Motivo por el cual consideramos que se encuentra ubicado en el campo genérico de los relatos testimoniales:

---

<sup>279</sup> Si bien ésta es una obra costumbrista, el personaje del Negro Invierno es un vagabundo en quien recaen todas las inclemencias del destino y anda solitario en su barca en extraños tratos con la muerte.

<sup>280</sup> En *El barrio era una fiesta*, se reconstruye el barrio de El Parque en la década del Cuarenta, y si bien está la algarabía del triunfo del Mundial de Fútbol de 1930 aparecen los exiliados con el dolor tras la derrota de la Guerra Civil Española.

<sup>281</sup> Estos y otros sucesos fueron rememorados en entrevista realizada por la maestranda el 20/9/2019 en el domicilio del escritor, en la ciudad de Montevideo, Uruguay.

<sup>282</sup> Daona toma este término de Nofal, Rossana (2007). “Desaparecidos, militantes y soldados: de la literatura testimonial a los parte de Guerra”. Manuscrito de la autora p. 2.

A nosotros se nos dio, en este 1987, la oportunidad, buscada por cumplir, de poder sentarnos frente a un grabador y recordar...

Decidimos no hacer “literatura” con la grabación. Retocar solo lo imprescindible para eliminar superfluidades y hacer inteligible el lenguaje hablado al ponerlo por escrito”

(MR; FH 2018: 14)

## **Trabajo de Memoria y cartas de denuncia**

Distinguimos en esta obra la mención de distintos tipos de cartas que aparecen como reposición de misivas “reales o auténticas” (Bouvet 2006). Las mismas pueden agruparse de acuerdo a la función que desempeñan en las diversas circunstancias rememoradas y poseen tanto su fórmula de inicio, como los datos temporo-espaciales, el cuerpo y el saludo final. El lenguaje y las normas discursivas se mantienen dentro de la preceptiva ya que el fin que persiguen esas cartas es prioritariamente comunicativo, por sobre la búsqueda estética. Las misivas se encuentran transcritas ya sea en fragmentos o en forma completa y participan del relato testimonial porque suponen una recuperación de cartas que existieron. Advertimos en esta escritura de memoria una frontera muy delgada entre la realidad y la puesta en ficción que utiliza lo epistolar como recurso. En este caso las estrategias de elaboración narratológica que llevan la impronta del escritor, como sucede por ejemplo en *Las cartas que no llegaron*, no son claramente perceptibles al lector y las cartas aparecen como transcritas textualmente y dotadas de un valor veritativo.

En primer lugar distinguimos las cartas de denuncia. Si bien la mayoría se encuentran transcritas literalmente en el texto, hay otras que son recuperadas a través de un trabajo de memoria, mediante el diálogo entre Huidobro y Rosencof, como por ejemplo aquella enviada desde Lund por el negro “Viana”, habitante del calabozo N°4, miembro del Movimiento 26 de Marzo, que militaba con el “flaco” Zelmar en Buenos Aires y era oriundo de Quilmes, : “Él ya nos había hecho llegar, a poco de nuestra liberación, cartas desde Lund, en las que nos mandaba todas las denuncias que había lanzado a lo largo de todos estos años ante los organismos internacionales con relación a nosotros” (MR; FH 1996: 81). Cuando le preguntan “cómo había andado en la biaba” responde recordando a “su hermano Lumumba”, dirigente independentista congolés, que aparece en el poema “Épocas” de *Cólera Buey* de Juan Gelman (“Patricio escribe cartas”), analizado en el Capítulo 1.

Observamos en todo el texto, otras numerosas referencias que vinculan “lo argentino” y “lo uruguayo”, como el asesinato de Zelmar (Michellini), los represores Astiz y Suárez Mason, la voz de Gardel, un tango del polaco Goyeneche, Yupanqui, el Mundial de fútbol de 1978, Luque, Kempes, las

guerra Malvinas, Alfonsín, los versos de Martín Fierro, el “siga el baile” de Abelardo Castillo (MR; FH 1996: 305). Palabras y música son parte del repertorio rioplatense que Rosencof y Huidobro recuperan en este relato testimonial, como sucede con los versos “nunca se acaban los males, van poco a poco creciendo” murmurados por Mujica ante cada nuevo traslado. Otras voces y noticias del país vecino eran escuchadas en forma aislada por la radio, se intuían o se filtraban entre las charlas de la visita. Esta situación permitía a los rehenes establecer algunas relaciones entre lo que vivían y lo que pasaba en su país y en Argentina. “En 1974 no se ha dado el golpe de estado en la Argentina. Sin embargo, hay detenidos en los calabozos de Rocha, traídos desde allá” (MR; FH 1996: 79); “Viana nos cuenta algo de lo que sucedió en el mundo hasta el 74: el retorno de Perón, el tiroteo de Ezeiza” (MR; FH 1996: 80).

La segunda carta que vamos a mencionar tiene el carácter de Carta Abierta y su enunciador no coincide con ninguno de los dos que llevan adelante el relato testimonial, aunque la misma es repuesta dentro de ese marco. La misiva está escrita por Mario Benedetti y fue publicada en el País de España, el 5 de septiembre de 1983, cuando se cumplían 10 años de encierro de los presos políticos en condiciones de extrema dureza en carácter de rehenes de la dictadura. (MR; FH 1996: 284).

Sobre el cuerpo leemos “10 años de soledad” (parafraseando a García Márquez) e inmediatamente pasamos al dato preciso de la fecha de reclusión de los presos políticos en calidad de incomunicados “toda posibilidad de lectura ha estado excluida. La veda incluye periódicos y receptores de radio” y las condiciones infrahumanas a las que fueron sometidos a partir de ese “7 de septiembre” (p. 284/5). Por otra parte, también son denunciadas amenazas que recibieron los letrados de los rehenes, sucesivas persecuciones que provocaron el exilio de los mismos por lo cual, además de estar incomunicados carecían de defensa y perdían la posibilidad de comparecer ante ningún juzgado. La carta termina con la enumeración de los 9 prisioneros, su filiación partidaria y con una última declaración respecto de las tormentos padecidos: “todos ellos, antes del aislamiento, ya habían sido brutalmente torturados. Pertenecen al Movimiento de Liberación Nacional”.

Sobre los últimos años de encierro, el relato cita otra carta que no obtuvo respuesta, elevada al presidente Sanguinetti el 1 de marzo, luego de las elecciones, cuando los rehenes ya sabían que iban a ser liberados. La esquila pide que la cárcel pueda ser transformada en monumento<sup>283</sup>, escuela agraria

---

<sup>283</sup> Resulta interesante, con respecto del concepto de los monumentos, leer a Huyssen, Andreas (2007: 41/2), quien afirma que hay una Memoria global, nacional y museológica e indaga los museos como medio de masas erguidos en función de escapar de la amnesia pero inscriptos en un debate por ser considerados un síntoma de osificación cultural por quienes hablan en nombre de la renovación cultural frente al peso muerto del pasado. Huyssen considera el éxito del museo uno de los “síntomas sobresalientes de la cultura occidental en la década de 1980 como corolario práctico del discurso del fin de todo”.

o cooperativa de viviendas. Nunca llegó a su destinatario, siendo prohibida antes de ver la luz. La única respuesta que arribo a sus emisores fue “solicitud rechazada”. Esta misiva, tras un primer rechazo, sufre a posteriori una nueva negativa por parte del Ministro de Defensa Chiarino quien, interpelado por los rehenes para actuar como mediador, se rehúsa rotundamente a recibirla y se desentiende del asunto (p. 374).

Especial atención dentro de la narración testimonial, merecen las cartas de Nepo, Adolfo Wassen Alaniz, el compañero que muere de cáncer en el último tramo del periplo. En la primera misiva que aparece transcrita, correspondiente a Julio de 1984 podemos leer: “Aún puedo hacer algo por los compañeros”. Se trata de una carta clandestina enviada desde el Hospital militar a todos, mientras realizaba a partir del 2 de julio, una huelga de hambre pidiendo la Amnistía general e irrestricta, retorno de todos los exiliados y una mejora concreta en la situación de los rehenes del Penal Libertad.

En una siguiente, escrita en agosto, Wassen denuncia el destrato sufrido por todos los compañeros, intentando antes de su muerte dejar testimonio y luchar por los que quedan. La carta, incorporada desde su inicio, antepone al cuerpo un saludo que el remitente repite en todas sus misivas y forma parte de su impronta personal: “Compañeras: ¡Salud! La misma fue sacada clandestinamente del Hospital Militar al igual que su predecesora. En el cuerpo se refiere a las muertes de compañeros (Leivas, Yoldi, Nieto) pidiendo una vez más por la amnistía general e irrestricta de todos los presos políticos y el retorno libre de todos los Exiliados y expresa la suspensión de la radicalización de la medida de fuerza que había iniciado en Julio (huelga de hambre), debido a que la respuesta popular fue amplia y el punto de los presos políticos dejó de ser un elemento marginalizado para convertirse en uno de los centrales dentro de cualquier planteo de negociación, lo cual era su primer objetivo. Dentro de la taxonomía de las víctimas de la dictadura creemos importante destacar que el texto también se refiere a los exiliados políticos con quienes pasaba algo parecido (MR; FH 1996: 328/9).

En otra esquela, correspondiente al 23/8/84, Alaniz describe los malos tratos recibidos por parte de Gavazzo y el teniente Citen Rodríguez. Detalla el aislamiento, las condiciones inaceptables a las que fueron sometidos y cómo logró personalmente el control de su cerebro y de sus emociones pensando siempre en sus hermanos del dolor y de lucha “es muy difícil transmitir nuestra experiencia ya que hay cosas que solo viviéndolas se las puede entender” (p. 329-330-1). En la carta habla de su grupo formado junto a Engler y Manera (recordemos que los nueve rehenes fueron mantenidos durante los traslados en grupos de 3 a pesar de estar incomunicados entre sí) y expresa que el pasaje al aislamiento de ellos fue paulatino y dentro de todo tolerable hasta que Gavazzo anunció la entrada a



“las puertas del infierno”, donde pasó entre cuatro y cinco años de incomunicación total, sin libros, ni papel, tampoco mate, ni ropa, mucho menos colchón, “a celda pelada” (p. 330).

El 27/8/84 hay otra misiva de Nepo que arroja datos sobre su metástasis en el cuello y su destrato por parte del mayor Álvarez, del teniente coronel Conti y del teniente 2° Mangini en el Regimiento de caballería blindado 2 “Pablo Galarza”, lugar al que fue trasladado en abril, luego de estar en Durazno durante dos años. A través de ella tomamos conocimiento de los dichos del teniente 2° que textualmente manifestó (como hemos mencionado al hablar de la herencia genealógica de los escritores): “Sí, en realidad con ustedes tendríamos que haber hecho jabón”. Por otra parte, Nepo agradece que al menos bajo su mando, podía recibir y mandar cartas pero al sucederle el teniente 2° Albornoz, en junio del 82, eso quedó prohibido (estas circunstancias nos remiten al diálogo entre Perrone y José en *El combate en el establo*). Los paseos por el patio también se vieron reducidos a 5 o 10 minutos mensuales, siendo obligado a defecar donde comía y todo tipo de humillaciones y pérdida de derechos básicos. Sólo sobre el final, cuando estuvieron a cargo del teniente Gómez del S2, las cosas mejoraron un poco aunque de Sonia, su esposa, quien se encontraba Presa en Punta Rieles, hacía 6 meses que no sabía nada. (p. 321-3).

¿Es a esto a lo que se refieren cuando hablan de testimonios, de detalles o anécdotas o las interpreté mal? Haciendo abstracción de mi persona, le adjudico alguna importancia como testimonio, teniendo en cuenta el estado de salud del tipo verdugueado. Pero al Bebe lo tuvieron, y lo tienen, diez años con una hernia inguinal, a Manera más de un año con un cálculo en la vejiga (en ambos casos sin preocuparse para nada), al alemán Engler nueve años con el bocho alterado y casi sin alimentarse

(MR; FH 1996: 333)

Las cartas y las canciones escritas por Nepo fueron rescatadas tras su muerte y fue como una forma de recuperarlo a él. Los compañeros significaron un sostén fundamental para todos los rehenes, que resistieron bajo el lema “adentro los compañeros afuera el pueblo”. En este punto volvemos sobre la idea afianzada en los textos de Rosencof respecto de que “cada uno es todos los demás”, la misma impera en distintos ámbitos, desde la familia, el barrio, los compañeros de lucha. Encontramos una idea similar en Juan Gelman cuando habla de sus “hermanitos” o en referencia a los caídos, enmarcando a las víctimas como parte de una unicidad, en los poemas “todo lo que se mueve por amor” o en “Homenajes” de *Hacia el sur*, por mencionar dos entre tantos.

En el caso de las cartas de Nepo, la epistolaridad se mueve en un sentido inverso pues no se repone la ausencia en tanto destinatario epistolar, sino que lo hace al conservarlo como remitente y

actualizarlo con cada nueva lectura de su palabra, perpetuando en cada frase la vitalidad y la impronta de quien ya no está como una forma de hacerlo presente. A propósito de estos conceptos recordamos un fragmento epistolar de *Las cartas que no llegaron* “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” (Rosencof 2010:41).

El relato testimonial menciona un episodio curioso en el que Rosencof es destinado a ir castigado a La isla, el calabozo 14 del Penal de Libertad donde se aislaba a los reclusos. En un rincón donde solo un preso podía haberlo dejado esperando que otro lo encontrara, Mauricio halla un cigarrillo con dos cerillas. Fumando ese cigarrillo se dedica a leer lo que llama “La literatura de las paredes de los calabozos”, realizada con “clavitos, pedazos de lápiz, el tizoncito en que queda convertida una cerilla al apagarse, bolígrafos milagrosos... las uñas”<sup>284</sup> (p. 358). Entre las inscripciones aparece una cita de Vallejo perteneciente al poema que el poeta dedicó a Pedro Rojas<sup>285</sup> (que, como ya mencionamos, fue una de las mayores influencias gelmanianas) ¡Vivan los compañeros! Frase que es escogida y reformulada en su Poema sobre Pedro Rojas “Pedro Rojas, aquel que solía escribir con su dedo en el aire trabajosos trazos ligeros” y que guarda una intertextualidad directa con “Pedro Rojas” del poeta peruano cuyo comienzo es literalmente “Solía escribir con su dedo grande en el aire:” ¡Vivan los compañeros! Pedro Rojas”<sup>286</sup>.

Por último, queremos mencionar la carta de “Maneco” (Manuel Flores Mora, fallecido el 15 de febrero de 1985) enviada a la cuñada de Adolfo Wasen Alaniz desde el hospital italiano, donde estaba herido de muerte,. La misma contempla la fórmula de saludo inicial propio del género “Querida Iris” y le dice que ella fue testigo del tratamiento animal que le daban a Nepo luego de las sesiones de quimioterapia. Maneco manifiesta que siente vergüenza por ser atendido como un ser humano frente a la historia tan terrible de Nepo. “Tú, Iris, que lo hablaste con él, eres testigo que da fe”. Aparece nuevamente aquí la figura de testigo sobreviviente con las implicancias que asumirá posteriormente cuando se aborden los crímenes de lesa humanidad cometidos (p. 368).

---

<sup>284</sup> Sobre la reja llega a leer “Celda Horacio Ramos”, compañero que apareció colgado una mañana, ante la incredulidad de los otros que lo conocían fuerte y de buen humor, acostumbrado a las sanciones y los calabozos a quien Rosencof dedica un poema en *Desde la ventana* “Él solo rodeado de milicos. En esas condiciones, en la isla puede pasar cualquier cosa sin que nadie se entere.” (MR; FH 1996: 359).

<sup>285</sup> El poema de Vallejo que según Gerard Genette sería hipotexto del de Rosencof (hipertexto del primero) comienza: “Solía escribir con su dedo grande en el aire: ¡Vivan los compañeros! Pedro Rojas” subvirtiéndolo en la palabra “viban”.

<sup>286</sup> Como parte de la subversión del lenguaje de la que hablamos para expresar el dolor extremo y como forma de resistencia queremos mencionar las postales halladas en el 2020 en un molino de Hamburgo, por Ralf Classen con poemas de Rosencof escritos en cautiverio y dibujos de Elbio Ferrario (también preso en ese entonces y hoy director del Museo de la Memoria). En una de ellas se puede leer ¡BIBAN LOS COMPAÑEROS!, recreando el poema de Pedro Rojas al que nos referimos. Esta información y la postal que se adjunta en el Anexo corresponde a email de Rosencof recibido el 6/05/2020.

Observamos en estos ejemplos cómo la epístola adquiere, no ya la única función de reposición de la ausencia que da el exilio/prisión, sino que amplía su radio de acción hacia diversas funciones y, además de ser testimonio del trato concentracionario, transmuta su carácter íntimo en público, en virtud de realizar demandas, denuncias y dar testimonio. Muchas son las cartas/testimonio que han sido utilizadas como documento de archivo. Un ejemplo relevante son las cartas de Manera y otros detenidos que denunciaron al Doctor Forno, bajo el mando del teniente Queirolo a través de las cuales se inició una causa que culminó con la desgremialización del mismo por sus nefastas intervenciones con los presos enfermos en el cuartel de Trinidad (MR; FH 2018: 351). En el caso de Juan Gelman, serán fundamentales las cartas públicas que realiza pidiendo el esclarecimiento y aparición de su nieta y nuera. Se trata de cartas dirigidas a destinatarios reales y publicadas en diarios a modo de cartas abiertas, pensadas no como escritos literarios sino como un medio eficaz para realizar demandas concretas, que como manifiesta su emisor, no tuvieron respuesta cuando fueron enviadas en carácter privado.

### **Correspondencia familiar. Espacios simbólicos de sostén identitario**

Más allá de las cartas que dan testimonio u ofician como documento de denuncia en *Memorias del calabozo*, hallamos una segunda categoría de cartas incluidas en el relato; son las cartas íntimas, de familia, que traen noticias, aportan momentos compartidos y remembranzas y están destinadas a la reconstitución de la subjetividad. A pesar de esta connotación de lo epistolar, en determinadas situaciones y según relatan los autores, la estrategia de supervivencia consistió en desgarrarse de la familia y del mundo exterior. Olvidarse de las cartas<sup>287</sup> ya que “no podían vivir como los primeros años, esperando constantemente alguna noticia, alguna carta para leer entre líneas (...). Tratábamos de acorazarnos en nuestro interior para no depender de los acontecimientos externos” (MR; FH 1996: 82). A este tema nos hemos referido cuando describimos sobre el final del Capítulo 1, lo epistolar en su arista negativa, la de la espera permanente, capaz de generar esa otra forma de confinamiento cuando su llegada no se concreta.

La incapacidad de delimitar un espacio privado –donde lo epistolar pudiera acontecer– se destaca en el testimonio, que describe la vigilancia que tenían día y noche, incluso cuando iban al

---

<sup>287</sup> A esta connotación de la espera permanente y postergada nos hemos referido al analizar *Los caballos*, segundo antecedente epistolar que aparece en la obra de Rosencof en el capítulo dos.

baño. “No teníamos derecho a tener la propiedad privada de la más elemental intimidad. Nos leían las cartas, nos examinaban la ropa interior” (MR; FH 1996: 91). Es por esto que la carta, por un período, deja de habilitar ese espacio de complicidad y confesión, ya que no existe ninguna posibilidad de comunicación. Esta situación los lleva a buscar refugio en el monólogo interior, en los fantasmas, el recuerdo del barrio y la fantasía que después serán repuestos a través de la escritura y vehiculizados en lo epistolar, cuando ésta se convierta en una opción viable. Recordemos que recién en Paso de los Toros Rosencof tuvo la posibilidad de escribir, y lo hizo con fruición por un breve período, “con el objetivo de sacar, cárcel afuera, nuestra producción” (MR; FH 2010: 286).

Hemos señalado que a raíz de las cartas amorosas que escribía Mauricio a las novias de los oficiales, pudieron conseguir elementos indispensables para la vida “las cartas de amor las dictaba, para que fueran de puño y letra del remitente” (p. 281). Así, las cartas formaron parte de una “industria de salvamento” (p. 279). También sabemos por este relato testimonial que la producción literaria, e incluso *Las cartas que no llegaron* surgieron a partir de esa primera carta/papel escrita por Alejandra, que llega a la celda de Mauricio por primera vez después de mucho tiempo de incomunicación.

En 1982 Huidobro envía una misiva a su compañera Graciela, presa en Punta Rieles, a raíz de un incidente que se produce durante una visita de Gabriela, su hija. En la carta se puede advertir que la relación filial se ubica en el territorio de la fantasía, distorsionada por la realidad opresiva y por el estado de cautiverio. A la vez, Mauricio le cuenta en este diálogo directo, que con Alejandra habían acordado mirar la misma estrella todas las noches y a través de ella tendrían una transmisión simultánea de lo que pensaba cada uno, casi como algo mágico —“Habíamos establecido con nuestros hijos una relación que, al estar distorsionada por la realidad concreta, rondaba casi exclusivamente los territorios de la fantasía” (p. 272).

Mis cartas de esos días incluían breves e inocentes relatos, que sublimaban las vivencias que en lenguaje directo no podíamos-censura mediante-transmitir. De ahí *Leyendas del abuelo de la tarde* que, mes a mes, carta a carta, iba haciendo llegar a mi hija.

(MR; FH 1996: 337)

Las cartas de los dos rehenes contaban con profusión de frases que reflejaban esa ilusión protectora fabulística como el relato de “Los panaderos de Venus” que escribe Mauricio en Paso de los Toros (MR; FH 1996: 272.) o “La leyenda del Churrinche” (p. 337). De estas historias junto a la del “Caballito de mar”, la de “Las flores durmientes”, “El abuelo de todas las cosas”, “El caballo blanco”

y otras que explican el origen mágico del mundo, surgen, como hemos observado, las *Leyendas del abuelo de la tarde*. (1990). “Tus cartas y las mías Ñato, estaban inundadas de esas fantasías protectoras” (p. 272).

Cada suceso importante que acontece en el penal es plasmado en cartas que periódicamente Fernández Huidobro manda a su esposa Graciela. Las cartas de un penal a otro enfrentan contingencias que desvían su destino, de modo que sólo en algunas oportunidades se produce el arribo diferido que permite la comunicación. Así podemos mencionar la carta enviada cuando ven por primera vez la televisión a colores “aún tenemos esa carta” (MR; FH 1996: 313), como una segunda transcripta en su totalidad que comienza con la fórmula “Libertad, 23 de junio de 1984 Querida Graciela:” (p. 320) y continúa con la descripción de la primera vez que Huidobro puede mirar por una ventana después de más de diez años y no reconoce la luna. De este episodio surgirán los versos de Rosencof reunidos bajo el título *Desde la ventana*, libro publicado –como hemos visto– junto con *Conversaciones con la alpargata* (1985).

Como te escribo junto a la ventana, puedo decirte que al lado del papel que irá hacia vos, nada más que detrás de un delgado vidrio vive un gigantesco cielo, el sol, el campo, los pájaros, y todo ello como quien dice, reposa al alcance de mi mano. Quisiera recoger un puñado y mandártelo envuelto en este papel.

(MR; FH 2018: 321)

Con el título “Con la amarilla y negra en el pecho” encontramos la carta enviada a su hija Gabriela “Libertad, 18 de agosto de 1984. Gabrielita de mi alma”. Esto sucede cuando le llega un paquete con la camiseta de Peñarol de regalo y le cuenta los recuerdos que le trae el verla. A través de los mismos puede volver a la niñez, revivir cuando se colaba en la cancha para aparecer en la foto, estar cerca del equipo, tocar la pelota, –“cómo se pobló la desolada cancha de acá con otros pies y otros pechos (...) muchísimas gracias” (MR; FH 1996: 336/7).

El 29 de septiembre de 1984 las autoridades militares (por primera vez) otorgan permiso a los rehenes para compartir la celda con otra persona y poder hablar –en el caso de Huidobro, fue con Zabalza–. En una carta que se transcribe con datos temporo-espaciales al igual que las anteriores y el encabezado de “Querida Graciela” se puede percibir la emoción que le produce la recuperación de la palabra. Ésta se transmite en la imposibilidad de dormir frente a la necesidad de hablar y la ronquera que adquieren los rehenes tras ponerse al día con quien les tocaba en suerte conversar. Esta carta de Huidobro a Graciela hace mención a una anterior que ella le había enviado en agosto, lo que da cuenta de que en esta etapa del encierro, más flexible que los diez años anteriores, una vez por mes, al

menos, se podían comunicar. De esta forma se hace factible completar ese círculo comunicativo epistolar del que habla Carmen de La Guardia (2018) para constituir una “correspondencia” donde el narratario es a su vez emisor y viceversa y donde los “corresponsables” fijan las pautas de escritura que finalmente definirá un epistolario. “Recibí tu carta del mes de agosto en la cual viene mi número equivocado: yo no soy el 857, soy el 787.” (p. 341).

En este punto nos parece interesante citar a Krasniqi (2014) quien afirma que el texto epistolar constituye un “mundo posible” según pertenezca a un epistolario u otro y dependiendo del “pacto epistolar” que formalicen emisor y destinatario (p.105/6). La autora habla de una “mecánica establecida por dos productores de texto que mimetizan la realidad para comunicarla y en el acto de escritura la manipulan y transforman”. En la carta de Huidobro, lejos de tratarse de un texto del emisor, puede pensarse que remitente y destinatario son agentes activos de ese mundo posible que aunque se manifiesta en el texto epistolar tiene la “influencia del contexto experiencial y sociocultural de ambos corresponsales.” (p. 106).

Más allá de la epistolaridad que se incorpora en el relato, *Memorias del calabozo* da cuenta de la situación de prisión y enumera no sólo los lugares de detención sino las distintas peripecias vividas, que incluyen la posibilidad de escritura como un grito de “estamos vivos”, en la última etapa de prisión en Paso de los Toros. De los distintos contextos de enunciación y su contingencia surgen *El hijo que espera*, *El saco de Antonio*, *El combate del establo*, *El gran bonete*, *Mi amor por la margarita* y *Conversaciones con la Alpargata y Vincha Brava*. De todas esas obras, *El saco de Antonio* más allá de referirse a la situación de confinamiento en forma metafórica –encarnada en una mujer madura y muy sola– desarrolla el tema de los sueños como un atenuante a la reclusión extrema: “no solo de pan vive el hombre, también de sueños”<sup>288</sup> (MR; FH 1996: 287).

Con respecto al valor que adquiere la escritura como forma de lucha, nos parece pertinente mencionar ...y *nuestros caballos serán blancos*<sup>289</sup>, última obra escrita en prisión, en el Penal de

---

<sup>288</sup> *El saco de Antonio* fue estrenada por la Compañía Contigo América de México en 1988. La historia es sobre una mujer, solterona que vive en un mundo imaginario que se devela a mitad de la obra, con su hermana y Antonio, su novio. Ubicada dentro de las obras realizadas durante el espacio carcelario no hace más que duplicar ese espacio de confinamiento. Al igual que en *El hijo que espera* y *El Combate del establo*, solo que en lugar de tratarse de un escenario, o un establo, aquí el espacio confinado es la casa. Si en *La valija* Juanita irrumpía a romper los sueños y traer la realidad, aquí es el dependiente que trae la mercadería a la casa, quien constata la soledad de Consuelo al decir – “A los inquilinos, doña Cocó los tiene en la azotea”. (p.102). Magdalena y Antonio son personajes que le permiten a Consuelo soñarse mujer. Finalmente se van en una barca, y son tan reales que Magdalena expresa:- “Mirá Antonio: mis dedos dejan una estela en el agua.” (p. 104).

<sup>289</sup> De todas las obras de Rosencof ésta es la única crónica histórica escrita bajo la forma dramática y es su autor quien aclara que debe ser vista como un rescate del espíritu de la época, del clima y de los protagonistas pero que no hay una fidelidad estricta a los acontecimientos ocurridos históricamente. Los personajes resultan perfectamente reconocibles (Sarratea, Pueyrredón, Artigas, Monterroso etc.) lo que permite ubicarse en el exacto momento histórico que la misma describe. El relato es un “nuevo trabajo de memoria”, en este caso es Artigas anciano, su lado humano, que se pone al

Libertad, sobre la que su autor comenta que no sería prudente contar los mecanismos por los cuales pudo ser sacada a la calle (MR; FH 1996: 366). Si bien la obra recrea a un Artigas adulto que recuerda la lucha llevada adelante contra el poder español durante su juventud, el sentido de la misma es demostrar que la derrota no existe. Es notable observar el modo en que tanto Rosencof como Gelman comienzan una etapa donde, tras la experiencia traumática y el “desarme”, hay un intento de desestimación de la derrota armada para resurgir nuevamente en una lucha por recuperar la propia voz, con una nueva política discursiva. El valor de la palabra “como fusil” se advierte claramente en el diálogo entre Artigas y sus subalternos durante los preparativos del éxodo, donde se repara con especial atención en que sean acarreados los elementos de escribir (“La pluma, a su tiempo, vale lo que una espada”, Rosencof 1990: 43).

Así como la obsesión gelmaniana tras la derrota es rescatar la voz de los “compañeritos (Gelman 2012a: 452-3), hermanitos, compañeros valientes, solísimos, pobres del mundo, luces del pueblo, desolados, destierrados, hijitos derramados” (en *Sí dulcemente*), se da en Rosencof la necesidad de reivindicar a aquellos que murieron, lo que constituye en esta etapa un tema recurrente. Podemos leer una restitución de los valores que ambos bregaban en defensa de los desposeídos frente a la explotación de clase –actualizada bajo el registro de los derrotados frente a la lucha armada– que renueva su sentido en todos aquellos que dieron su vida al servicio de la revolución.

Hemos mencionado el diálogo imaginario entre Jesús y Artigas, que evoca el concepto de derrota que ha sostenido el cristianismo con respecto a la muerte “No hay vencidos, José” le expresa Jesús. Rosencof reedita la gesta revolucionaria sin olvidar de desarrollar uno de sus temas recurrentes. Nos referimos al tópico de la importancia del camino más allá del objetivo de llegada que se trace, “todo es camino, todo es andar” (MR; FH 1996: 73), frase que también está presente en otros textos como en *El regreso del gran Tuleque*.

Las obras<sup>290</sup> producidas en este contexto tienen como denominador común la condensación de los ideales que configuran el fundamento y la solidez psíquica de los rehenes.

---

descubierto al recordar la historia del éxodo y la dirección del pueblo de la banda oriental. Es la historia de una etapa fundacional para los uruguayos. La escena final vuelve sobre un mundo ideal, un futuro esperanzador donde sea posible que todos compartan, el pan, el fuego, el canto y lo lúdico. Un futuro bajo el horizonte de la revolución, una sociedad más justa fraguada tanto en el imaginario de Gelman como en el Rosencof, y proyectada en la lucha de ambos, a través de la palabra y desde la militancia.

<sup>290</sup> También para Fernández Huidobro la escritura es un arma de lucha y supervivencia. Es así como en *Memorias del calabozo* menciona su libro de Geometría Euclidiana donde intenta a través de las líneas, aparentemente inocentes, hablar de su situación en un mensaje desesperado hacia el afuera “El pasado solo sirve para componer el espacio mediante la memoria y no tiene existencia propia: la memoria le da vida” (MR; FH 1996: 288).

Todos son mi pueblo. Forjados en el dolor... y el andar. Ambos son eternos, José. Creer que hay una victoria sobre el dolor final del camino no es más que una debilidad frente al dolor. Porque cuando el hombre cree que llega al final del camino, y siente que subsiste el dolor, sus fuerzas entran a flaquear...

(Rosencof 1990: 73/4)

Testimonios, cartas, poemas se cruzan, tejen hilos de una trama, inauguran otra forma de armar la historia en su arista más silenciada, la de los que pierden. La escritura y la música los acompaña en el periplo. Los rehenes van dejando poemas como huellas, como testimonio tallando con las uñas en la pared, y nos recuerdan a aquellas “cartas escritas en la piedra” del poema “Historia” (*Velorio del solo*) de Juan Gelman. La literatura en las paredes aparece en Paso de los Toros cuando son trasladados rumbo al Penal de Libertad, cuando cambian de celda y son ubicados en una que mira al sol, (MR; FH 1996: 356), cuando se va el Nepo al hospital y nunca más regresa (MR; FH 1996: 318), o en el calabozo de Minas “Brindis con el viejo” (MR; FH 1996: 400). Al igual que en el poema gelmaniano, esos mensajes sobre la piedra, que no pueden ser borrados, dan cuenta de otra historia, cuya materialidad no ha podido ser desaparecida, como han sido los cuerpos.

Creemos que en los textos analizados se ve claramente lo que Amandine Guillard (2016) afirma sobre los testimonios y los propios textos carcelarios en contraposición a cualquier teoría vanguardista del “arte por el arte”, ya que los mismos ponen de realce la imperiosa función concreta del lenguaje poético en situaciones límite. La autora cita en el prólogo de *Palabras en fuga*, un poema anónimo del volumen *Desde la cárcel, presos políticos argentinos* (1981): “Yo te nombro con las estructuras de mi/esperanza: las palabras”. Claramente, en estas historias, en este contar la experiencia, en este “nombrarla” y reeditarla en un trabajo de memoria, encontramos la resonancia de la misma afirmación.

### **Comunicación con la ausencia como marco epistolar**

*El Bataraz* (1992) es una extensa carta dedicada a Raúl Sendic, a quien ya nos hemos referido como principal figura revolucionaria integrante de los Tupamaros y organizador de la Unión de Trabajadores del Azúcar de Artigas (UTAA), conocidos como "cañeros". Tanto Sendic, los cañeros, como Rosencof compartieron varias "marchas" hasta Montevideo que implicaron días de convivencia y dieron origen a las obras, *La rebelión de los cañeros* y *Los hombres de arroz*.

Tomamos en cuenta para el análisis de esta epístola que Sendic falleció en 1989 en París. En la primera página de la obra leemos: “Y es entonces que decido escribirte lo que no puedo con lo que no



tengo” (Rosencof 1999: 15). Se trata de una novela que posee un marco epistolar y que a la vez cuenta con un hilo conductor epistolar dentro del relato enmarcado. La carta que funciona como marco es dirigida, como adelantamos, a un destinatario que en el momento de la enunciación, al igual que sucede en textos anteriores ya ha fallecido, por lo que sigue la tradición de cartas que no hallarán respuesta. El mensaje diferido no busca subsanar una distancia física o temporal, ya que la muerte es irreductible, sino que busca reponer esa ausencia través del lenguaje.

Es quizás esta prosa novelada la obra más oscura del autor, donde el protagonista se mimetiza con el ambiente y se declara en un proceso que autodenomina “vegetalización”. La celda no transmuta como espacio en sí sino que aparecen personajes imaginarios. A casi 10 años de recuperada la libertad, Rosencof logra distanciarse de lo vivido y arma un relato ficcional que le permite procesar las peores atrocidades y revelar las debilidades con humor y acidez. Esta vez el interlocutor es Tito, un gallo que por momentos es vivo reflejo de su creador, a modo de Sancho y Quijote. Como una carta, “el Tito” llega a través del correo militar. Una correspondencia ordinaria, que incluye un “paquete” donde viaja el gallo y cuyo arribo se da frente a los azorados ojos del cuartel.

Es interesante que el autor incluya en este texto un relato enmarcado que es la historia de Hortensio. La misma es redactada por el protagonista quien piensa ganar a cambio el Premio Nobel<sup>291</sup> y se encuentra en prisión compartiendo celda con “el Tito”. Sabemos por sus propias palabras y a modo de guiño intertextual, que la historia se halla escrita “con la ortografía mejorada pero en el estilo de Pedro Rojas”<sup>292</sup> y que su envío se concreta en forma epistolar y en capítulos fragmentados: “Te envío entonces otra página para que la hagas llegar a Bengt Carlsson. Él ya la conoce”. (p. 45). El trabajo intertextual de este texto nos lleva a su vez a *Sala 8*, ya que parte de la acción sucede tras el envío de Tito al Hospital militar, lugar donde Rosencof ha estado dos veces en calidad de interno. También hay intertextualidad con otras obras que describen la casa de los viejos, el patio, el jaulón, la pieza de sastre, el desalojo de los padres, como *Las cartas que no llegaron* y *La calesita de doña Rosa*.

---

<sup>291</sup> Refiriéndonos a cómo los momentos vividos generaron en Rosencof el germen de las distintas obras, el autor cuenta en *Memorias del Calabozo* como fantaseaban con el lenguaje de los nudillos entre muros con la idea de que ganarían el premio nobel, situación de la que surge este texto.

<sup>292</sup> Recordemos que Pedro Rojas fue un héroe, ferroviario, padre, mártir fusilado en España en 1937 a quien Vallejo le dedica un poema y en quien decide exaltar la cualidad moral frente a la cualidad de escritura; mensaje que plasma en el verso “¡Viban los compañeros! Pedro Rojas”, escrito con faltas de ortografía. En un claro trabajo intertextual Mauricio Rosencof retoma esta frase que encuentra tallada en las paredes de la celda del Penal Libertad y le dedica uno de los poemas en *Desde la Ventana* parafraseando a Vallejo “Fue Aquel que solía escribir con su dedo en el aire ¡Vivan los compañeros!”. En *El bataraz*, Rosencof agrega al juego intertextual, el comentario sobre la ortografía “mejorada” de su historia.

La epistolaridad se convierte en una espera permanente ya que el protagonista aguarda eternamente las cartas de Bengt como Leonora espera las de su amor en *La valija*, o Ulpiano las del gobierno en *Los caballos*. Hay una insistencia que aparece en forma recurrente acerca de la misiva, con la ilusión de que su arribo le traiga alguna novedad sobre “el nobel”, pero las cartas no son entregadas, por lo cual sigue escribiendo y alargando su historia. Esta espera adquiere características que la definen como un tiempo elíptico y duplica, a su vez, el tiempo de la cárcel, como otra forma de confinamiento –se establece aquí un paralelismo entre la situación real, vivida por Rosencof y la reedición literaria de la experiencia–. Finalmente, llega la tan ansiada carta y el protagonista hace una enumeración irónica de todas sus partes formales, para ir rápido al cuerpo de la misma que es lo que ha sostenido su desvelo:

Sencillito, cortita y al pie. Estocolmo tanto y cuanto, fecha y eso, nombre y número, establecimiento tal y cual, querido amigo. Espero que al recibo de la presente se encuentre bien de salud: Altas razones de estado nos impiden concederle a usted efectivamente el premio que moralmente ya es suyo: felicitaciones  
(Rosencof 1992: 141)

Tras esa desilusión y lejos de enojarse, el escritor cautivo le hace saber su emoción por el premio moral sin ocultar su renovado interés por el dinero prometido al ganador, adjuntando otra página para seguir en carrera. La carta es interceptada y su emisor teme por Bengt, quien ha sido interrogado. El proceso de humanización de Tito y de conversión en ave del protagonista, culmina con una riña a la que son enfrentados. La frase final encarna la desesperación frente a la falta de alternativas y a la impunidad militar: “Y ahora, que hagan lo que quieran”

Si bien la carta que oficia de marco del resto de relatos (dedicada a Raúl) nos va sumergiendo cada vez más en la oscuridad, la locura y el agotamiento real, frente a los abusos del calabozo, son otras cartas las que vehiculizan el envío fragmentado del relato enmarcado, apoyadas en la fantasía y en el anhelo a la respuesta las que traen algo de luz. En ellas el protagonista encuentra los únicos mojones de resistencia y paradójicamente la condena a la espera permanente, en un círculo irresuelto de ilusión/desilusión.

Encontramos, entonces, lo epistolar en dos planos diferentes, asumiendo dos funcionalidades también distintas. La primera carta es la que da el marco al relato, y repite el tópico del envío al ausente (*Carta a mi madre*, *Carta Abierta*, *Las cartas que no llegaron* o el poema XXI de Juan Gelman a Paco Urondo en *Bajo la lluvia ajena*); las segundas son las cartas que remiten a la temática de la espera postergada. Hay un envío de cartas que espera siempre la respuesta de su destinatario, que se complica aún más por la circunstancia carcelaria. Lo epistolar se constituye en objeto de deseo (*La*

*valija, Los caballos, Una góndola ancló en la esquina Las cartas que no llegaron*), y se vive a la espera de ese sueño incumplido que la carta embarga, y que nunca tendrá lugar. La carta aparece en esta novela como vehículo de la historia, parte de su enunciación y también como tema o tópico.

Hay una insistencia, en Rosencof y Gelman, en tomar postura a través de sus obras en temas como el colonialismo y la subordinación de América a los países peninsulares. Este tópico coherente con el espíritu revolucionario que ambos sostienen, aparece repetidas veces en los textos de Gelman. Por ejemplo, en “Un viejo asunto”: “aquí vinieron/ y edificaron días, esperanzas,/ árboles, hijos, pájaros, canciones,/ aquí empezó a dolerles el huesito,/ mientras el amo alcorta o anchorena /mantenía queridas en París,/ vendía el país por unas esterlinas,/ paseaba sus polainas por Europa.”). En Rosencof, esto se repite en un diálogo que mantiene el protagonista con “Tito”, hablando sobre Colón “un Chantapufi” (p. 93) la voz de la “esclavitud, masacre, genocidio, mirá qué escuelita del crimen, che (...) ¿Te lo imaginás en la parrilla y, picanado?”; “No pasa nada, la Reina Isabel te lo canjeo por una partida de espejitos” (p. 94). De esta forma podemos apreciar una coherencia interna entre los textos, a través de los cuales se sostiene un ideal revolucionario que ha sido respaldado por cada acción política de los escritores elegidos.

### **La carta mediando entre el inxilio y la paternidad**

Habíamos hablado de la preocupación que acompañó a Rosencof y a Huidobro durante el periplo vivido, por proteger a sus respectivas hijas durante los días de visita a la cárcel. Debido a la misma, aparecen una serie de relatos “*Cuentos para las lágrimas de una niña*” y “*Mi planeta de color naranja*” que luego formarán parte de *Piedritas bajo la almohada* (2002). Respecto del contexto de producción de los textos, recordamos que nacieron frente a la dificultad que encontraba Huidobro para comunicarse con su hija (aún menor que la de Mauricio) quien lloraba desconsoladamente cuando lo veía y decía que su padre no tenía manos. Huidobro, que escondía las esposas bajo la mesa pensaba suspender las visitas, atormentado por la certeza de hacerle realmente mal a la niña. Es entonces cómo a través de un particular sistema morse que inventaron para comunicarse por medio de la pared, Mauricio le dice que le cuente cuentos, así tiene algo que esperar de cada encuentro. Será él mismo quien los invente y se los transmita con el lenguaje de las manos, “todos los cuentos vienen del fuego, el fuego atrae las memorias sueltas” (Rosencof 2005: 21) “Se sobrevive a cuento, a puro cuento” (Rosencof 2005: 43).

No es la primera obra que se gesta de esta forma. Ya nos hemos referido al modo en que surge *Leyendas del abuelo de la tarde* (1990) a través de las cartas que envía Rosencof a Alejandra, donde la misiva es portadora de cada historia que luego es editada en forma conjunta. Distinto es lo que sucede en *Piedritas bajo la almohada* ya que el segundo texto que reúne esta edición “*Mi planeta de color naranja*”, desarrolla una escritura de carácter diarístico, que describe la rutina de un niño cuyo padre está en prisión y con quien se comunica a través de cartas. Lo epistolar es incorporado a una ficción infantil para realizar desde otro ángulo, un trabajo de memoria que permita la recreación sobre las imposibilidades reales y los sueños posibles que reúne la correspondencia carcelaria, “Si uno ve las cosas como son, no ve nada” (Rosencof 2005: 23).

Al respecto, es interesante el trabajo de García (2015) que basándose en afirmaciones de Jelín (2002) y Nofal (2006) respecto de los trabajos de memoria y del estudio de la literatura infantil como posibilidad de comunicar el horror de la última dictadura militar argentina y sus espacios simbólicos, hace referencia a la obra de Rosencof y a sus formas de abordar la experiencia concentracionaria. La autora afirma que esas “piedritas” son un recurso que permite representar la ausencia provocada por el encarcelamiento de la violencia política, una metáfora utilizada en su materialidad, para mantener el contacto entre padre e hija, entre una generación y otra, un medio para que ambas partes transiten la ausencia, manteniendo la comunicación y dándole continuidad a la propia historia (p. 95). Nosotros agregamos que la epistolaridad es el territorio donde continúa aquel diálogo iniciado por aquella primera piedra que da Mauricio a Alejandra en una visita. Sin la carta sería imposible realizar esa intervención en el espacio cotidiano, ese puente que va desde la niñez del autor a la niñez de su hija, cuyo pilar es el binomio realidad/ficción.

En la dedicatoria del volumen nos encontramos con una frase que no es exclusiva de esta obra y que ya hemos citado en el Capítulo 2. La misma expone la paradoja de lo real/irreal en el marco de la experiencia concentracionaria “Para Alejandra, mi hija, que de pequeña fue, de alguna manera, todos los niños y niñas de estas historias irreales de la vida real”. Resulta pertinente la afirmación de Alfieri (2010: 18) que ve condensada en estas palabras la imposibilidad de entendimiento frente a determinados hechos históricos que superan la capacidad de comprensión del ser humano. Esto sucede debido a que la “abyección” de esos acontecimientos es tal “que no hay siquiera forma para ponerlos en palabras”. Solo a través de lo irreal, lo imaginado, lo ficcionalizado y lo grotesco Rosencof puede “reapropiarse del sin-sentido de lo acontecido en un camino que conduciría a la comprensión”.

Los *Cuentos para las lágrimas de una niña*, fueron pensados para Gabriela, como destinataria final, y nos ubican desde el inicio en la situación de encierro **real**. La historia avanza narrando cómo

los sueños de Inés (nombre de la nieta real de Rosencof), una niña que llora cuando va a ver a su padre, van cobrando materialidad en un relato **fantástico**<sup>293</sup>. La importancia de los sueños se reitera una vez más en la escritura rosencofiana, a la que se le agrega la confianza en la voluntad que posee el ser humano en medio de una vida en tránsito, que siempre es camino y donde la alegría es el motor de todas las cosas.

En *Mi planeta color naranja*, lo epistolar aparece desde el relato de un niño que vivencia las cartas de su padre prisionero de tal forma que cada una marca un hito referencial en sus días. Su subjetividad se construye a través de pensamientos compartidos epistolarmente, ya sea en el territorio de la fantasía o como intervenciones en la cotidianidad de su vida. Las fórmulas epistolares se respetan ya que el narrador emula el género y uno de los recursos que utiliza es la incorporación de alguna de sus normativas formularias. Por ejemplo, podemos leer: “El 02 de junio –Papá mandó una carta–” y respetando las fórmulas epistolares, nos encontramos con la pauta de inicio espacio-temporal y el saludo correspondiente: “Montevideo, 20 de mayo, Querido Gabriel”<sup>294</sup>.

Un ejemplo de esta convivencia entre lo fantástico y lo real en lo epistolar es la coexistencia en una misma carta del relato sobre cómo se hizo el color naranja, que incluye una posdata que interpela sobre el estudio escolar: “¿ya te aprendiste la tabla del 3? Pórtate bien, chau. Tu padre.” (Rosencof 2012: 69).

Respecto a la posdata es interesante la hipótesis de Krasniqi (2014) que considera que ésta viene a revelar que la carta está limitada por el instante, su espontaneidad de producción. Esta característica a la vez que le otorga libertad, establece su clausura.

---

<sup>293</sup> Gestado con este mismo espíritu, otro texto cautivo que podemos mencionar es *Vincha Brava* (1987). Se trata de una nueva perspectiva del espacio carcelario y del encierro, esta vez encarnada en un cardenal capturado desde el Monte impenetrable y recluido en una jaula hasta que es rescatado por sus compañeros. Puede leerse una alegoría de los pueblos oprimidos por hallar su lugar, su horizonte verdadero y los riesgos que esto supone representados en el relato por “la sombra”. Esta historia para chicos/grandes, no deja de repasar los estatutos de libertad, camaradería, nobleza y valor mancomunado. En la dedicatoria, realizada a esa niña que en sus visitas no dejaba de preguntar “papá, dónde queda el horizonte”, se aclara que en principio la obra constaba con 25 capítulos y que tras el periplo presidiario sobrevivieron solo 6. Mauricio lo ratifica y agrega que algunos de los vecinos que retuvieron los escritos cuando los padres fueron desalojados de la casa de Garibaldi al 2877, luego los quemaron por temor. Luego de liberado, Rosencof recupera los fragmentos y decide darles forma y unidad nuevamente, para publicarlos recién en 1987, en Ed. Arca, con ilustraciones de Elbio Ferrario, actual director del Museo de la Memoria de Montevideo, secuestrado por el escuadrón de la muerte en varias oportunidades y tratado como rehén desde julio del 1972 hasta marzo del 1985. La referencia real que se agrega al prólogo, “Para aquella niña, Alejandra, va esta historia”, no hace otra cosa más que verificar el cruce ficción/realidad que subyace en su obra claramente de carácter autorreferencial más allá de la dedicatoria, plasmado en las vivencias de prisión que atraviesan los distintos personajes (*Vincha Brava*, *El bataraz*, el padre de Inés (*Cuentos para las lágrimas de una niña*), el padre de Gabriel (*Mi planeta de color naranja*) o el protagonista del hospicio (*El enviado del fuego*).

<sup>294</sup> Es significativo que el protagonista tenga en masculino, el mismo nombre de la hija de Fernández Huidobro.

Cada parte de la carta, todos sus elementos, responde a una necesidad de paliar la distancia que separa a los actantes de un acto comunicativo epistolar concreto, de contextualizar el mensaje, de dar una imagen situacional del emisor del mensaje, de iniciar las diferentes partes de este diálogo dilatado en la escritura y de marcar la entidad, el rol y la importancia de cada una de las partes: fecha y lugar, saludo y despedida/firma, enmarcan el cuerpo del mensaje, cuya flexibilidad aparentemente ilimitada se ve teóricamente escindida por la posdata porque, precisamente, el post-scriptum, lo que se escribe “después”, pone de relieve el hecho de que lo único que limita la carta es el instante, y de que cuando se firma una carta ya no se vuelve atrás sino que se continúa avanzando en el espacio físico del soporte textual.

(Krasniqi 2014: 37)

En este caso la posdata marcaría un no querer desprenderse, terminar, concluir la epístola, y realizar una recomendación cotidiana con la esperanza de incorporar la figura del padre a las obligaciones diarias, para no hacer definitiva su ausencia. El intercambio epistolar que mantienen padre e hijo, mediado por la “Leyenda del arcoíris”, fábula con la que el niño va mezclando realidad y fantasía, se desarrolla en base a una extraña relación con el mismo -cerca/lejos- propia de la matriz epistolar.

Es así como podemos leer en el diario del 20 de agosto que por momentos lo cree muerto: “¿Cómo será morir? Dice mamá que es como cuando uno se va y no viene más. Mi papá está muerto. Cuando yo me muera voy a **volver**.”

En estas cartas de anhelada espera, como las que ya hemos visto en relatos carcelarios, podemos advertir el doble juego que propone el discurso epistolar. Por un lado, las cartas acercan y posibilitan la relación filial que continúa a través de un relato fragmentado que nunca termina; por el otro, marcan y exhiben la ausencia ya sea por la respuesta demorada o por el intento permanente de recuperar una complicidad en lo cotidiano que resulta imposible. En la última línea de *Mi planeta color naranja* leemos, a propósito de la Leyenda sobre el arcoíris de la última carta de su padre: “24 de Septiembre, Con mi papá vamos a tener Arco Iris cualquier cantidad.” (Rosencof 2012: 100).

Creemos que la abundancia de relatos para niños se relaciona a su vez con la situación de encierro y su vulnerabilidad. La misma supone como una constante el sentimiento de extrañar profundamente los sonidos de la niñez, la inocencia, la seguridad que ella encarna. Mauricio cuenta que buscaba en los diarios usados del baño fotos de niños y las escondía en su zapato como un tesoro para que lo acompañaran y le dieran fuerza.

Por otra parte, y ya como elaboración posterior, esta literatura infantil es una forma de actualizar el relato de la experiencia desde un trabajo de memoria para no invisibilizarlo frente a la niñez, e indagar sobre la posibilidad de que el mismo adquiriera nuevos sentidos, al convertirse en un legado a las generaciones futuras. Al respecto parecen pertinentes las afirmaciones de García:

En Argentina y Uruguay la infancia encuentra en estos relatos una zona de narrativas, que desde el presente hacen de la literatura un vehículo del pasado y ponen en ella la expectativa de futuro al volver a contar la historia y abrir la puerta a nuevas construcciones de sentido, que emergen de manera voluntaria o involuntaria. (García 2015: 96)

### **La epístola portadora del mensaje mesiánico**

Agregamos a nuestro análisis *El enviado del fuego* (2004) ya que si bien la mención de lo epistolar es breve, creemos que connota un significado presente en otros escritos en cuanto a la carta como mensaje anhelado, casi mesiánico, capaz de dar esperanza en un mundo perdido.

Si bien la novela editada por Alfaguara vuelve sobre el encierro<sup>295</sup> en un relato fragmentado que se emite en primera persona y encarna la voz de Fosforito, habitante de un auspicio “bergantín de locos” que se considera un enviado –como primero lo fue Jesús y después Chaplin– nos recuerda a través de historias, anécdotas y poesía ( evocando los versos cautivos donde vuela y permanece todo lo soñado<sup>296</sup>, y el *Cantar de los cantares* como lo hiciera también Juan Gelman<sup>297</sup>), que lo más importante del ser humano es justamente su “humanidad”.

El protagonista de esta historia está enamorado de la Chola, quien representa la magia y la pureza en su más alto grado y se encuentra recluida en el nosocomio debido a una depresión causada por las exigencias externas “no volvió a dar flores ni palabras” (p. 29). Nuevamente aparece el motivo del nombre de las cosas “uno se llama por lo que es y lo que fue” (p. 32) y un idioma antiguo, el arameo, como el de la palabra no recordada en *Las cartas que no llegaron*, que se vuelve fundamental para nombrar el origen, lo primigenio de las cosas, su centro. La Chola conoce ese idioma y esto está en íntima filiación con su virtud.

En este relato plagado de simbolismos, el “segundo enviado” tiene que “emitir su mensaje, epístola, profecía, anunciación, o poesía” (p. 170). La carta y la lengua representan en esta historia de realismo mágico un llamamiento para no olvidar el verdadero sentido de la vida, esa posibilidad de enmienda del mundo, que necesita comprender rápidamente “de qué se trata” para no perderse. La

---

<sup>295</sup> Además de la relación directa con la situación de encierro, aparece un personaje: el sargento que vive en un mundo imaginario plagado de motivos y de una jerga militar, también los barrotes tras los cuales están “internados” emulan los de la cárcel, la clasificación por grado de los distintos habitantes del nosocomio, entre otros factores.

<sup>296</sup> Rosencof, Mauricio. (1998) *De puño y letra* Ed. Txalaparta (p. 55).

<sup>297</sup> Ya hemos visto esta intertextualidad especialmente en *Carta Abierta* y en *Citas y Comentarios*.

capacidad de creación de las palabras, del pensamiento y de los sueños<sup>298</sup>, también constituye un tópico recurrente –como ya hemos expresado, es una de las obsesiones del autor. La epistolaridad aparece en la obra como tema o tópico, como metáfora de la salvación y la libertad.

Esto, Chola, donde estamos, no es cosa de Él. Lo hice yo. En el cuaderno de notas do-re-mi-fa-Para estar aquí, Chola. El nosocomio lo hice yo. A imagen y semejanza. Y aquí estoy, con vos, con todos, y no me voy. (...) Con vos, Chola, que no estás, y te espero. Porque esperar es una manera de estar con quien se espera.”  
(Rosencof 2004: 176)

La novela define como naufragio la circunstancia inherente al género humano, revela la locura colectiva en oposición a lo que se vive para adentro (clara manifestación del insilio) donde se anhela y se sueña, se “reclama a la nada para que sea algo” (p.80) y de pronto lo soñado se hace presente. Los personajes del conventillo Medio mundo<sup>299</sup> también encuentran su lugar en esta historia que repite una y otra vez que la esencia de las cosas está dada por el fuego que llevan dentro y que les otorga existencia: “hay un fuego amartillado en cada cosa” (p. 115).

El valor de la escritura se ve reflejado en un cuaderno de notas con pocas hojas –“para pasar desapercibido”–, escondido de tal modo que el “tordo” no lo vea (“sino, te inyectan”, p. 33). En el cuaderno, el personaje realiza reflexiones permanentemente alimentadas por hojas sueltas de libros que roba de la biblioteca y por su relación con el Fogata (su perro de fuego) que sostiene que todo es renovación y que “el destino somos nosotros y todo, para siempre” (p. 32).

---

<sup>298</sup> En *El barrio era una fiesta* (2005), Rosencof vuelve sobre el retrato del barrio en la rememoración de un acontecimiento histórico, corroborado por su autor, donde los tuberculosos que se habían instalado en las gradas del Estadio Centenario fueron desalojados en instancias policiales. La historia, alterna reflexiones filosóficas, con anécdotas de cada personaje y con fragmentos autobiográficos pertenecientes a obras de distintos autores. Así sucede con el poema incluido de *Conversaciones con la alpargata* sobre la permanencia de lo soñado, *La última marcha de las Brigadas Internacionales* de Juan José López Silveira, Combatiente uruguayo capitán en las Brigadas durante la Guerra civil española; *Casi toda una vida*, de Benoite Groult y *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, de Josefina Manresa. Este collage que incluye la temática de la guerra civil, la lucha por el pensamiento femenino en un mundo masculino, la importancia de la memoria, y de los sueños, refuerzan el concepto que aparece sobre el final del relato, altamente optimista, de que también el barrio tiene memoria.

Podemos afirmar, a esta altura de nuestro análisis, que después del fervor revolucionario, seguido por el padecimiento dictatorial y la derrota armada, los trabajos de memoria se constituirán en el hilo conductor de las acciones de sus sobrevivientes y testigos “Quedan memorias que pugnan por entrar de nuevo en uno. Otras que, como hojas, como plumas, vuelan a su albedrío, flotan en el aire, se esparcen dispersan... Tienen vida propia... Recuerdos que se van pero vuelven... Que caen... Remontan vuelo... Retornan” (Rosencof 2005: 158).

<sup>299</sup> *Medio Mundo* (2009) es otra de las obras de Rosencof, que se constituye como alegoría de la relación creador/seres creados, con anclaje en el conventillo donde suceden mínimas historias entrañables, cargadas de compromiso social, humor y filosofía.



## El amor como ecología del mundo

La última mención epistolar de esta etapa en la trayectoria de Rosencof la encontramos en *Una góndola ancló en la esquina*<sup>300</sup> (2007). Una vez más, aparece reeditado el barrio con una historia que mezcla fantasía y realidad para enarbolar un ideal místico/amoroso sobre la vida. Lo epistolar se constituye en relación con el amor y nuevamente con la espera postergada. La acción narrativa es como un largometraje que puede verse desde la ventana. “Todo pasa por la ventana<sup>301</sup>, desde una ventana los historiadores escriben sobre el mundo” (Rosencof 2007: 8).

La góndola del negro Invierno, con el gato como mascarón de proa, anda por el barrio, cruza por enfrente de los comercios vecinos, es testigo de amores contrariados, atraviesa la Avenida Italia, el monumento de La carreta del Parque de los Aliados y ancla siempre en la vereda del almacén contra los geranios. El barrio está tocado por lo que el narrador da en llamar realismo fantástico, entendiendo por fantástico lo real” (p. 10). El negro invierno lleva a cuestas una historia de amor que “nace, crece, vive en el misterio”. El protagonista pasa sus días esperando a su amada, en su góndola que según los lugareños fue dada por Mefisto en un pacto por su alma. No se sabe si está enamorado de una mujer/niña que ha visto o de la “búsqueda” en sí misma y el barrio recuerda una noche mágica donde se repartió el amor a manos llenas y él se quedó sin nada, con tan solo su nave que “embarca la poesía de la historia” (p. 123).

El negro Invierno, entre real y maravilloso, permanece en su nebulosa, oficia de “correo” entre otros amores, enviando mensajes por mar. “Nunca recibió respuesta”. Nuevamente la epístola postula la esperanza, la ilusión pero no se completa como acto comunicativo en el que el narratorio interpreta el mensaje y responde. A pesar de que la interacción epistolar pareciera imposible, un día, luego de tanta espera, se presenta el gondolero abanicando la misiva, “sin fecha, sin firma, sin encabezado. Querido esposo”. Nada. Solo una decisión, una orden “Volvé” (p. 156).

La reiteración de lo epistolar como motivo y elemento que vehiculiza el amor, la esperanza y a través de ella la vida, transcurre en un relato que rescata nuevamente el valor de las cosas simples, y

---

<sup>300</sup> La novela es publicada por Ed. Alfaguara en 2007, el mismo año en que apareciera *Teatro a punta de lanza* antología dramática editada por Fin de siglo que reúne las obras iniciales de Rosencof que responden al paradigma de teatro comprometido y militante de los años 60, como una forma de actualizar el espacio simbólico que configura la palabra del autor después de la derrota armada.

<sup>301</sup> En “Otro Mayo” (*Cólera Buey*) Gelman adhiere a este mismo tópico: un niño adentro, un hombre afuera, los dos son uno, la ventana representa la historia en una figuración atemporal “nunca lo supe pero siempre/ había un hombre solo entre los oros de la calle/ pero yo era ese niño/ detrás de la ventana/cuando pasabas mayo/ como abrigándome los ojos/ y el hombre sería yo/ahora que recuerdo.”

recalca que la tristeza también puede ser una prisión hasta que algo o alguien logra romper los barrotes del aislamiento. “El negro Invierno, lo vio. Lo vio y se dijo que eso, todo eso, era bueno” (p. 200).

Las obras que hemos estudiado revelan una cartografía en la que se disponen como un archipiélago de islas textuales que giran alrededor de una misma idea: la postulación de que a través del amor y la lealtad, es posible otra victoria, la de los que alguna vez fueron derrotados, que se realiza sin estruendos, la victoria de la “humanidad” latente en cada individuo y la convicción de que tan solo a través del espíritu de grupo se pueden generar verdaderos cambios.

Lo epistolar acompaña este proceso, primero a través de la restitución de la humanidad arrebatada a cada uno de los prisioneros, que se vehiculiza en la simple circunstancia de ser destinatario o emisor de la misma. En segunda instancia, como vimos en *Memorias del calabozo*, la carta oficia como documento de archivo donde la denuncia se plasma en una voz dirigida a los compañeros<sup>302</sup> y al pueblo, afectos que se constituyen en uno de los grandes soportes en medio de la proscripción. Dan cuenta de ello las palabras que recuerda Rosencof, en las innumerables conferencias y entrevistas que le han hecho en todo el mundo a propósito de la tortura y la represión padecidas. El autor afirma que en ocasiones, sintiéndose casi derrotado, lo sostenía un coro nocturno que a lo lejos repetía “tupa, hermano, aquí los esperamos”.

Por último, no queremos dejar de mencionar que lo epistolar concede, en estos textos cautivos, un espacio para el tópico íntimo que atañe más a la subjetividad y al amor, donde no solo se sustenta la esperanza en el afuera como posibilidad de libertad, sino que se rescata el valor de los sueños, la ilusión, se recupera el barrio, la infancia. Tal es el caso de las cartas “auténticas o reales” enviadas desde el Penal de Libertad, de las cartas “literaturizadas”, entre las que figura aquella redactada para Gabriel en *Piedritas bajo la almohada*, de la carta mesiánica que carga el anuncio de la redención en *El enviado del Fuego*, o de la que lleva el negro Invierno en *Una góndola ancló en la esquina*. En todas estas obras, lo epistolar se configura desde una de sus funciones esenciales: “llevar de un lado a otro la voz de sectores que de otra manera se pensarían condenados al silencio, darle al ejercicio de la escritura, en el nivel que sea, el carácter de confesión íntima y pública que reafirma la humanidad del remitente” (Monsiváis 1991: 62).

---

<sup>302</sup> Transcribimos uno de los pequeños escritos que resume como tan solo a través de la recuperación de “la condición humana” pudo fracasar el dispositivo represivo. Este poema fue dedicado durante la reclusión en Melo a F. Huidobro el 14 de marzo de 1974, día de su cumpleaños. Las palabras traspasaron el muro mediante el sistema Morse simplificado a golpe de nudillo que iniciaran en Santa Clara de Olimar: “Y si este fuera/ mi último poema./insumiso y triste,/raído pero entero,/tan solo/una palabra/escribiría:/Compañero.” (MR; FH 2918: 52).

Tununa Mercado (2016) plantea una interrogación que nos invita a reflexionar sobre la especificidad de la escritura carcelaria:

¿Cuál es el soporte imaginario de una producción poética cuyo escandido no se rige por una demanda “literaria” ni tiene otro destino que el de un mensaje arrojado al mar en una botella? El deseo navega en el azar pero su apuesta es llegar a otro, darle a conocer la verdad de la penuria, hacerle aquilatar la magnitud de una expansión que sólo puede medirse por la contractura ensimismada del encierro, hacerle ver a quien va a leer, que una pulsión ha roto el sometimiento y se ha vuelto letra<sup>303</sup>.

Creemos que la necesidad de contar, ponerle voz a lo vivido, transmitirlo no sólo como forma de testimoniar sino como forma de elaboración de los acontecimientos traumáticos<sup>304</sup> constituye el motor de esta escritura.

### **Juan Gelman. Después del exilio**

#### **Epistolaridad configurada por la “entrega del no ser”**

Mencionamos en el capítulo 3 que en este trabajo optamos por distinguir entre las producciones que los dos autores que nos ocupan escribieron durante el momento de exilio/insilio/inxilio, y aquellas creadas a partir de un trabajo de memoria –que proponemos llamar “variaciones de la memoria”– donde la palabra vehiculiza la realización de una elaboración psíquica<sup>305</sup> del trauma, obviamente, con posteridad a la experiencia. Es por esto que este apartado se inicia con el poema “Carta” de *Salarios del Impío*<sup>306</sup> (1993), que marca el cierre de la etapa exiliar en Juan Gelman, más allá de su nueva partida del país, a partir de 1988<sup>307</sup>.

---

<sup>303</sup> contratapa de *Palabras en fuga. Poemas carcelarios y concentracionarios de la dictadura argentina (1976-1983)*.

<sup>304</sup> Ya nos hemos referido a las limitaciones del concepto de trauma. Debemos distinguir la experiencia individual del “trauma histórico o social” que define Feierstein (2015) al referirse a los efectos que surgen de una práctica social genocida. Consideramos que este desplazamiento o generalización subsume complicaciones epistemológicas difíciles de resolver ya que implica el traslado de un análisis de estructuras psíquicas individuales hacia otro que “involucra a casi todos los miembros de la sociedad en la cual el genocidio se desarrolló” (p. 256).

<sup>305</sup> Desde el psicoanálisis Breuer y Freud describen la elaboración psíquica como un trabajo del aparato psíquico que frente al efecto traumático de un acontecimiento se liquida, bien por abreacción, terapia psicoanalítica que ayuda al proceso de descarga de la tensión psíquica generada, bien por integración “en el gran complejo de las asociaciones”, que ejerce así una acción correctora.

<sup>306</sup> *Salario del Impío*, escrito en París /Ginebra/ México/ Nueva York 1984/1992 fue Premio Nacional de Poesía 1994-1997, fue editado en una versión conjunta con *Dibaxu* e *Incompletamente* bajo el título de *Salarios del impío y otros poemas* por Ed. Visor, en Madrid (1998).

<sup>307</sup> En Montanaro, Pablo; Ture, R. Rubén Salvador (1998) *Palabra de Gelman*, Corregidor, p. 146. Buenos Aires.

Al respecto, creemos necesario referirnos al trabajo de Monteleone (2001) que estudia una evolución en los escritos del poeta, marcada por sucesivas profundizaciones de la individuación, las cuales se formalizan en varios recursos anunciados tempranamente en *Bajo la lluvia ajena*, texto emblemático de la situación de exilio, escrito en 1980 bajo la opresión del destierro. El autor, cita el ensayo de Adorno “Discurso sobre lírica y sociedad”, y se detiene en dos paradojas de la lírica por las cuales la subjetividad se une a la objetividad social y analiza en estos textos las marcas de las mismas. Por un lado, sostiene que el contenido del poema será tanto más objetivo y motivado socialmente cuanto menos se “tematice” en él la relación entre el yo y la sociedad. Por otro lado, afirma que el sujeto lírico estará menos ausente de la forma poética que lo presenta cuanto más se sumerja y se olvide en la objetividad del lenguaje (entendido el lenguaje como objetivo y colectivo, es decir, como opuesto a lo subjetivo y particular).

De esta forma, Monteleone señala que los rasgos de individuación manifiestos en *Bajo la lluvia ajena*, como el desarraigo, el vaciamiento de la identidad, la ajenidad del lenguaje, la alteración temporal, el refugio afectivo en la nostalgia mediante la imagen de la animalidad y la oclusión del deseo, se retoman mucho más radicalmente en *Salarios del impío* mediante el uso expresivo del lenguaje poético (Monteleone 2001: 6). En efecto, en los textos brevísimos de este libro, mucho más herméticos y escritos en prosa, el poeta despliega un trabajo de memoria enfocándose en un yo social sin abandonar la búsqueda verbal capaz de relatar la experiencia vivida que está tamizada a través de la ecología del amor<sup>308</sup>.

En el marco de este libro, lo epistolar aparece de manera expresa en el poema “Carta”. Aunque el título remite claramente al género que nos ocupa, la polisemia propia del lenguaje poético da lugar a varias interpretaciones: “Extraña es el agua que nos junta, brasa extremada, como calcinado, entrega del no ser” (Gelman 2012b: 192).

En esta pequeña carta, esa “agua que nos junta”, lo calcinado pareciera ser el lenguaje, la palabra devenida poema. Recordemos que Juan Gelman había expresado en el Escolio de *Dibaxu* (Gelman 2012b: 199) que el libro era apenas una reflexión sobre el lenguaje desde su lugar más calcinado, la poesía y que había decidido buscar el sustrato de ese castellano como si la soledad más

---

<sup>308</sup> Tomo esta frase inspirada en el prólogo que realiza Carlos Monsivais a la antología de Juan Gelman *Otromundo* (2014) editada por Fondo de cultura económica “Juan Gelman, al que podría llamarse ‘biógrafo de las alegorías’. Es un narrador austero y entrecortado, y también un indagador metafísico..., un evocador de trayectorias que nacieron epitafios, y de epitafios que profetizaron vidas como ‘sueños derrotados’; un poeta ferozmente político, un poeta del amor como la ecología del mundo”. Llamativamente esta antología reúne su obra desde 1956 hasta 2007. Esta periodización, que coincide con la que hemos elegido para nuestra investigación, responde a una misma visión acerca de un posible ciclo que se daría entre esos años.

extrema del exilio lo hubiera empujado a buscar las raíces de la lengua, las más profundas, lejanas en el tiempo, y también exiliadas. .

A pesar de la singular angostura del poema “Carta”, nos encontramos con una serie de subversiones del lenguaje y figuras retóricas que ponen en evidencia el trabajo poético del que hablábamos. Por ejemplo, cuando leemos “brasa extremada”, produce extrañamiento la construcción del sustantivo junto al participio que reemplaza al adjetivo “extrema”. Por otra parte, no se da a conocer el referente del adjetivo masculino calcinado ya que los sustantivos precedentes y posteriores son femeninos: agua, brasa / entrega. Tampoco queda claro si la carta es el texto que se envía o si se trata de una reflexión sobre la misma. Lo que sí queda claro es que uno de los rasgos de individualización presentes en el texto que manifiesta la visión exiliar, es la alteración de lugar y tiempo cuya única aparición verbal es el presente del indicativo en la 3ra persona del singular, utilizada para dar existencia a esa “extraña agua que nos junta”.

La carta, esa entrega del no ser, nos lleva nuevamente a la ausencia, ausencia ambivalente que puede estar en el vacío del que la recibe o en el de quien la escribe, como en el caso de la carta que recibe de su madre cuando se encuentra ya fallecida. En este extrañamiento de la lengua, esta ajenidad, lo calcinado es ante todo el lenguaje, cuyas palabras no alcanzan a expresar el dolor. Esas cartas que se entregarán jamás, o que no llegaron, son todas “entregas del no ser”, representan la vacancia que inviste la pérdida, el intento de comunicación fallido. La palabra vuelve sobre sí, como posibilidad de elaboración del trauma, trazando un círculo vicioso entre lo que muere y lo que persiste.

### **La carta contra los “juegos de la olvidación”**

En *Incompletamente* (1997), escrito en México entre 1993 y 1995 se hace totalmente evidente, más allá de los datos temporo-espaciales de escritura y edición, la pertenencia de los textos a una etapa de enunciación muy distinta. De hecho, aparece el alma “volvida del destierro” mirando lo “amado tanto”. Es la propia enunciación la que instala la marca temporal del regreso, si bien no es a la patria, es un regreso del destierro, como lo ha declarado el propio autor.

Si tuviéramos que elegir una palabra como Leitmotiv del poemario, esta sería “memoria” ya que aparece como una obsesión sumada al término desaparecido (en forma inaugural): “el desaparecido que aparece/ con su pérdida es fondo/ del tiempo que no suelta su/ pregunta (...)” (p. 267). El volumen va alternando, el dolor, con el amor encarnado en Mara, Andreíta y con la insistencia de la palabra escrita en la nada que apremia e interpela dónde y cómo hacerla perdurar.

Luego de la experiencia exiliar y habiéndose establecido en México, Gelman puede abordar el trabajo de memoria desde una “posterioridad” (en términos freudianos)<sup>309</sup> que le permite comenzar a elaborar lo vivido. El no olvido adquiere un rol dominante dentro de su escritura. Así leemos “jugos contra la olvidación”, “los huesos disfrazan la memoria”, “el olvido es amo”, “oscurecida memoria vaga en su rigor”, “la desolada luz no tiene memoria ni proyecto”, “en el espacio de un dolor cabe todo el olvido”, “trapo que tapa la memoria y ya no va a cantar”, “la memoria se mira en el río que borra su rostro”, “memoria confusa por sus números”, “siniestra corte es la memoria”, “la memoria que se convive como perro y gato”, “es clara la hermosura de su memoria aterrada en cada despertar”, “la memoria no se quiere apagar”.

La principal preocupación del yo lírico frente a la derrota es el no olvido que a la vez guarda vinculación directa con la obligación moral de dar testimonio. Después del distanciamiento de la experiencia del exilio y de sobrevivir a la pérdida de su madre y de su hijo, el poeta considera, y así lo ha manifestado públicamente, que la única patria es la vida y que la poesía se encuentra en ese territorio extranjero mediando entre la vida/muerte, que ya vimos plasmado en *Carta Abierta*, *Carta a mi madre* y en *Las cartas que no llegaron* de Rosencof.

En estos poemas, constituidos en base a variaciones del soneto, en cuanto a su forma, y en coincidencia con el título del poemario respecto de la temática, la palabra aparece incompleta, “herida”, “girando perdida”. Hay un “cepo de palabras”, “el sueño que no era se escribió en un muro de espanto”, “en cada boca nueva la palabra tiembla” y está “la no palabra”, la “palabra muda”. Si bien no encontramos la figura de la carta en forma literal, hallamos referencias pertenecientes al campo semántico de lo epistolar, que actualizan la reedición de esa “entrega del no ser” que habíamos visto en *Salarios del impío*: son “las aguas del alma que corren a recibir nada por gracia”, “como aire de temblor entregado”, o esa “lluvia no enviada”. Todo se reduce a una ruptura en el circuito de la comunicación, plasmada en el “no envió” o en la “recepción de nada”. Ruptura que puede ser extrapolada al trabajo de memoria y a la capacidad de escucha del colectivo social respecto de los testimonios de los sobrevivientes, situación que el poeta resume en ese “cepo de palabras” que permanece latente.

Reafirmando esta preocupación frente al olvido, que se manifiesta mediante esa “palabra que tiembla” en cada “boca nueva”, nos parece importante citar las palabras que Gelman envía en una carta

---

<sup>309</sup> Noción utilizada frecuentemente por Freud en relación con su concepción de la temporalidad y de la causalidad psíquica: experiencias, impresiones y huellas mnémicas son modificadas ulteriormente en función de nuevas experiencias o del acceso a un nuevo grado de desarrollo. Entonces pueden adquirir, a la par que un nuevo sentido, una eficacia psíquica. En diccionario de psicología <http://psicopsi.com/diccionario-de-psicologia-letra-P-Posterioridad-posteriormente-con-posterioridad-terminos-de-psicologia>

a Jorge Boccanera 04/5/98 en respuesta a su pregunta sobre si quieren exiliarnos de la memoria. Su respuesta es contundente: “Sí, quieren exiliarnos de la memoria. En esto abundan los autoexilios.; “No me siento extranjero en la Argentina, ni en México, ni en cualquier otro lugar. Como dijo alguno, acá abajo la patria más importante es la vida. Extranjera es la poesía” (...) “La poesía es puro exilio”.

\*\*\*

En *Valer la pena México* (2001) poemario ambivalente desde su título –tomado de un verso de Paco Urondo y dedicado a él<sup>310</sup>–, el poeta nos introduce de nuevo en el habla común y le confiere un significado dual, el del retorno reflejado en lo coloquial de la lengua y a su vez entendiendo ese “valer la pena” en el sentido de estar a la altura de la pena<sup>311</sup>.

Semilla Durán (2016: 201) advierte que entre la publicación de *Incompletamente* (1997) y *Valer la pena* (2001) existe una especie de bisagra entre dos etapas, dada por una transición en la cual los temas obsesivos de los que Gelman siempre se hizo cargo siguen presentes pero donde las formas, modalidades discursivas e incluso la percepción del mundo se van modificando gradualmente. No es un dato menor que estos años coincidan con la intensa búsqueda de su nieta y con la asidua publicación de artículos y cartas abiertas en demanda de colaboración a las autoridades de Argentina y Uruguay, en busca de justicia.

*Valer la pena* recupera en un extenso poemario versos escritos entre 1996 y 2000, o sea que se inscriben en el espacio “íntimo” que mantuvo el autor, aunque de difusión literaria, mientras en un territorio abiertamente público y discursivo realizaba una denodada lucha<sup>312</sup> y escribía cartas abiertas

---

<sup>310</sup> En entrevista Revista *Sudestada* N° 23, octubre 2003 Conversaciones con el poeta Juan Gelman: "Valer la pena es estar a la altura de la pena" <http://www.revistasudestada.com.ar/articulo/161/conversaciones-con-el-poeta-juan-gelman-valer-la-pena-es-estar-a-la-altura-de-la-pena/>

El poema de Urondo es Cada día que pasa (Voy cansado, es cierto, harto como todo el mundo que se precie,/o con desaliento; pero nunca falta/alguna cosa, un olor,/una risa que me devuelva,/para valer la pena; recién entonces empiezo a convencerme;/) las barras son nuestras.

<sup>311</sup> En Boccanera, Jorge. (2003). “Conversaciones con el poeta Juan Gelman: Valer la pena es estar a la altura de la pena” de *Revista Sudestada*. N° 23. Octubre.

<sup>312</sup> Al respecto debemos tener presente la ley de punto final, promulgada por Raúl Alfonsín, el 24 de diciembre de 1986 y La Ley de Obediencia Debida n.º 23 521, disposición legal dictada en Argentina el 4 de junio de 1987 bajo la misma presidencia que estableció la paralización de los procesos judiciales contra los imputados de ser autores penalmente responsables del delito de desaparición forzada de personas durante la dictadura. A esta situación de impunidad se le sumarían los indultos realizados por Carlos Menem (1989-1990). Estas decisiones políticas que afectaron directamente sobre las sentencias de los crímenes de lesa humanidad representan una urgencia para quienes venían bregando hacía años por la justicia que los apremia a accionar contra el olvido, lo que empieza a convertirse en una nueva obsesión para Gelman “llamar las cosas por su nombre”.

a Presidentes y a Generales reclamando por su causa. Es en ese espacio privado donde el dolor parece vivir intacto y el poeta reserva la palabra para las conversaciones con sus seres queridos, presentes y pasados, como por ejemplo con su hijo: “estas visitas que nos hacemos, vos desde la muerte, yo cerca de ahí” (p. 309). Creemos que exponer ese “yo” fragmentado en un trabajo con el lenguaje no deja de ser otra forma de lucha ya que la literatura tiene una repercusión importante sobre la sociedad como aparato cultural formador de sentido muchas veces en colisión respecto de otros discursos sociales dominantes; y a la vez le permite al poeta realizar otro tipo de elaboración de la experiencia.

De hecho, en “Viajes” Gelman retrata la importancia del poema como refugio en medio de la batalla que está librando: “Va a sus versos como quien va a su cueva” y se declara buscador de lo que no es, a la vez que escucha aventuras de un destiempo, un deslugar. Este no saber dónde se está que proyecta el sujeto del poema en la figura de “desaparecido”, atraviesa la obra y cada texto que transcurre entre la furia y alienación. Nuevamente el amor representa la única posibilidad de redención y la esperanza tiene lugar a la luz de conversaciones con Mara, Marcela y con Andreíta (la hija y la nieta de Mara). También aparecen poemas dedicados a Boccanera, Saramago, Brodsky, Orozco, Galeano, entre otros, lo cual refleja una bifurcación de la unicidad temática anterior hacia otros abordajes. La palabra no se disuelve en la nada, como sucedía en textos previos, sino que “avanza y choca con el vacío de su revelación”. Hay una esperanza puesta allí (“¡A ver si se presenta la palabra! ¡A ver si puede!”). Hay una llama que “está escrita y no perdida” y, en “La luna”, reaparece el viejo motivo de escribir para escribirse (presentes en Gelman y Rosencof): “Escribe porque la vida lo escribe y cree que escribe sobre lo que ella no sabe” (Gelman 2012b: 320).

En el sexto poema “Medidas”, la carta se ubica dentro de la bifurcación temática a la que nos referimos, en el terreno de lo íntimo, al incorporar el pasado familiar junto a fotografías (recurso que como hemos visto es usado por ambos autores para materializar la ausencia), para enviar un mensaje a un destinatario distante y a la vez omnipresente, si vale la oposición. Lo epistolar se erige nuevamente como un pedido de piedad; “ora por nosotros” era el pedido que le hacía Gelman a Lumumba en *Cólera Buey* “Épocas” (Gelman 2012a: 176). En “Medidas”, el abuelo desde el ghetto le ruega a Dios por carta para que les de pan.

---

Desde ese nuevo exilio que define el poeta, el yo lírico no se manifiesta en la ajenidad que supone la extranjería, sino en el residir en un territorio equidistante entre “el olvido que no puede olvidar” y “la memoria que explora entre lo que pudo ser y no fue”.



## Medidas

El abuelo me mira desde  
la foto de siempre, me mira  
desde el fondo de Rusia y otras desgracias.  
Desde el ghetto me mira. Dicen que  
escribió una carta a Dios para  
que inundara las casas de trigo,  
de vino y de pan ázimo en Pascua,  
y ató la carta a la pata de un pájaro  
que voló de país en país buscando el cielo.  
Me mira con las ojeras lentas  
de quien veló el espanto. Nunca  
me levantó en sus brazos. Nunca  
lo tuve, nunca  
me tuvo, nunca  
es la palabra entre los dos. Quiso  
que la verdad paseara por la calle  
y la cubrió con una máscara  
para que la quisieran.  
Esa máscara es su rostro en la foto.  
Le habrá pedido a Dios que no  
borre ni escriba nada porque  
todo podía ser peor. La foto  
está enferma, levanta  
una humareda de brazos que no se encontrarán.  
Empoza su linaje y  
me sigue como un perro<sup>313</sup>.

(Gelman 2012b: 278/9)

Recordamos nuevamente el análisis de Valentina Litvan (2018) en *Juan Gelman y el hilo roto de la tradición*, quien se basa en la perspectiva de Benjamin y en las reflexiones de Scholem sobre la *Carta al padre* de Kafka y su idea de que las criaturas de sus relatos ya no son capaces de entender una ley a la que sin embargo siguen estando sometidas. La autora considera que más que una confrontación y un rechazo del legado paterno, hay un reproche precisamente por no haber sabido transmitirle esa tradición. En el caso de Gelman, como vimos en *Carta a mi madre*, se reconoce distinto y se pregunta si fue expulsado del seno materno, por esa divergencia. En este poema aparece un elemento nuevo, dado por el sentimiento de persecución vinculada a ese linaje y de incertidumbre acerca del modo de abordar una herencia y un idioma. En cierto modo, Gelman resignifica la shoah y la persecución a los judíos de Europa a partir de los crímenes de la última dictadura argentina.

En un artículo publicado por Perla Sneh (2018), al que nos referimos cuando analizamos la aparición de lo fotográfico en *Las cartas que no llegaron*, donde pone en contraste los textos

---

<sup>313</sup> El subrayado es nuestro.

*Koshmar*<sup>314</sup> *Pesadilla* (1987), de Pinie Wald, *Una sola muerte numerosa* (1996), de Nora Strejilevich y *Las cartas que no llegaron* (2000), de Mauricio Rosencof, la autora relaciona la experiencia judía y su anclaje en esa otra lengua como portadora de una “escritura ilegible” que carga con las marcas del choque entre las tradiciones y la modernidad. Esto mismo sucede en el poema “Medidas”, con ese linaje que lo “sigue como un perro” y se expresa claramente en el verso que define la relación con su abuelo carente de un idioma común<sup>315</sup> (“nunca es la palabra entre los dos”).

Esta experiencia de lo judío no deja de anclar en la lengua, una lengua que –más allá del idioma de cada uno (ídish para Wald, castellano rioplatense para Strejilevich y Rosencof) porta los efectos de una otra lengua, esa lengua indescifrable que –apelando a Stéphane Moses– Edgardo Dobry llama “escritura ilegible” o “Ley presente e inaccesible a la vez” (2017). Se trata de una lengua “extremadamente saturada de significado, pero indescifrable por olvidada o nunca suficientemente aprendida” (Dobry). Una lengua que se va componiendo al calor del choque del mundo judío tradicional con la modernidad, así como de los combates culturales que esto desata. Veremos que esa lengua indescifrable – ¿podemos decir: *escritura cifrada en la escritura?*– también surge aquí –en estos textos, en esta lectura–, por momentos, bajo la forma del *silencio*. (Sneh 2018: 2)

“La palabra” enlaza una genealogía, la carta es atada a la “pata de un pájaro” en busca de que dios la lea. El idioma se despliega y busca testigos, justicia, desde aquel primer intento de comprender el horror y de testimoniarlo. Recordemos que Rosencof también pone el foco sobre esa lengua inaccesible, un idioma inexistente, la lengua de origen, que también conoce “La Chola”, y que vuelve una y otra vez, impronunciable, trayendo consigo su propia historia, la esencia de las cosas. Una palabra que esconde, al igual que sucede en *Las cartas que no llegaron*, “una llavecita que acciona sobre la memoria” (Rosencof 2010: 130).

Gelman busca a través de su poema llevar la voz de esa palabra por el mundo, por eso la palabra puesta en carta y atada a un pájaro, “vuela de país en país”. Aunque busque el cielo, el poeta transmite a través de su “oficio”, propaga la palabra que comunica la experiencia del horror a la humanidad completa. Así como los antepasados judíos de Rosencof mandaban cartas que no llegaron, el abuelo de Gelman escribe a Dios, en una entrega tan poco factible que depende del vuelo de un pájaro.

---

<sup>314</sup> *Koshmar* apareció en ídish en 1929. El texto permaneció ajeno a la lengua argentina hasta 1987 cuando fue traducido al castellano por el escritor Simja Sneh y publicado como *Pesadilla* en *Crónicas judeoargentinas*. Los pioneros en ídish. 1890-1944, Colección Imaginaria (Dir. R. Feierstein).

<sup>315</sup> Gelman intenta en su obra acercarse a ese idioma, explora las distintas lenguas para tratar de comprender ese doble exilio padecido por sus antepasados y por él.

La palabra surge nuevamente como una forma de poseer las cosas, en este caso la palabra inexistente es la que niega el ser: “Nunca lo tuve, nunca me tuvo, nunca es la palabra entre los dos”. Repararnos en que aunque la acción de “tener” está en pasado, es la palabra en su contemporaneidad la que podría salvar la brecha existente, la palabra erguida *Hoy* (título de una de sus próximas publicaciones). La palabra en presente es la única capaz de abolir esa permanente interferencia del pasado “acting out” y responder a una vacancia existencial (“es hora de preguntar quién soy”, p. 284) para comenzar un trabajo de elaboración o “working through” (Jelín 2017).

Por último, queremos referirnos a dos versos que definen nuevamente el cuestionamiento metaliterario que realiza el poeta frente a la función de la palabra, en cuanto a su capacidad de sobreponerse al horror (atravesado por distintas generaciones) y reponer la esperanza. El primero lo encontramos en el poema que lleva implícito una pesada carga espacio-temporal como es “CCD Automotores Orletti”<sup>316</sup>, donde leemos: “Agarrar todas las palabras, pisarlas y que salga otra luz, a otra boca. Que vuelen en la desposesión. Que empiecen otra vez.” Y en el poema “Regresos”: “La palabra que cruzó el horror, ¿qué hace? (...) La palabra que vuelve del horror, ¿lo nombra en el infierno de su inocencia?”.

Las visitas que el yo lírico hace a su hijo –“vos desde la muerte, yo cerca de ahí” (p. 309) –, al igual que en el poema “El salto” –“tu ausencia es lo que no será/ (...) Estás caliente en una punta del sol. Me visitás en lo que no se sabe” (p. 280) – aproximan al ausente, en un posible trabajo de duelo que el tiempo y el distanciamiento van permitiendo. Visitas cuya escritura difiere en 16/20 años de la producción de *Carta Abierta*, donde Marcelo estaba desaparecido. Estas visitas, posibles luego de comprobada su muerte (en 1990) hallan su punto en común con aquellas que hiciera Rosencof en la extensa carta a su padre de *Las cartas que no llegaron* que poseen un distanciamiento temporal respecto de la situación de pérdida, similar al de estos versos: “Y fue en el retorno al interminable territorio de dos por uno del calabozo, que comenzaron mis conversaciones con papá” (Rosencof 2005: 112).

### **Destinación “en souffrance”**

el exilio proporciona menos motivos de cólera que la madre patria” y que el escritor exiliado “sospecha que

---

<sup>316</sup> Automotores Orletti fue el nombre con el que se conoció a un centro clandestino de detención, tortura y exterminio que funcionó entre mayo y noviembre de 1976, en Buenos Aires durante la última dictadura cívico-militar. Veremos en el capítulo 5 las denuncias que Juan Gelman realiza en sus cartas con respecto a este Centro de detención.

existe una interdependencia o relación entre las razones de su cólera y su lengua materna<sup>317</sup>

Entre las herramientas teóricas que enumeramos para abordar lo epistolar, habíamos mencionado algunas afirmaciones de Bouvet (2006) para quien la carta se constituye en destinación y circulación realizando un recorrido circular que en última instancia y a falta de hallar su destinatario, la retorna a su remitente. Volvemos ahora sobre ese término que utiliza la autora a propósito de la imposibilidad de recepción de lo epistolar “en souffrance”, es decir “en sufrimiento”. Para Bouvet, la carta no sigue siempre un trayecto de un sujeto a otro sino que encierra la posibilidad de perderse y “poder no arribar” (p. 99).

Es en este sentido que se incorpora lo epistolar en *País que fue y será*<sup>318</sup> (2004) que, más allá de su destinación, en cuanto a su temática, aparece renovado y en íntima vinculación con el sentimiento de furia, una forma de desdoblamiento del dolor:

#### Cartas

Humean cenizas tristes y no  
se ve la traza o centro  
que pueda ser para hacer pan.  
¡Panaderos del mundo, uníos!  
¡Pongan sus panes sobre  
los accidentes de la humillación!  
Una pianola entra en la medianoche  
o puente de las oscuridades de  
la realidad a las transparencias de  
la pesadilla. Las puertas del salón  
baten el cuerpo de la luna roto  
en el umbral. ¿A dónde  
vas, furia,  
con cartas que nadie lee?

(Gelman 2012b: 382/3)

Desde *Valer la pena* se ha abandonado por completo la barra o cesura, como si se dejara de delimitar aquella palabra que la dictadura no permitía, según lo analiza Monteleone (2014: 84), lo que suponía

---

<sup>317</sup> Palabras de Gelman sobre declaraciones de Joseph Brodsky publicadas en la nota “Orines” de *Página 12* correspondiente al 22/2/1996.

<sup>318</sup> Con una frase de Guillaume de Poitiers que en tiempo pasado exhorta al futuro: “El paraíso Perdido nunca estuvo atrás. Quedó adelante”, publicado por Ed. Visor en Madrid, este poemario irrumpe con la incorporación de poemas con una explícita y renovada intención política que nos recuerda a los primeros poemarios (*Violín y otras cuestiones*, *El juego en que andamos*, *Velorio del solo*, *Gotán*) con una actualización temática: como “Iraq/2003”, “Iraq/Andrea”, “Escenas de la guerra”, “India vieja” o “Alguno”: “Hoy se murió un niño de seis semanas/(perdón por la referencia forense)./Ocurrió en la Argentina/(perdón por la referencia geográfica)./Es el vigésimo séptimo del día/(perdón por la referencia estadística)” (Gelman 2012b: 392); mientras otros poemas continúan con cierto enredo y alteraciones de carácter morfológico/gramatical aunque en una graduación menor que la utilizada en las producciones exiliarias, “Recorazona el dónde habrán estado durante la hoja blanca” y otros tantos vuelven sobre la reflexión exegética del poema y el lenguaje “La materia del poema no es el poema y se encuentra con su desilusión” (p. 392).

un “entre dicho”. Incluso, podemos apreciar, que hay una disminución de esa pulsión rítmica que producía la cesura a pesar de que los versos continúan con el recurso de encabalgamiento. La normativa parece readecuarse y se reincorpora el uso de mayúsculas y signos de puntuación, junto con una clara reducción de los neologismos que Gelman ha incorporado al campo semántico del dolor y la pérdida, especialmente a partir de su literatura exiliar. El poemario se mueve en ese “vacío incesante” que se autodelimita rozando el luto sucio de “una lengua cortada” en el poema “Desaparecidos” (p. 367).

Como expresa Sillato (2016) la escritura es el único espacio en el cual las contradicciones pueden, si no resolverse, al menos reconocerse y conciliarse. En el poema “La carta”, la furia se inscribe en lo epistolar, necesita una entrega. La “entrega del no ser” que leíamos en “Carta” de *Salarios del Impío* se convierte aquí en cartas que nadie lee. Podríamos pensar que si el pronombre indefinido *nadie* supone la negación de un destinatario múltiple, la gente en plural, nos encontramos aquí con una clara forma de exhortación acerca de la necesidad de que sean escuchados los testimonios del horror. Ese pasado recogido en el espacio de la experiencia necesita un marco interpretativo para ser revisado y resignificado. Existe la intención de presentar una narrativa de los acontecimientos, que en lo literario y específicamente en lo epistolar, se encuentra por el momento dominada por la furia del poeta. Estas cartas “que nadie lee” deberán esperar para ser advertidas, observadas, consideradas y por qué no, quizás respondidas.

No obstante haber realizado el primer paso inaugural que rompió el silencio, la palabra continúa con esa limitación que le impide el grito: “Está sola en palabras que no quieren hablar” (p. 363), “Escriben con un lápiz sin punta en los bordes ilesos” (p. 365), “El aire alrededor mal encendido no tiene lengua” (p. 369). La esperanza se halla totalmente abocada a las posibilidades que brinda la lengua para narrar lo vivido, comunicarlo “Será un gran día, encontrarán/ la palabra que se perdió hace millones de dolores” (p. 405).

### **Palabra que munda**

El último poemario que, significativamente, posee múltiples alusiones a lo epistolar es *Mundar* (2007), donde el poeta logra un mayor distanciamiento no solo del dolor del exilio, sino de la ausencia y la derrota desde un “*mundar*” que define su situación actual:

(...) A mí me parece imposible el desexilio. Yo estuve 14 años exiliado, ahí se crea un vínculo muy notable. Cuando estaba exiliado en Roma llegaban compañeros, amigos, también exiliados y algunos que no deshacían las valijas pensando que regresarían la semana siguiente. Nunca tuve esta sensación. Salí con la idea de que iba para largo. Traté de aprovechar al máximo esas diferencias culturales y de entenderlas. Uno llega a la conclusión de que lo mejor es mundar. Hay frases fáciles, como ‘soy ciudadano del mundo’ y otras tonterías. Eso no es verdad<sup>319</sup>.

Juan Gelman

La publicación del libro coincide con los tiempos de reactivación de las causas de lesa humanidad en el país<sup>320</sup> ya que en la República Argentina, se consigue la anulación de las leyes de Obediencia Debida y de Punto Final<sup>321</sup>.

A pesar de este avance en cuanto a la reapertura de las causas, el proceso por el cual la palabra va abandonando su sometimiento y alzando la voz del testimonio es lento, y esto lo plasma el poeta en su obra. En los distintos poemas subyace la palabra como algo contenido, que es a la vez disruptivo pero no alcanza. Sin embargo, ya no muere en la reflexión interna, sino que adquiere cierta movilidad hacia otras orillas y produce un clamor que aguarda ser escuchado. Así, por ejemplo, en “Escondrijos”, poema dedicado a Carlos Monsiváis, leemos que “El envío de la palabra la lleva al borde que no puede cruzar. Gime ahí como una grulla loca” (p. 413), aunque hay a la vez una posibilidad de comienzo: “La palabra navega” (p. 473); “El lenguaje va a muros ciegos y hay rostros que empiezan de nuevo” (p. 418), hay “palabras que vencieron al fuego” (p. 419), una “palabra que bebió sobras para brillar ardiéndose” (p. 426). El yo lírico sabe que “el poema buscará todavía su tripulación y lo que no pudo nombrar, tan lejos” (p. 431).

Esta nueva posibilidad de voz que adquiere el pasado, se proyecta en lo epistolar que aparece en pequeñas lumbres comunicacionales que proliferan en el intento de llegar a destino. No asistimos ya a aquella subversión del lenguaje, necesaria para describir el horror, ni a la cadena de interrogaciones como las que articulaban *Carta a mi madre*, tampoco a ese deambular por el hijo que volaba por quietudes sin saber su paradero.

---

<sup>319</sup> Entrevista realizada por Francesc Relea para la Revista *Arcadia* correspondiente a febrero 2008 p. 21

<sup>320</sup> No es un dato menor recordar que en el año en que se publica este poemario Juan Gelman recibe el premio Cervantes (2007), mayor galardón de la lengua hispana, imponiéndose sobre candidatos como Blanca Varela, José Emilio Pacheco, Mario Benedetti y Nicanor Parra.

<sup>321</sup> Dichas leyes habían sido derogadas en 1998 por el Congreso Nacional. El 12 de agosto de 2003, a razón de un proyecto presentado por Patricia Walsh, diputada nacional por la ciudad de Buenos Aires, hecho que se concreta con la aprobación de la Ley 25.779. En junio de 2004, la jueza cordobesa Cristina Garzón de Lascano declaró nulas ambas normas. El 15 de junio de 2006 la Cámara de Casación Penal, máximo tribunal penal de la Argentina, consideró que los indultos concedidos en delitos de lesa humanidad eran inconstitucionales, dando lugar a la reapertura de los juicios referidos a dichos crímenes, con lo que comenzará un largo proceso.

En el poema “Debajo” leemos: “Crujen las cartas que nunca te escribí”. Esas cartas que no se hicieron ni mandaron, deben quedar en el pasado, despegar como las hojas en otoño para gestar un nuevo comienzo –“Matan al perro en mi memoria siempre”. La palabra no dicha, en lugar de permanecer atrapada en el dolor, parece desplegarse hacia terrenos de perdón; el sujeto del poema cambia su mirada para continuar viviendo allí “donde el sudor del pasado golpea su páramo roto”.

#### Debajo

Crujen las cartas que nunca escribí<sup>322</sup>.

Matan al perro

en mi memoria siempre.

¿Quién le da de comer? La

anticipación de la mañana

talla tu rostro en mí. respirás

a mi lado. en los agujeros

de lo que toca vivir hay

la marea del tiempo, lleva

dolores a su basura inútil. el sudor

del pasado golpea

su páramo roto, la

vida continua, los

pensamientos con plomo debajo.

*A Mara* (Gelman 2012b: 414)

En el poema “La Carta” nos encontramos con una epístola que apuesta al futuro. Mientras la historia sucede, la furia ha logrado cambiar las fechas de la muerte y en vinculación con lo que se expresa en *Las cartas que no llegaron* sobre el nombre de las cosas, su capacidad de hacerlas presentes (“un nombre sin gente es un vacío” Rosencof 2000: 76) comienzan a aparecer los actantes del intercambio epistolar, representados en esos “millones de ojos que se juntan”.

#### La carta

Alguien llora la carta<sup>323</sup>

que va a escribir. afuera

se desmembrana el día en sus agujeros.

una luz que viene de

millones de ojos que se juntan

y el vapor de la furia immaculado

cambian las fechas de la muerte.

el fuego interior cuece

viejas iras para

que alguien les ponga nombre

(Gelman 2012b: 424)

---

<sup>322</sup> El subrayado es mío.

<sup>323</sup> Idem.

Sostenemos desde el comienzo de este trabajo que uno de los principales obstáculos en la historia del horror es la carencia que posee la lengua para nombrar lo que no ha tenido precedentes. Esta carta se escribe ya no para nombrar la ausencia, como sucedía en el exilio, sino frente a la posibilidad de que alguien le ponga nombre a las cosas. Ese intento desesperado que se desarrolla en todos los textos que analizamos, durante el exilio/inxilio, de comunicación con los muertos, esa necesidad de retomar ese diálogo que no fue, saber cosas, ser en el otro, aquí resultan posibles porque la luz y la furia han logrado cambiar las fechas de la muerte. Las iras son viejas y están siendo procesadas, elaboradas, para que alguien les ponga un nombre, les dé visibilidad, adquieran sentido. Lo epistolar aparece como motivo del poema inaugurando una posibilidad, estrenando la oportunidad de escucha y esto se refleja también en la forma, ya que hay un abandono de la subversión y de la densidad que adopta el lenguaje cuando se halla exigido por la clausura. No hay un borramiento del dolor sino que “el fuego interior cuece viejas iras” y la palabra finalmente vuelve a ser arma de lucha, ya no portando el ideal revolucionario sino para hacer justicia por los caídos.

Si en el poema epistolar dedicado a Paco en *Hechos*, la tensión interrogativa se tornaba intensa y cifraba así el dolor de la ausencia, nos encontramos ahora con un nuevo poema, “Paco”, que exhibe la elaboración de ese duelo con una “economía” de palabras, como si esto proyectara el orden psíquico interior que el distanciamiento posibilita. Aparecen figuras que gestionan un aire de esperanza como “tu fulgor brillaba” o la visión de un “puente” o los sonidos de una “canción” y fundamentalmente, inaugura una connotación positiva del “olvido”, – “hay olvido ya?” – quizás como una de las formas posibles para perdonarse. El poema conserva de lo epistolar el diálogo íntimo con el interlocutor, la matriz presencia/ausencia, la impronta conversacional (palabra que se repite tres veces en el poema) y fundamentalmente el saludo final.

Paco

Apareció tu rostro en  
una conversación. Yacías  
en una conversación/tu  
fulgor brillaba en una  
conversación. Habrás  
hablado mucho con tu muerte,  
dos peces en el mar.  
¿Qué hay por allí? ¿El puente de tu casa  
donde pasaban ímpetus, sonora  
la vida escrita en los  
huesos de tu canción?  
¿Hay perros, hay olvido ya?  
Los veranos cuidaron tu congoja.  
Nos vemos

(Gelman 2012b: 429)



Al igual que en *Las Cartas que no llegaron* el corolario a la escritura es un “nos vemos” que implica un desplazamiento desde la factualidad del presente hacia una atemporalidad que contempla un tiempo/espacio, una frontera (en palabras) donde es posible el encuentro entre el más allá con el más acá.

La siguiente epístola aparece en el poema “Andrea escribe a Marcela”. Sabemos que Marcela, la mamá de Andrea Spano, la nieta política de Gelman, falleció en 1995. Una vez más, aparece una carta como acto capaz de buscar la comunicación con un destinatario ausente, e incapaz de encontrar respuesta. El poema está dedicado a Andreíta:

Esta carta de dulzura tan hija  
en cielo cae, es la  
crecida de repente.  
En la prisión de abajo  
el mismo amor se calla  
cuando lee  
esa voz contramuerte  
No sabe más de su deseo redondo.  
Pica la piedra de adiós  
porque no es cierto.

*A Andreíta* (Gelman 2012b: 436)

Si bien esta carta no está en primera persona ya que es una supuesta correspondencia que la nieta de Gelman le escribiría a su madre fallecida, nos remite a otro momento del proceso de duelo, donde el adiós ya no es esa posibilidad desesperanzadora. La palabra es una voz *contramuerte* y en ella se apoya el amor, para seguir siendo.

En “Interrupciones” también se nombran las cartas vinculadas con la espera y una interlocución inconclusa pero deseada:

Interrupciones

¿qué se pierde en el salto?/¿los  
otoños del pasado/ el ansia  
de haber vivido no/la des-  
esperación de cartas que no llegan?<sup>324</sup>/  
¿únicos nombres de la noche?/  
¿por qué el ángel que vuela  
hacia adelante mira atrás?/furia  
que interrumpís/ya vámonos/  
poema, vámonos/¿ a dónde  
se fue el ombú que te crecía

---

<sup>324</sup> El subrayado es mío.

y  
contaba cosas de la lluvia?/  
¿a dónde irán palabras que  
no pudieron nacer/ y  
venían en barco como  
demostraciones de un mar corto?/  
en qué vacío entraron puras/  
pegadas a mis muertos?

(Gelman 2012b:456-7)

Este poema, que duele en la pérdida y no halla el reposo de otorgar significación a los hechos, retoma los recursos utilizados por Gelman en su época exiliar. Reaparece la barra gráfica, las preguntas encadenadas, el encabalgamiento, la omisión de signos de puntuación, la alteración de palabras, el agregado del prefijo y división de término como sucede con des-esperación. Pareciera que la *interrupción* que causa la furia origina un retroceso y el yo lírico derrotado en medio de la incomprensión interpela al poema para huir. De todos modos, hay una búsqueda de aquellas palabras que no pudieron nacer, se percibe una latencia. No podemos omitir el paralelismo que hay entre el poema “Interrupciones” que interroga “¿a dónde irán palabras que/ no pudieron nacer/ y/venían en barco como/demostraciones de un mar corto?/” con el barco en que el protagonista de *El enviado del fuego* (Rosencof 2007), dice estar navegando –“bergantín de locos”– y su razón de existencia –reflexionar sobre la precariedad humana–; como también advertir, el paralelismo que existen entre “/la des-/esperación de cartas que no llegan?” con aquellas cartas que no llegaron de los familiares europeos de Rosencof y la que él escribe a su padre.

Resulta significativo que el título del poema de Gelman sea el mismo término elegido para dar nombre a la recopilación de su obra exiliar (*Interrupciones I y II*) y que en sus aspectos formales haya también un retorno a los recursos utilizados entonces. El sujeto del poema intenta avanzar pero no deja nunca de mirar atrás, sus palabras están “pegadas” a sus “muertos”, buscando justicia.

La última mención epistolar la encontramos en “Paulina”, dedicado a su madre. Allí, le dice “moriste por carta”, pero ya no lo acechan las preguntas ni la desesperación por comprender. El yo lírico sabe de la importancia de procesar el dolor para seguir viviendo. Si bien la carta fue el medio que anunció la muerte, el verdadero motivo de la muerte aparece inferido sobre el final del verso “y por/las lágrimas que guardabas en tu corazón y les prohibías salir a la calle/”<sup>325</sup> (p. 469). Al igual que en la carta a Paco, la intimidad que se instaura en este poema permite otro tipo de evocación. El recuerdo de la madre aparece en relación a la palabra “Las manos que cosían/ recuerdos viejos/sílabas íntimas/desgracias. La lejanía del ser amado, como un retroceso, retoma la imposibilidad de conexión

---

<sup>325</sup> Las barras son nuestras al solo efecto de separar los versos. No deben confundirse con la cesura del poeta.

y se halla en contradicción con sí mismo y esa voz “contramuerte” que aparece en el poema “Andrea escribe a Marcela”. Es como si el dolor de la pérdida materna cargara un duelo mucho más lejano y difícil de realizar que otros duelos que acompañaron al poeta y estuviera acompañado del reproche de desamparo en forma permanente: “Dejaste un hijo irreal con penas/que apuestan contra sí mismas. /O fierros maltratados/que no tocás”.

En una carta a Jorge Boccanera, el poeta había dicho que “Tal vez la infancia sea, con la lengua, la verdadera patria de cada quien, esa patria entrañable y con minúscula, no la otra, de la que se creen dueños los militares” (mayo/1999 carta consultada en el de RBSC de Princeton). En consecuencia el barrio, también representa, como en *Mi amor por la margarita* la identidad, lo amado, el regreso. En “Baires” leemos “la barriada/el crepúsculo/finge/recuerdos que/se detienen en un momento de oro/tango que fue en los pies de la/muchacha más linda del salón/” (Gelman 2012b: 443).

La infancia sigue conformando el lugar de rescate. Al igual que en Rosencof, el patio figura nuevamente como en *Las cartas que no llegaron* y *Carta a mi madre* en ese lugar de privilegio ya incorporado a la escena de la niñez: “Clavo /mis dientes en el instinto de/ los patios de la infancia con/las plantas que bebían/el agua de mi madre. /No conozco quién soy, regreso/de mí a mí, fugado/ de la aglomeración de los trabajos. /”<sup>326</sup> (p. 477).

Hay una última referencia que si bien no evoca en forma directa la epístola, evoca el género con el encabezado de la fórmula de apertura tradicional que lo caracteriza. Tomando licencia de su dolor personal, el poeta se aparta de lo propio y dirige una misiva en “Saludo” donde una vez más se busca una comunicación con la ausencia, sin espera de respuesta y solo para conocer “el rostro” o autorretrato de quien la escribe. La carta implica un anuncio, el alejamiento del dolor, para ir a un lugar donde “se abriga/ contra/ las mordeduras de la época, / las guerras”, un retorno del no lugar a la “esencia” de las cosas. Un regreso que lejos de ser definitivo, así como ese “Nos vemos” dedicado a Paco o el “nos estamos viendo” de Rosencof a su padre, plantea instancias futuras de encuentro, cuando afirma que “Ella seguirá visitando tu enorme corazón”.

Saludo

Querido Marco Antonio: Ella  
seguirá visitando  
tu enorme corazón. Allí se abriga  
contra  
las mordeduras de la época,  
las guerras, la pobreza, los  
malos poetas.

---

<sup>326</sup> Idem .

Con un fulgor de alma primera  
te dejará para volver.  
En los surcos abiertos por el dolor del mundo  
te sembrará de vientos y  
conocerá tu rostro

(Gelman 2012b: 428)

Las vinculaciones entre las producciones de Juan Gelman y Mauricio Rosencof en esta etapa, son múltiples. Los autores transitan un nuevo tiempo donde es necesario “soltar” para volver. Esta idea está plasmada en el poema cuando afirma “te dejará para volver” y en Rosencof en *Mi planeta color naranja*, cuando Gabriel confiesa “Cuando yo me muera voy a volver”. Hay un planteo que contempla que el regreso implica un abandono de otras cosas, también amadas. El enunciador asume que ya no es posible reunir a sus muertos, el amor y la patria más que en el poema –único lugar que “destrabaja” el tiempo– y se enfrenta a esta nueva realidad considerando su deber como sobreviviente.

La palabra adquiere relevancia debido a su capacidad para dar testimonio y la carta, si bien conserva el dolor de su clausura previa, acompaña este proceso de apertura. Los caminos se bifurcan y el lenguaje ya no solo se establece como elemento de comunicación con la ausencia sino que carga el nombre de las cosas, para poder nombrarlas y a la vez hacerlas presentes en busca de justicia.

En la presentación hemos enumerado distintas categorías de textos autobiográficos como memorias, diarios íntimos, epistolarios, entrevistas y conversaciones como formas de autobiografías dialogadas, libros de viajes, confesiones, poema o ensayo autobiográfico. Consideramos que todos los textos propuestos para el análisis, los fragmentos, menciones de cartas, los poemarios y novelas epistolares, se conjugan diluyendo la dicotomía público/privado y reconstruyen como pequeños recortes una totalidad más abarcativa que nos permite pensar la realidad en todas sus aristas. Si bien todos los textos propuestos incorporan marcas autobiográficas es indudable que *Memorias del calabozo*, de carácter netamente testimonial, se constituye dentro del espacio biográfico y entabla con el lector lo que Lejeune llama “pacto referencial”, que implica su correlato con la realidad y, por lo tanto, su susceptibilidad de ser sometido a pruebas de verificación<sup>327</sup>.

\*\*\*

---

<sup>327</sup> Lejeune, P., “El pacto autobiográfico, veinticinco años después”, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001, Madrid, Visor, 2004, p. 159-172.

A partir de este recorrido en torno a las apropiaciones de lo epistolar en la escritura hemos observado que después del exilio/inxilio la carta adquiere otras implicancias y se vislumbra como el embrión de un diálogo posible. Comienza a abandonar esa subversión imprescindible para poder decir/nombrar el horror y se reconfigura, más allá de seguir recordando y honrando a los ausentes, para realizar un trabajo de memoria junto a otros actores que sobrevivieron.

Creemos que puede leerse un diálogo intenso entre los autores y el corpus elegido, cuyo punto de amarre común, se ubica en esa posibilidad de distanciamiento que les permite elaborar lo vivido y buscar justicia. Es así cómo a través de la liberación paulatina de una voz que les permite dar testimonio de la experiencia se multiplican las alusiones epistolares, no como una larga elegía, sino como posibilidad, contra la oscuridad, como puentes con que vincular pasado/presente, y no para quedar varados en el dolor sino en vistas a concebir el futuro –“Y mirá bien, eh, mirá bien las vueltas que da el Papá de Allá para que su segundo enviado pudiera emitir su mensaje, epístola, profecía, anunciación, su poesía, Chola, que ya tiene lugar en la Biblia para la próxima edición” (Rosencof 2004: 170). En la voz de Juan Gelman, sería esa “palabra que bebió sombras para brillar ardiéndose” (Gelman 2012b: 426); “la palabra volverá a palabrear (...) el poema/ buscará todavía su/ tripulación y lo/ que no pudo nombrar, tan lejos”. (Gelman 2012b: 431). Y en este punto, todas estas obras que carga un profundo trabajo de memoria, encuentran un nuevo anclaje, una voz que **anuncia, poetiza** lo que en la realidad político social comienza a suceder. La palabra literaria, en confluencia con las cartas abiertas y otras voces, terminarán siendo escuchadas.

El otro eje que atañe a lo epistolar en esta última etapa, más allá de los trabajos de memoria a través de la palabra para dar testimonio, es la relación de la carta con la ausencia. Allí también observamos una variación en el procesamiento de la experiencia traumática, ya que no encontramos en la carta una escritura exclusivamente elegíaca, sino que comenzado el trabajo de duelo, el sujeto logra despegar del objeto amado, aceptar su pérdida y relacionarse con el mismo de otro modo. Es esa carta que “pica la piedra del adiós” (p. 436), pero ya no con el lenguaje exigido de *Carta a mi madre* sino con el “Nos vemos” (Gelman 2012b: 429) del poema para Paco Urondo en *Mundar*. Rosencof logra una distancia similar respecto de la pérdida paterna en *Las cartas que no llegaron*, a través del sentido que adquiere el término/sortilegio “La palabra” que “quiso decir y dijo que estemos donde estemos, Viejo, nos estamos viendo”. (Rosencof 2010: 166).

Nos interesa mencionar el análisis de Basile y Chiani (2020:13-5) acerca de los testimonios de sobrevivientes escritos desde la clandestinidad de la lucha armada, la cárcel o el exilio. Las autoras ven en las prácticas testimoniales la conformación de subgéneros que seguirían cronológicamente dos tipos

de tendencias: una que responde a lo que denominan un movimiento centrípeto que coincide con la preocupación por mantener el código veredictivo, el efecto de veracidad o la sensación de autenticidad. Las autoras afirman que para incluir estos textos en el canon, se propuso una concepción “amplia de la literatura” donde en lugar de priorizar el valor estético o el empleo de la ficción, lo que determina su pertenencia es “la configuración de un relato con unidades de acción, secuencias y el uso de mecanismos narrativos”<sup>328</sup>. Ubicamos en este registro *Memorias del calabozo* y la correspondencia real o auténtica que testimonia situaciones de represión y crímenes de lesa humanidad. La otra tendencia o movimiento centrífugo determina que el testimonio se fuga de su pacto de verdad-realidad y se contamina con la ficción, el humor, los sueños, las pesadillas, los fantasmas y los anacronismos. De esta forma, la escritura escapa de las certezas absolutas y en su lugar adquiere la capacidad de “exhibir los mecanismos lingüísticos fabricantes de la ilusión referencial”, así como también de “mostrar una lengua dañada”. En esta perspectiva situaríamos los poemas, la obra dramática y narrativa que elegimos, donde se incluye lo epistolar como tema, como motivo o como forma de enunciación. En estas prácticas escriturarias observamos lo que las autoras denominan un desmontaje del testimonio, cuya vacilación no hace otra cosa que manifestar su anclaje en lo real:

“Se observa una operación de desmontaje del testimonio en su verdad, coherencia, transparencia, poder de representación, para focalizar en sus lagunas, en los testigos por delegación, en los relatos quebrados por la experiencia traumática, en los silencios, vacíos e incoherencias de sus narrativas: su integridad se ve acechada tanto desde el psicoanálisis como desde las humanidades”. Esta vacilación de la consistencia de lo real y este quiebre en la coherencia del relato no implican, sin embargo, desconocer o minimizar el anclaje en lo “real”, en el acontecimiento sufrido, sino un intento por explorar la siempre esquiva experiencia de la violencia extrema. (Basile; Chiani 2020: 15)

En el próximo capítulo realizaremos un breve recorrido en torno a cartas “auténticas o reales” (Bouvet 2006) esta vez no incluidas en un relato testimonial como *Memorias del calabozo*. Estas misivas cuyo origen parte de una lucha personal y pública comparten a su vez a una demanda social y en lugar de ser recopiladas en un volumen han sido publicadas en diarios de Uruguay y Argentina en fechas sucesivas. El fin de este análisis es establecer correspondencias y tensiones con las otras prácticas escriturarias de los autores formando ese campo que Jelín detalla en su estudio, donde se pugna por el pasado y donde existe la esperanza de que se configure una realidad plural, que contemple las voces

---

<sup>328</sup> Para las autoras este argumento resulta insuficiente ya que varios discursos entre los que ubican la historiografía, también construyen narraciones.

más silenciadas. En la intertextualidad inmanente entre las cartas incluidas o no en géneros secundarios, se vislumbra el anclaje real de estos textos más allá de que los mismos participen del movimiento centrífugo o centrípeta del género testimonio.

## Capítulo 5

### Lo epistolar entre la literatura y el testimonio

6 de diciembre, 1983

Querida hija:

Dicen que Miguel Ángel le dio su expresión a la estatua del Moisés en base a esta idea: lo que había impulsado al líder era la resolución de que su pueblo no podía destruirse a sí mismo, que debía recibir y obedecer los mandamientos esculpidos en las tablas, y sobrevivir. Hay que seguir adelante, aceptar las circunstancias aunque uno sienta que va dejando o perdiendo parte de su existencia. Es como una operación: a uno le extraen la víscera enferma o muerta, se cose la herida, cicatriza, y desde afuera no se nota la falta. Total, todo sigue funcionando. (Strejilevich 2006: 131)

En este capítulo abordaremos las cartas “auténticas o reales” (Bouvet 2006) que como anticipamos al analizar el relato testimonial de Huidobro y Rosencof *Memorias del calabozo*, cumplen la tercera función que describimos en la incorporación del género dentro de las prácticas escriturarias de los autores elegidos. Estas misivas se destacan por su carácter veredictivo lo que les permite oficiar como documento de archivo, a la vez que poseen la capacidad de dar testimonio y la posibilidad de ser utilizadas para denunciar los abusos y crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura militar. Con respecto a estas cartas, nos remitimos nuevamente al análisis de Guillén (1997:81-2) quien afirma que aunque la redacción de las mismas pueda estar enmarcada como una tarea deseosa de atender a determinada gestión práctica de orientación social o específica; las epístolas se hallan constituidas siempre por dos aspectos fundamentales: el primero supone una clara disposición retórica disposición de tratar determinado asunto o tema, lo que determina su estilo, su adecuación a las relaciones interpersonales que subyacen y cierta conciencia de clase donde se establecen convenciones sociales y verbales, una prosa explicativa en vistas a considerar el carácter del destinatario, la forma apropiada de dirigirse a él y otros aspectos inherentes al fin comunicacional. En el caso de Gelman, veremos la existencia de esta diferencia entre la carta recuperada que le envía a un amigo de su hijo o a su amigo Jorge Boccanera y las otras, dirigidas a mandatarios de Argentina y Uruguay. Un segundo aspecto al que se refiere Guillén tiene que ver con la latencia de determinado grado de ficcionalidad, no respecto de los hechos que se narran, ni a una aspiración consciente de carácter literario, sino en cuanto a que “tratándose de una carta ésta supone una construcción ficticio-narrativa” como parte del



progreso de la escritura, de la ambigüedad a la que ya nos hemos referido, inherente a su carácter textual, en tanto se encuentra “a mitad de camino entre lo que somos y lo que creemos o hacemos creer que somos”. Estas reflexiones no constituyen más que otro ángulo de la perspectiva que elabora Krasniqi (2014) –y que adoptamos– al definir lo epistolar como un “híbrido”, “género discursivo y literario, un producto histórico representativo de la sociedad y del individuo” (p. 65), cuya tendencia se inclina hacia uno u otro campo de acuerdo a la elección del autor respecto de la funcionalidad de la misma.

Al trabajar en este cruce entre el relato de la experiencia privada y el testimonio público, también debemos definir algunas cuestiones sobre la literatura, en cuanto a su capacidad para testimoniar y por otra parte, debemos realizar un acercamiento de lo epistolar en cuanto a la importancia respecto de su capacidad veridictiva, tanto si está incluido en un texto literario como si no lo está.

En principio consideramos pertinente recordar un pequeño diálogo que Rosencof y Fernández Huidobro mantienen en *Memorias del calabozo*, que plasma la importancia que le dan no solo a los diálogos e historias presentes en esta publicación sino a las misivas que en ella se inscriben como evidencia, elementos que consideran testamentarios:

MR: por eso escribíamos testimonios

FH: Testamentos

MR: Para sobrevivir en ellos

FH: Y esto que ahora estamos haciendo, es nada más que eso: un testimonio

MR: Porque lo que el pueblo pasó no hay juez ni justicia que pueda repararlo.

(MR, FH 2018: 292)

Con respecto a las múltiples dimensiones que adquiere la relación verdad ficción y al aporte de la literatura y del corpus elegido en relación con la construcción histórica, creemos interesante remarcar que la representación es siempre una percepción interpretativa de lo ocurrido y que justamente por ello logra descubrir aspectos no tratados, ya que incorpora lo que quizás la ciencia o la historia no consideran fundamental: los restos difíciles de asimilar, las distintas subjetividades. Dada esta característica fundamental, la literatura logra, a través de distintos recursos formales, sintetizar experiencias y condensar verdades que permanecen bajo un velo en la historia oficial. Por otra parte, lejos de dar un relato acabado y único, permite una elaboración del pasado más compleja y múltiple. Como sostiene Huyssen (2007), el recuerdo nunca está libre de elementos ficcionales y a la vez se

encuentra impregnado del acontecer real. En él, la futilidad y la necesidad de contar están imbricadas y son dos caras de la misma moneda.

Si bien los textos literarios que hemos abordado en este estudio son diversos, ya que contemplan desde obras de teatro, poemarios epistolares, novela autobiográfica o epistolar, cartas privadas, cartas públicas y relato testimonial, en todos ellos hay un fuerte componente autoreferencial, corroborado en entrevistas, notas periodísticas, ensayos, etc.

Por otra parte, hemos constatado a través de estas páginas que Juan Gelman encuentra en lo epistolar el espacio biográfico apropiado para realizar tanto sus reflexiones metafísicas, como sus interpelaciones por justicia y su búsqueda metapoética de duelo. Recordamos que dentro de la multiplicidad taxonómica que hemos mencionado como textos pertenecientes al espacio biográfico<sup>329</sup>, Arfuch (2002) repara en la clasificación de géneros discursivos siguiendo a Bajtín, dividiéndolos en primarios y secundarios, o simples y complejos, y destaca la capacidad que tienen los géneros primarios de recontextualizarse o ser absorbidos por los secundarios. Un ejemplo de ello sería el diálogo o la carta en una poesía o novela, que hemos analizado. Es por esto que en el corpus que hemos construido, tenemos tanto cartas “reales”, que responden a demandas concretas, incorporadas en textos literarios testimoniales (las de *Memorias del calabozo*) o no (Las cartas abiertas de Juan Gelman) hasta cartas ficcionalizadas que forman parte de un proceso de elaboración del duelo (*Las cartas que no llegaron, Carta a mi madre, Carta Abierta* y otras cartas a los compañeros desaparecidos), o realizando reflexiones metafísicas sobre la escritura, la revolución, la derrota, la memoria, que dan cuenta de otra forma de testimonio (cartas evocadas que forman parte del motivo o tema en los distintos poemarios, novelas y obras dramáticas).

Para Arfuch (2002: 60) aunque en los relatos circulantes de este espacio biográfico<sup>330</sup> se ponga en juego cierta referencialidad, en tanto adecuación a los acontecimientos de una vida, no es eso lo que más importa sino las estrategias ficcionales de autorepresentación. No tanto la verdad de lo ocurrido sino su construcción narrativa, los modos de nombrar(se) en el relato, el vaivén de la vivencia o recuerdo, el punto de la mirada, lo dejado en la sombra... en definitiva, qué historia (cuál de ellas) cuenta alguien de sí mismo o de otro yo. Esa cualidad reflexiva, ese camino de la narración, es el que será significativo. En el caso de las formas testimoniales, se tratará, además, de la verdad, de la

---

<sup>329</sup> Según Arfuch comprende biografías, autorizadas y no, autobiografías, memorias, testimonios, historias de vida, diarios íntimos, correspondencias, cuadernos de notas, de viajes, borradores, recuerdos de infancia, autoficciones, novelas, filmes, video teatro autobiográficos, el llamado reality painting, los innumerables registros biográficos de la entrevista mediática, conversaciones, retratos, perfiles, anecdóticos, indiscreciones, confesiones propias y ajenas, variantes del talk show etc.

<sup>330</sup> Lejeune define el espacio biográfico como reservorio de las formas diversas en que las vidas humanas se narran y circulan (Arfuch 2002: 49).

capacidad narrativa de hacer creer, de las pruebas que el discurso consiga ofrecer, nunca por fuera de sus estrategias de veridicción, de sus marcas enunciativas y retóricas.

Es interesante, al respecto, ver cómo estos autores a través de la construcción de su figura pública y de su autopoética<sup>331</sup> otorgan a sus discursos un valor veritativo. Tanto Gelman como Rosencof han editado ficción, se han dedicado al periodismo, han realizado y respondido entrevistas, han escrito artículos, textos libres y notas de opinión<sup>332</sup>. En este punto, nos parece pertinente recordar el trabajo de Kozak (2006:11-17) quien realiza en su ensayo una reflexión acerca de los límites de la literatura y concluye que las prácticas textuales más bien ligadas a la experiencia vital que en distintas épocas han caído fuera o dentro de la institución literaria, en el siglo XX son incorporadas en forma decisiva dentro de la literatura.

Lo epistolar acompaña estas manifestaciones y va mutando según la función que cumpla la misiva, alterando tanto su configuración formal, según el grado de literaturización que posea, como los recursos retóricos utilizados para establecer la comunicación a distancia. Cartas de amor, privadas, en comunicación con ausentes, cartas a amigos en busca de información, cartas abiertas que interpelan por adhesión y claman por justicia, cartas que testimonian la situación carcelaria o de exilio, cartas que arman la genealogía familiar. Todas ellas reúnen fragmentos, suman aristas y adquieren una forma más literal siguiendo la tradición del género, cuando van cargadas de demandas reales, en busca de respuesta o se encuentran fragmentadas, integradas a géneros literarios secundarios, como un recurso para habilitar un espacio íntimo para el dolor y la comunicación con las ausencias. El lenguaje y los elementos formales del género se ven exigidos por un enunciador que los fuerza y subvierte. Esto confirma, como expresa Bouvet (2011: 12) y mencionamos al inicio de esta investigación, que la carta es “menos un estado escrito que un movimiento de escritura”:

---

<sup>331</sup> Recordamos que Zonana (2007: 32) presenta las autopoéticas o “poéticas de creador literario” como un espacio de construcción de “la imagen que el escritor desea dar de sí en el espacio público”.

<sup>332</sup> En el caso de Rosencof podemos citar *Que nunca falte*, (2005) con Seregni y Fernando Butazzoni, o *Memorias de insurgencia: historias de vida y militancia en el MLN-Tupamaros 1965-1975* junto a la historiadora Clara Aldrighi (2009). Algunos de estos escritos reabren casos que se consideraban cerrados, hurgan en historias mínimas y también en historias que conmovieron al mundo, siguen bogando por la identidad latinoamericana y el trabajo de memoria. En el caso de Juan Gelman tenemos *Prosa de prensa* (1997) y *Nueva prosa de prensa* (1999), *Miradas* (2005) o *Escritos Urgentes I y II* (2009) y *Ni el flaco perdón de dios* en coautoría con Mara Lamadrid. Tanto Rosencof como Gelman han construido con su escritura obras multidisciplinarias, en el caso de Rosencof además de los CD que mencionamos sobre sus poemas, la obra *Il Duce, texto para una ópera* (2013), junto con Carlos Maggi, abordando otra época oscura de la historia de la humanidad y en el caso de Gelman, la versión cantada de sus poemas sefardíes, el espectáculo “Del amor” acompañado por Rodolfo Mederos (2011) o la Cantata “Nunca los daré por muertos”, musicalizada por Enric Palomar y estrenada en Barcelona en el Teatro Sala Barts (2013).

La aparente clausura de la forma en que conocemos la carta- pegada, sellada, estampillada, fechada, rodeada de la dirección inicial y el saludo final. Estalla bajo la presión de fuerzas múltiples.

Una carta no se resume ni en una situación práctica (la ausencia del destinatario), ni en una conducta social (una extensión de la voz), ni en un referente objetivo (su contenido), ni en unas determinaciones exteriores (las circunstancias), ni en una actitud psicológica (la sinceridad o su contrario, el artificio), ni en una motivación interior (rogar, herir, informar, convencer), ni en unos caracteres formales (una retórica, un estilo), ni incluso en una enunciación dialógica que reúne no obstante el criterio de reconocimiento más constante.

En este punto creemos importante recordar que la matriz que define el género epistolar se actualiza según las prácticas sociales en las que se inscribe y sus diferentes usos y la diversidad dispuesta en el corpus muestra claramente cómo esta forma escrituraria moldea tanto la política como la literatura. La carta sostiene y genera un “doble gesto de comunicación y de escritura”, sobrelleva una contradicción que es inherente al género. En palabras de Bouvet, “esta duplicidad dinámica se debate entre dos retóricas y dos estéticas extremas: la convención y la invención” (2006: 89).

Al igual que las cartas “auténticas<sup>333</sup>” incluidas en *Memorias del calabozo*, en este capítulo hemos seleccionado distintos tipos de cartas que influyeron en la vida de Juan Gelman en el momento de búsqueda de su hijo, nieta y nuera y, en contrapartida, algunas cartas de apoyo a la causa entre las que destacamos la palabra de Rosencof. Presentamos una selección de las mismas en un corpus que contiene cartas privadas como aquella enviada a José Luis Salinas (1986), la “Carta abierta a mi nieto/a” publicada en el semanario *Brecha* de Montevideo (1995), cartas al Presidente de Uruguay Julio María Sanguinetti y su respectiva respuesta (1999), la carta al General Martín Balza (1999), la “Carta abierta al Doctor Jorge Batlle” (2001) ; la carta que Rosencof escribe a Sanguinetti (10/1999) apoyando la causa junto con manifestaciones de otros intelectuales. Todas ellas funcionan como elemento testimonial de hechos concretos y se constituyen como documento de archivo.

Es importante observar que más allá de las diferencias entre la dictadura argentina y uruguaya, y de los procesos posdictatoriales que cada país atravesó, entre muchas otras circunstancias y hechos como por ejemplo el Juicio de las Juntas<sup>334</sup> que sólo tuvo lugar en Argentina, hay una línea común,

---

<sup>333</sup> Bouvet (2006: 183) distingue entre cartas auténticas o reales y cartas ficcionales, y afirma que en el diálogo construido entre unas y otras se puede observar “que la línea de separación entre la práctica social y práctica literaria no siempre resulta clara” sino que a veces hasta puede resultar indistinguible.

<sup>334</sup> Este juicio fue “un símbolo de la inacabada lucha por los derechos humanos, que hoy se traducen en el derecho a una vida digna”, afirmó entonces uno de los jueces que llevaron a cabo el proceso judicial, Ricardo Gil Lavedra. Este proceso fue ordenado por el presidente Raúl Alfonsín contra las tres primeras juntas militares de la dictadura autodenominada 'Proceso de Reorganización Nacional' que estaban acusadas de violaciones a los derechos humanos. Para documentar las causas del juicio contra las juntas se creó la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), una organización independiente que registró más de 9000 casos de violaciones de Derechos Humanos en un informe llamado *Nunca Más*.

una trama del horror, una cartografía clandestina que vincula las fronteras rioplatenses. Esta trama está presente en numerosos relatos de sobrevivientes, en las múltiples referencias que encontramos en *Memorias del calabozo* y en las cartas de Gelman (cartas al Presidente de Uruguay Julio María Sanguinetti y su respectiva respuesta /1999, la carta al General Martín Balza /1999, la “Carta abierta al Doctor Jorge Batlle” /2001) que corroboran experiencias de persecución desplegadas por el plan Cóndor, y el accionar represivo en ambos países. En este sentido, es interesante observar la contundencia con que se involucra Rosencof tanto en el pedido personal de justicia de Gelman como en la causa de “desaparecidos” y las numerosas manifestaciones que realiza ya sea en entrevistas, publicadas en el diario *El País* de Montevideo, o en obras propias como *Las agujas del tiempo* (2003).

Este amplio corpus que elegimos nos permite observar distintos elementos que vinculan a los dos autores estudiados en esta tesis, y que responden a un estado de situación particular y de intención personal por parte de ellos, quienes más allá de su experiencia individual, saben que sus prácticas escriturarias cobrarán una dimensión colectiva. Creemos que en la diversidad de textos seleccionados existe la confluencia de una misma voz de resistencia, la configuración de una historia coherente y a la vez distinta al relato hegemónico oficial, lo que nos permite abarcar una realidad mayor y poder aproximarnos a esa “lucha por el pasado” analizando las intervenciones que la configuran.

### **Lo privado y la construcción de la figura pública. Cruces epistolares**

Ya hemos visto que para Leonor Arfuch (2010: 17) la sola mención de lo “biográfico” remite, en primera instancia, a un universo de géneros discursivos consagrados que tratan de aprehender la cualidad evanescente de la vida y oponen a lo repetitivo de los días, el registro minucioso del acontecer. Este registro permite, a la vez, iluminar el instante y la totalidad. Para la autora, tanto las biografías, autobiografías, confesiones, memorias, diarios íntimos o correspondencias dan cuenta, desde hace poco más de dos siglos, de una obsesión por dejar huellas de la propia singularidad que no es más que una búsqueda de trascendencia. En estas cartas, Gelman tiene esa doble intención –a la que se refiere Arfuch–, por una parte expresa la propia singularidad pero a la vez necesita que su denuncia y su pedido de justicia trascienda. Sus palabras son al mismo tiempo un grito individual y colectivo contra la impunidad y la derrota.

---

Gracias a este documento pudo desarrollarse el juicio cuya sentencia, el 9/12/85 dictaminó cadena perpetua para Videla y Massera, 17 años de prisión para Viola, 8 años para Lambruschini, 4 años para Agosti. Y no pudieron ser condenados por no haberse podido probar los delitos que se les imputaban: Graffigna, Galtieri, Anaya y Lami Dozo. La nota completa “El Juicio a las Juntas, el día en que Argentina sentó a la dictadura en el banquillo” 22/04/18.

<https://www.notimerica.com/politica/noticia-juicio-juntas-dia-argentina-sento-dictadura-banquillo-20180422071433.html>

El escritor ha enviado/publicado en su derrotero exiliar y posterior, diferentes tipos de cartas además de las literarias: cartas privadas indagando por el paradero de su hijo, carta a su nieto/a desconocida, cartas a figuras públicas como presidentes para reclamar su aparición, y luego, en reclamo por los restos de su nuera. En este pasaje de lo privado a lo público las cartas –publicadas en su mayoría en el diario *El país*– se escriben respetando su tradición formal para ser leídas no solo por su destinatario sino por actores políticos y culturales. La escritura mantiene un tono simple y pragmático. Las fórmulas son respetadas cabalmente ya que se entabla una escritura formal en busca de una respuesta del mismo tenor. En cambio, cuando la carta intenta reparar una ausencia y es escrita a quien se intuye que ya no está, se hace presente el énfasis lírico en la voz autor, como es el caso de las cartas a su hijo desaparecido, su madre, sus compañeros caídos, en las que Gelman subvierte el lenguaje, lo transforma en “palabra calcinada” y encuentra allí una forma de transitar la frustración de la no respuesta; son "cartas enviadas jamás".

\*\*\*

La primera carta propuesta en este archivo que proponemos reconstruir, representa una muestra mínima de las cartas privadas que dan testimonio al mismo tiempo que buscan información y guardan un paralelismo con la temática abordada en los poemas es la enviada por Gelman al periodista Juan José Salinas el 5/5/86, diez años después del secuestro de su hijo<sup>335</sup>. Es notable como esta carta privada que nunca fue publicada y de la que se ha tomado conocimiento a través de una donación realizada por la esposa de Salinas a la colección “Cartas de la dictadura” de la Biblioteca Nacional, a pesar de mantener la formalidad de sus partes, conserva de la subversión del lenguaje la carencia total de mayúsculas. Esto sucede hasta en el dato temporo-espacial inicial que establece “parís/ 5-5-86”. No es un descuido del poeta, sino un acto consciente contra la convención, ya que aunque la carencia de mayúsculas permanece incluso en el inicio de cada párrafo, sobre el final de la misiva y luego del saludo, se puede leer: “escribanme si quieren a:” y allí pone las calles, los nombres y el país respetando totalmente la norma con mayúsculas en los nombres propios, como un modo de garantizar el destino de la posible respuesta.

---

<sup>335</sup> La misma fue recuperada por iniciativa de la periodista Laura Giussani, quien vivió en carne propia el exilio en Italia a partir de los 16 años, junto a sus padres, los periodistas Pablo Giussani y Julia Constenla. El original se encuentra en la Biblioteca Nacional junto con otras epístolas en similares contextos de producción y recepción, constituyendo la muestra “Cartas de la Dictadura” y fue donada por J. J. Salinas.

En el cuerpo de la misiva, Gelman manifiesta, en primera instancia, la alegría de saber de un amigo de Marcelo. Le cuenta a su vez que regresa a París, donde se halla exiliado, y que no sabe si va a enviar material ese mes para la revista *El Porteño* (exponente en aquel momento de la contracultura argentina) ya que se ha enterado de cambios en la misma, cuya dirección ignora. Inmediatamente los exhorta a él y a su esposa Gabriela a que le cuenten cómo estaban Marcelo y Claudia en los últimos tiempos, ya que habían sido compañeros de militancia política.

Entre líneas, Gelman reconoce que había una distancia entre padre e hijo debido a su semiclandestinidad y a ciertas diferencias personales. Esta oración nos remite directamente a la relación de Juan Gelman con su madre que aparece en *Carta a mi madre*, y a la relación de Rosencof con su padre que aparece en la segunda parte de *Las cartas que no llegaron*. En ambos pesa ese diálogo que no fue y ya no se puede recuperar, sino que se imagina. Gelman expresa también en la misiva que nada de eso puede ya repararse pero que al menos necesita entender. Hay un intento de reconstrucción de la historia frente a lo que parece una pérdida irremediable. Diez años han pasado desde la desaparición de su hijo y su nuera. Este dolor aparece líricamente muchos años antes y se desarrolla en distintas prácticas escriturarias pero alcanza su clímax en el poemario *Carta Abierta* (1980).

En contraste con la nota histórica del secuestro que agrega al final de la obra donde manifiesta que jamás dará a su hijo por muerto, Juan Gelman intuye el desenlace a cuatro años de desaparecido su hijo y se duele en el lenguaje. La carta a Salinas es enviada seis años más tarde de la de publicación de *Carta Abierta* y tres años antes de que el poeta halle los restos de su hijo en San Fernando, ocultos en un tanque de aceite<sup>336</sup>. Recién allí, Gelman tendrá la certeza de eso que su corazón anticipaba en aquellos versos.

El caso de Juan Gelman tomará estado internacional a raíz de sus cartas y de su búsqueda incansable y varios intelectuales de Uruguay participarán activamente en apoyo a la búsqueda de su nieta y nuera desaparecidas. Es en memoria de esta y otras desapariciones y para no olvidar que en su libro *Sala 8*, Rosencof decide que el protagonista termine relatando desde un tanque de aceite. Esta imagen aparece en la tapa del libro. Al respecto Mauricio Rosencof declara:

El que narra termina narrando desde un bidón, que está en la tapa de la novela. Y qué cosa curiosa... en un bidón encontraron a Marcelo, el hijo de Juancito Gelman. Y junto con Marcelo

---

<sup>336</sup> En 1989 tras el indulto que diera Carlos Menem a 212 militares y 57 ex guerrilleros entre los que incluye a Juan Gelman, este publica en el diario *Página 12* “me están canjeando por los secuestradores de mis hijos y de otros miles de muchachos que ahora son mis hijos” (Boccanera 1994: 180).

había un uruguayo, (Alberto) Mechoso, que fue identificado. Allí, en lo que se denominó la “Operación zanahoria”, se sabía que había enterramientos en bidones<sup>337</sup>.

Tampoco será casualidad que el autor decidiera presentar su novela en el coloquio “Memoria y representaciones artistas del pasado reciente en la Argentina y Uruguay”, organizado conjuntamente por el MUME uruguayo (Centro Cultural y Museo de la Memoria) y C.C.M. Haroldo Conti. Esto no es más que una muestra de que, aunque con sus particularidades, la experiencia de la represión fue compartida, la lucha y el dolor de todos, la responsabilidad de testimoniar y buscar justicia también.

\*\*\*

En otra carta privada, aparece nuevamente el tema de la lengua de origen como aquella capaz de expresar la esencia de las cosas, presente tanto en Gelman como en Rosencof. Nos referimos a la carta privada enviada por Beatriz Lerman Gelman (5/4/1990) que ha sido recuperada del reservorio de Rare books and Special Collections de la Universidad de Princeton<sup>338</sup>. La misiva es remitida desde Israel (Romat Hasharon) a México (Campeche 365 depto 202), donde vive Juan Gelman en abril de 1990. Conserva todos los elementos tradicionales del género y se encuentra fechada en su interior el 23/3/90 y firmada por Beatriz, la sobrina de Juan Gelman.

El cuerpo de la misma comienza con un pedido de disculpas por la demora en ser escrita, “me resultaba muy difícil escribir una carta de consuelo”. Recordemos que el poeta había terminado de cerrar la muerte de su hijo al hallar sus restos en San Fernando.

Aparece aquí, como vimos en Rosencof, el tema de la palabra en lengua antigua, para referirse a algo cuyo significado se conoce pero que no se sabe cómo nombrarlo, a la vez en tensión con aquello que repite Juan en numerosas declaraciones, como en la carta enviada a Jorge Boccanera<sup>339</sup> en

---

<sup>337</sup> Entrevista realizada a Mauricio Rosencof por Silvina Frieri y publicada por *Página 12*, 4 de junio 2012.

<sup>338</sup> Hemos decidido reponer las siguientes cartas de la Special Collections | Princeton University para tener un panorama mayor que permita abordar con solvencia los ejes que propone este trabajo de investigación. No pudimos contar con el aporte de otros epistolarios cuyo contenido se encuentra restringido hasta el 2030.

B000725, Folder 48 - Julio Cortazar (2 pages)

B000726, Folder 6 -- Fernández Retamar, Roberto (16 pages)

B000726, Folder 20 -- Eduardo Galeano (19 pages)

B000727, Folder 19 -- Mara La Madrid (2 pages)

B000727, Folder 20 -- Lerman Gelman, Beatriz (4 pages)

B000740, Folder 13 -- Mazarovich, Gabriel (64 pages)

B000739, Folder 1 -- Equipo Argentino (13 pages)

B000739, Folder 8 -- Gelman, Maria (116 pages, mostly from 2000-2001)

<sup>339</sup> Jorge Boccanera por estos tiempos trabajaba para *Clarín* y colaboraba con el suplemento cultural de *El País* de Montevideo en momentos en que era dirigido por Alsina Thevenet. Como parte de su trabajo, escribe una nota sobre Juan Gelman (Carta del 18/3/98) y le comenta a Juan que tiene un encargo de la Editorial Ameghino para sacar un libro sobre el exilio para lo cual, obviamente le pide unas palabras acerca de su experiencia.



la que afirma que entre los primeros exilios está el alejarse de la infancia y la lengua, que para muchos es el lugar de cobijo por excelencia.

En la carta de su sobrina, la palabra estará vinculada nuevamente a la ausencia:

Me parece que en hebreo es el único idioma donde hay una palabra para designar ese estado inconsolable del padre o la madre que se quedan sin su hijo, se le dice padre “shakul”, es algo mucho más crudo que huérfano, porque es más final, mucho más inelaborable.

Es relevante observar que además de la exploración de la lengua ladina (visión exiliar) que realiza Gelman en *Dibaxu*, de sus traducción de los poetas judeo-españoles de la Edad Media y reescrituras de otros poemas bíblicos, el poeta tiene una vinculación directa con el hebreo en su poemario *Composiciones* (1986), significativamente en relación con su hijo. Eliezer ben Jonon, (provenza 1130-1187) heterónimo del poeta que posee la autoría de 11 poemas de la obra, no es un nombre elegido al azar, sino que “ben Jonon” en hebreo significa “hijo de Juan”. Su poema más breve “La casa” condensa el sentido de la palabra del que hablamos: “no está en el mar mi casa/ni en el aire/en la gracia de tus palabras vivo/” (Gelman 2012b: 71).

\*\*\*

Ya saliendo del ámbito estrictamente privado, mencionamos *La Carta abierta a mi nieto/a* (1995) que Gelman publica en diciembre de 1998 (fue escrita en 1995 antes de que sospechara que podría estar en Uruguay). En ella, aporta datos además de manifestar su dolor por lo perdido y su necesidad de buscar justicia.

Es interesante en este punto volver sobre el concepto de carta como género híbrido que se constituye mediando entre lo discursivo y literario. O sea, que mantiene por un lado los rasgos de la comunicación oral, informativa y práctica pero por el otro, cuenta con una elaboración realizada con una intención estética que se proyecta en su forma y contenido. Como expresa Krasniqi, “conserva de los géneros discursivos las características propias del habla situacional y su circunstancia escrita la desvía hacia lo literario al traerla a espacios lingüísticos simbólicos más amplios a medida que se alejan del necesario pragmatismo de la lengua oral” (2014: 66). Es preciso tener en cuenta que el poeta escribe esta carta con la firme intención de publicarla y difundir la búsqueda de su nieto/a, intenta generar empatía, adhesiones a su causa, colaboración, compartir su sentimiento, por lo que ambas características, pragmática y estética conviven en la misma.

Con respecto a su destinación, habíamos mencionado que para Patrizia Violi (1987) la “ausencia” se configura frustrando la expectativa del diálogo, “la ausencia física del otro, de ese que tendría que haber sido el interlocutor (...)”, la carta conjura esa ausencia. En el caso de “Carta abierta a mi nieto/a” la respuesta pareciera una ilusión, aunque no se descarta la posibilidad real de que eso suceda. Por otra parte se busca interpelar a la sociedad para luchar frente a los delitos de lesa humanidad, por lo cual los recursos narratológicos utilizados y la función discursiva difieren completamente de *Carta a mi madre* y de la carta que Rosencof escribe a su padre en *Las cartas que no llegaron* aunque tampoco se iguala a la formalidad de las cartas abiertas enviadas a los presidentes en reclamo de justicia.

En esta carta, se ve claramente el trabajo sobre el lenguaje y una búsqueda estética que se anexa al sentido práctico de la misma ya que, como referimos, el fin es dual; por un lado se trata de la búsqueda imperiosa de llegar al destinatario de la misiva, para lo que proporciona datos precisos, y en segundo lugar hay un trabajo sobre el lenguaje buscando ese extrañamiento, para que conmocione y sume voces al reclamo de justicia respecto de los crímenes perpetrados por la dictadura. Es una exhortación –en este caso implícita– para dar testimonio como la que realizan Rosencof y Huidobro en *Memorias del calabozo*.

“Habrás nacido algún día de octubre de 1976 en un campo de concentración”...

“Soñaban mucho con vos y con un mundo más habitable para vos”...

“(...) reparar de algún modo ese corte brutal o silencio que en la carne de la familia perpetró la dictadura militar”

“Tal vez tengas los ojos verdegrises de mi hijo (...)”

En la posdata se brindan datos concretos, se menciona Automotores Orletti como centro de la Operación Cóndor en la Argentina y el tráfico de embarazadas y de niños secuestrados. La carta cruza la frontera de la intimidad –con la que comienza– y parece cambiar de interlocutor cuando concluye, haciendo una denuncia, preguntándose y preguntando a los muchos lectores si entre esos niños se encontraría su nieto/a.

Con respecto a los testimonios recabados luego de las dictaduras militares de ambos países, en Argentina, el organismo oficial que emitió un registro acerca de la suerte de miles de personas que fueron torturadas y desaparecidas a manos de la represión fue la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas). El *Nunca Más* (1984) es la edición recopilada de los mismos. En Uruguay, se publicó *A todos ellos*, informe de madres y familiares de uruguayos detenidos

desaparecidos, donde se ratifica lo denunciado por Juan Gelman en sus cartas públicas, sobre el secuestro de su nuera María Claudia García<sup>340</sup>, junto con el de Alberto Mechoso<sup>341</sup>, ambos efectuados en Buenos Aires y luego trasladados a Uruguay, situación que se ratifica en cruce con testigos y familiares que dieron testimonio previo al Informe que emitió la Comisión para la Paz.

\*\*\*

Paralelamente a este proceso de búsqueda, y tras la muerte de su hija Marcela en 1995 Mara Lamadrid, esposa de Juan Gelman, comenta que se contactan con la asociación H.I.J.O.S cuyos integrantes les manifiestan que para poder realizar el duelo necesitan hacer público lo que había pasado, socializarlo, temática que, como ya hemos observado, Gelman desarrolla en su obra dramática *La Junta luz*. Es así como surge la transcripción de un conjunto de testimonios que formará el volumen *Ni el flaco perdón*

---

<sup>340</sup> Se puede encontrar el Informe completo en [https://desaparecidos.org.uy/wp-content/uploads/2015/07/A-todos-ellos\\_.pdf](https://desaparecidos.org.uy/wp-content/uploads/2015/07/A-todos-ellos_.pdf)

1. La Comisión para la Paz considera parcialmente confirmada la denuncia sobre desaparición forzada de la ciudadana argentina María Claudia García Iruretagoyena o Irureta Goyena Casinelli (C.I. 7.808.422 de la República Argentina), porque ha recogido elementos de convicción coincidentes y relevantes que permiten concluir que: a) Fue detenida en la madrugada del 24 de agosto de 1976 junto con su esposo, Marcelo Ariel Gelman (también desaparecido y cuyos restos fueron luego ubicados en la Argentina), en su domicilio de la ciudad de Buenos Aires y trasladada al centro clandestino de detención “Automotores Orletti”. b) A pesar de que no tenía ninguna militancia política que la relacionara con Uruguay, fue trasladada en la segunda semana de octubre de 1976, cursando un avanzado estado de gravedad, al Uruguay, siendo alojada en la sede del Servicio de Información de Defensa (SID), ubicado en la Avenida Bulevar Artigas esquina Palmar. c) Se mantuvo en la sede del SID, separada de los demás detenidos que se hallaban en ese centro clandestino de detención, en la planta baja del edificio. d) A fines del mes de octubre o principios de noviembre fue sacada del centro clandestino de detención y llevada al Hospital Militar para el parto, donde dio a luz una niña. e) Después de dar a luz, fue reintegrada junto con su bebé al SID, donde volvió a permanecer separada del resto de los detenidos allí alojados. f) A fines de diciembre de 1976 fue sacada del SID, junto con la niña, que le fue sustraída y entregada a un policía, quien la inscribió como hija legítima. 2. Después de sustraerle a la niña, una versión confirmada por fuentes militares refiere que María Claudia García de Gelman fue derivada a una base clandestina militar, donde se le dio muerte, enterrando posteriormente sus restos en un predio militar. 3. Otra versión, proveniente también de fuentes militares a los que se implica como involucrados en el operativo, insiste en sostener que, luego de la sustracción de la niña, la madre fue entregada a los represores argentinos de Automotores Orletti, quienes la vinieron a buscar en Montevideo y la retornaron a la República Argentina en lancha, desde el puerto de Carmelo, habiéndole dado muerte en el vecino país. 4. La Comisión para la Paz concluye que el secuestro de esta joven, sin relación alguna con el Uruguay, no tiene explicación lógica y sólo pudo obedecer al propósito de sustraerle su bebé. La Comisión ha formado convicción, también, de que luego de ello, se dio muerte a la detenida. 5. El carácter parcial de la confirmación sólo responde, de acuerdo a la metodología y diversas categorías estructuradas por la Comisión, en el Informe Final, a la imposibilidad de obtener una versión coincidente sobre las circunstancias de su muerte y el destino posterior de sus restos.

<sup>341</sup> La Comisión para la Paz, considera confirmada la denuncia sobre desaparición forzada del ciudadano uruguayo Alberto Cecilio Mechoso Méndez (C.I.956.404-7), porque ha recogido elementos de convicción relevantes que permiten concluir que: 1. Fue detenido el día 26 de setiembre de 1976, a las 13 horas, en un bar de la ciudad de Buenos Aires, por fuerzas represivas que actuaron en el marco de un procedimiento no oficial o no reconocido como tal. 2. Su detención se produce en el marco de un operativo global realizado a militantes del Partido por la Victoria del Pueblo (PVP), grupo al cual pertenecía Mechoso. 3. El mismo día, a las 15 horas, en su domicilio de la calle Miralla 2864 de Villa Lugano, Provincia de Buenos Aires, fue detenida su señora Beatriz Castellonense de Mechoso y sus hijos, de 6 y 8 años. 4. Estuvo detenido en el centro clandestino de detención Automotores Orletti. De allí fue trasladado a donde se encontraba detenida su familia, quien lo vio con vida el 27 de setiembre. 5. Después habría vuelto a Automotores Orletti, de donde fue probablemente trasladado, con destino final desconocido, antes del 6 de octubre de 1976. 6. La Sra. de Mechoso y sus hijos fueron trasladados al Uruguay el 27 de Setiembre de 1976 y posteriormente liberados.

de dios<sup>342</sup> (1997), cuyo título proviene de una frase de una de las testigos que manifiesta que le resulta insuficiente “el flaco perdón de dios, que necesitaba otra cosa” refiriéndose a la necesidad de socializar los crímenes y buscar justicia.

Si bien esta recopilación de testimonios no es epistolar, podemos ver en la dedicatoria el agradecimiento del material de archivo que hizo posible la elaboración del volumen. Entre los mismos se mencionan cartas, documentos y videos que han sido tomados como materia prima para testimoniar y armar esa otra historia, de la misma forma que en *Memorias del calabozo*, Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof incorporan misivas “reales” para asumir las voces que han sido silenciadas.

A los integrantes de H.I.J.O.S.  
A todos aquellos que nos hicieron llegar  
cartas, documentos, videos.  
A los amigos que leyeron el manuscrito.  
A Irma Hernández, ciudadana mexicana.

Dentro de los casos que se mencionan, nos interesa reparar en el de Ana Laura, donde la carta cumple la doble función a la que nos referimos en los autores de nuestra tesis, la primera como reposición de la ausencia y la segunda, como documento que testimonia y reconstruye el ideal revolucionario que dio sentido a la lucha de los padres desaparecidos.

En este punto, esa lucha por un país mejor nos remite a la *Carta de Gelman a mi nieto/a* donde expresa el sueño de su hijo y nuera (“soñaban con un mundo mejor”). Como expresa Blejmar, “las cartas de los militantes ofrecen una imagen escindida del “yo” epistolar (entre la condición paterna y la del revolucionario)” (2016: 168-9). La carta repone lo acontecido, configura la identidad del emisor, como lo expresa Díaz (2002), a través de un mosaico de formas de expresión, digresiones, historias, meditaciones y proporciona así un “retrato caleidoscópico, marcado por la fragmentación y la incompletitud” (p. 271). Lo epistolar, por otra parte, reproduce “consignas de época pensadas para acatar antes que discutir”. Las lecturas e interpretaciones que realizan los hijos “complejizan la ética sacrificial que animó el accionar de sus padres e introducen preguntas claves para pensar la tensión entre la política de la revolución y la política de los afectos”<sup>343</sup>.

Mi mamá me mandó una carta y después no escribió más. Esa única carta para mí es muy importante, yo creo que lo que escribió mi mamá nos sirve a todos, ella me prometía que

---

<sup>342</sup> Exiliadas en Francia, una de las hermanas que testimoniaron expresó su necesidad de socializar su historia y agrego algo como “Le pardon maigre de Dieu ne me suffit pas”.

<sup>343</sup> En Blejmar, Jordana. (2016). “Ficciones del yo y memoria epistolar de los años setenta en la Argentina” Universidad de Liverpool, Gran Bretaña p. 168-9).

íbamos a vivir en una casa muy grande, que íbamos a tener nuevos amigos, por ahí yo era muy chiquita y en ese momento no podía entender. Decía que toda la lucha que ellos estaban haciendo la hacían por todos, por un país mejor. Me hablaba de que había pobres y no tan pobres a los que había que ayudar y que no había que ser egoístas. Gracias a Dios tengo esa carta, no me olvido de lo que pensaba ella, ni de lo que les hicieron.

(JG; ML 1997: 47)

Margarita Merbilhaá (2001) afirma en su reseña que el texto “sacude por la cantidad de relatos, que paradójicamente no constituyen una diversidad sino que son variaciones sobre una vivencia común, el mismo ocultamiento, las mismas atrocidades” lo que claramente sigue velando el cruce entre las historias individuales y la memoria colectiva sobre el que venimos trabajando. El carácter testimonial del libro impacta sobre el lector, acrecentado por la ausencia de la voz entrevistadora. Los relatos testimoniales se alternan con la voz de personajes públicos, realizando un recorrido polifónico con una misma resonancia: la indagación por la historia, la recuperación de la memoria como parte de la identidad individual y colectiva. Encontramos un paralelismo entre esta necesidad de testimoniar la experiencia de la dictadura argentina – y la participación de lo epistolar en los textos–, con el relato testimonial realizado por Mauricio Rosencof y Fernández Huidobro en *Memorias del calabozo*, donde también hay una ausencia del entrevistador, donde las cartas de diferentes destinatarios participan en forma orgánica reuniendo una heterogeneidad de voces con un mismo reclamo, la construcción de la memoria colectiva. Mientras los rehenes hablan de las cartas como “testamentos”, los hijos en un mismo sentido delimitan la herencia epistolar como “legado”: “Esas cartas son como una herencia, un deseo sobre nuestro futuro, una palabra que nos deja” (JG; ML 1997: 256).

### **Cartas abiertas y otras prácticas escriturarias en el caso Gelman**

el dolor es la principal causa que me hace trabajar y crecer<sup>344</sup>

Günter Grass- Premio Nobel de Literatura 1999

En 1999 Gelman publica en el semanario *La república* de Montevideo una carta al presidente de Uruguay J. M. Sanguinetti que había sido enviada en forma privada y escrita en 1995 sin obtener respuesta. Comienza entonces una seguidilla de cartas abiertas de denuncia que siguen la tradición de

---

<sup>344</sup> Esta frase es pronunciada por Gunter Grass en la última entrevista que diera antes de morir en el 2015 realizada por Cruz, Juan el 21 de marzo y publicada por el diario El País, el 13 de abril del 2015.

la *Carta Abierta a la Junta militar* de Rodolfo Walsh<sup>345</sup> y adquieren una importante repercusión internacional.

Como la mayoría de las cartas que el poeta hace públicas, está muy clara la intención del emisor y la epístola mantiene la forma que exige la tradición del género. Esta misiva no persigue fines estéticos sino que interpela a las autoridades frente a la falta de respuesta. Podemos advertir formas básicas del discurso, relacionadas con lo que podríamos describir en términos de “exordium, narratio y peroratio”.

Todo discurso, más allá de su taxonomía, se apoya en la retórica como disciplina elemental. La manera en que se distribuyen cada una de sus partes responde a ciertas normas de la retórica tradicional y están en función de intervenir sobre el destinatario. La carta como género discursivo no queda exenta de esta regla:

(...) una carta presenta una estructura similar: una primera parte que trata de captar la benevolencia de su destinatario, una segunda parte que argumenta sobre el yo emisor, es decir sobre sus intereses, expresivos o actanciales y una parte final que vuelve a apelar a la presencia física, el texto carta, del destinatario, invitándole a la acción, aceptación o al menos a la reciprocidad de acto epistolar. Krasniqi 2014: 88/9

Esta carta abierta, que previamente fue enviada en forma privada, revela al mundo una búsqueda personal con el fin de hacerlo partícipe de la impunidad de la que goza su destinatario, quien ha evadido cómodamente su obligación de dar una respuesta. Apela a la presión social como último recurso, por eso hace público lo privado y elige respetar la forma epistolar manteniendo la gramática y sintaxis tradicional y considerar los elementos formales del género. La misiva debe ser clara y efectiva, ser comprendida por la mayor cantidad de receptores, además de llegar a su destinatario directo ya que busca desesperadamente una respuesta que permita averiguar el paradero del nieto/a desaparecido de la División II del Servicio de Información de Defensa de Montevideo (SID), lugar desde donde fue trasladada su nuera hacia el Hospital militar de Montevideo, al iniciarse el parto. Los datos mencionados en la misiva fueron recabados en una investigación privada que realizó Juan Gelman con su esposa Mara Lamadrid, compañera de camino y lucha, basados en estrictos testimonios aportados por sobrevivientes que figuran en el Informe final emitido por la Comisión para la Paz.

---

<sup>345</sup> Nos parece pertinente señalar las palabras de Amar Sánchez (1992: 107) para quien “la escritura ya no es sólo un modo de reparar la injusticia y evitar el olvido, sino un poder, una fuerza que puede preservar de la muerte”; considero que, sobre todo en el caso de Walsh, la escritura desencadena la muerte. La “Carta abierta a la dictadura militar” genera consecuencias concretas y su autor asume los costos de ese acto; en lo que estoy de acuerdo es en afirmar que la escritura se enfrenta al olvido ya que permite registrar los acontecimientos. La escritura se convierte en un acto realizativo del lenguaje ya que provoca respuestas en el mismo cuerpo del sujeto que escribe.

En esta carta enviada a Sanguinetti, como parte del peroratio Gelman expresa “Ojalá nunca padezca usted estas angustias, el peso de este vacío doble” y aunque es formal, incluye una contundente referencia literaria de Lautréamont que no es azarosa ya que el poeta nació en Montevideo: “Ni con un océano lavarás una sola mancha de sangre intelectual” para finalizar con una interrogación que conserva el carácter conversacional inherente al género: “El 1º de marzo de este año, en el programa de televisión ‘Hola, gente’, reiteró usted que ‘en el Uruguay nunca hubo casos de niños secuestrados, como en Argentina’. Bueno. Pero en el caso de mi nieta o nieto: ¿qué piensa hacer, Señor Presidente?”

Mientras Gelman envía cartas a las autoridades y las publica con el fin de recuperar a su nieto/a de quien solo conoce su existencia, varios intelectuales y otros actores sociales nacionales e internacionales deciden intervenir y publicar también sus cartas. Entre ellos, Mauricio Rosencof hace lo propio.

Entre los remitentes de dichas misivas podemos mencionar<sup>346</sup> : Asociación Madres y Familiares de Detenidos-Desaparecidos (10/1999), Mario Benedetti (10/1999), Poetas y escritores latinoamericanos (10/1999), José Saramago (10/1999), Mauricio Rosencof (10/1999), Adolfo Pérez Esquivel (10/1999), Daniel Viglietti (10/1999), Eric Hobsbawm (10/1999), Chico Buarque (10/1999), Dario Fo (10/1999), Fito Paéz (11/1999), Intelectuales mexicanos (11/1999), Intelectuales y artistas uruguayos (11/1999), Intelectuales ecuatorianos (11/1999), Organización Mundial de Escritores (11/1999), Sebastião Salgado (12/1999), Rigoberta Menchú (12/1999), Intelectuales y artistas franceses (12/1999), Asociación H.I.J.O.S (12/1999), Poetas y escritores (Günter Grass,...) (12/1999), Federación de escritores israelíes (01/2000), Intelectuales alemanes (01/2000), Intelectuales de los Estados Unidos (01/2000), Oscar Niemeyer (02/2000). Dentro de las cartas de apoyo a Juan Gelman dirigidas a Jorge Batlle figuran Personalidades del cine (09/2002), Ariel Dorfman (09/2002), Edward Kennedy (09/2002), Fito Paez (11/2002), Quino (11/2002).

### **Rosencof escribe a Sanguinetti (10/1999)**

---

<sup>346</sup> Las Cartas de apoyo dirigidas a Julio María Sanguinetti y a Jorge Batlle, así también como los detalles del caso y las múltiples cartas publicadas por Juan Gelman se encuentran disponibles en [http://prairial.free.fr/index.php?lien=gES\\_presentation](http://prairial.free.fr/index.php?lien=gES_presentation)  
El fallo de la corte interamericana de derechos humanos que recién se concreta en el 2011 está disponible para su lectura en [http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec\\_221\\_esp1.pdf](http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_221_esp1.pdf)

Mauricio Rosencof<sup>347</sup>, que se encuentra en pleno conocimiento de la búsqueda de Juan Gelman y al tanto de las dificultades del poeta para ser escuchado, decide sumar su voz y brindar apoyo. En numerosas entrevistas y declaraciones ha sostenido que la memoria es algo que se cultiva y que “hay que hacer una barricada de testimonios porque a la memoria no la arrasan cuando uno la fija”<sup>348</sup>. A propósito del caso que analizamos, publica un artículo en el diario *La República* de Montevideo el 23 de octubre de 1999.

Con Juan somos compinches desde la década del 50, cuando publicó su primer libro y nos encontramos acá en Montevideo allá por 1955. Después de los años de la gran locura, nos volvimos a encontrar en distintos lugares.

Esta tremenda historia que hace que Juan diga que él no tiene otros tiempos que no sean los tiempos del dolor, más o menos la conocía. Esa es la razón por la que en algún momento, en alguna entrevista, sin abundar en más, se mencionaba en las más altas esferas que acá no había niños desaparecidos, pero la respuesta es que sí los había y que sólo faltaba el momento en que las cosas se pusiesen sobre el tapete.

La aspiración de Juan es muy cuidadosa y muy sencilla. Si bien él está plenamente identificado con todo lo que se reclama, y son banderas que nadie va a arriar jamás, en relación a este tema pide una cosa puntual para cumplir con el hijo, que lo mataron de un balazo, y con la nuera que está desaparecida: quiere saber del nacimiento del niño o niña del que es abuelo.

Juan busca por todas las vías posibles y lo hace con discreción. Lo que quiere, porque es un deber para él y para su hijo y su nuera, es saber que ese niño o niña existe, y toma una vía que muere indefectiblemente en un Presidente al que le llega un pedido pequeñísimo, pero enormemente dramático.

El Presidente actúa como actúa cada vez que se llega a él, con el estilo burocrático de encomendar seguramente al comandante en jefe de las Fuerzas Armadas para que averigüe sobre el tema. Y siempre en el campo de las especulaciones, la respuesta será: 'No sabe, no contesta'.

Frente a una cosa así, lo único que queda es que quiera Dios que algún día al Presidente de la República uno de sus nietos le pregunte: abuelo ¿no fuiste capaz de dar una respuesta?

Mauricio Rosencof

Si bien este mensaje emitido por el escritor mantiene la enunciación en tercera persona, lo que distancia el mensaje de la intimidad epistolar es su lugar de enunciación, ya que fue publicada a modo de Carta Abierta en el diario *El País* en octubre de 1999, lo cual explica además la ausencia de rasgos formales vinculados a aspectos protocolares. De todos modos, resulta significativo que discursivamente, tenga la misma organización tripartita que detallamos al

---

<sup>347</sup> En *Cajón del Sastre* (1999), Rosencof se refiere extensamente a la cuestión de los desaparecidos y menciona el Acta que se firmó en Mar del Plata de 1974, en la que representantes de Chile, Brasil, Argentina y Uruguay instrumentaban lo que él denomina “la internacional de la biaba” (p. 248) con la presencia del Gral. Villar y Castiglioni. Entre los acuerdos figuraba el tráfico de presos. Un par de años después, nuestros amigos del frente solidario (abogados, militantes, familiares) detectan que en Buenos Aires, cuando cae un uruguayo, son las Fuerzas Armadas Uruguayas las que van a interrogarlo en primera instancia, y luego se lo traen, simulando una captura dentro del territorio nacional. “Eso es ilegal”, denunciaron. (Rosencof 2003. 248).

<sup>348</sup> Entrevista a M. Rosencof en la televisión Nacional de Uruguay, 19 de octubre 2018.

Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=inO0BbOalO8>



hablar de la carta y que concluya con una interrogación persuasiva, al igual que la carta abierta que envía Gelman al mandatario, incorporando la voz de un niño que inquiere “¿no fuiste capaz de dar una respuesta?”.

Esta participación nos confirma que las distintas prácticas escriturarias funcionaron como una totalidad y participaron en la construcción de la memoria colectiva formando parte de las acciones conjuntas que se han concretado, en este caso, para juzgar los crímenes de lesa humanidad dentro del marco de la lucha por la justicia y contra la impunidad que ambos países estaban librando. Este movimiento iniciado por los familiares de las víctimas, organismos de Derechos Humanos y “gente de a pie” que se sintió interpelada por lo que pasaba, tuvo su contrapartida cuando se dictó por un lado la ley de Punto Final (1986) y la ley N° 23 521 de Obediencia Debida (1987) en Argentina y por el otro la ley de caducidad<sup>349</sup> (1986) en Uruguay que recién en el 2011 el Parlamento revocaría al dictar la ley N° 18.831, de "restablecimiento para los delitos cometidos en aplicación del terrorismo de Estado hasta el 1° de marzo de 1985".

En ese mismo año, Eduardo Galeano publica en el diario *Página 12*, el 14 de noviembre, la nota “Juan Gelman, El poeta que busca y espera” donde expresa su visión en relación a las cartas públicas de su colega y amigo y la eterna espera de respuesta, remitiéndose, para ello al poema de *Hacia el sur*- “Yo también escribo cuentos” –que el poeta le había dedicado dos décadas antes<sup>350</sup>:

En los años de las dictaduras militares que asolaron el sur, Juan Gelman publicó un poema sobre Fernando Pessoa. El imaginaba que el gran poeta portugués escribía cartas al Uruguay, desde Lisboa: qué están haciendo del sur/ decía/ de mi Uruguay/ decía. Y Juan también imaginaba que mañana van a llegar las cartas del portugués y barrerán la tristeza/ mañana va a llegar el barco del portugués al puerto de Montevideo/ siempre supo que entraba a ese puerto y se volvía más hermoso.

Ahora es Juan, el gran poeta argentino, quien escribe cartas al Uruguay. Pero éstas no son cartas imaginarias. Como todos los que buscan a sus perdidos, él sigue esperando respuesta.

---

<sup>349</sup> La ley 15.848 de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado conocida como "Ley de Caducidad" o "Ley de Impunidad" fue dictada en Uruguay en 1986. La ley establecía la caducidad del "ejercicio de la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos cometidos hasta el 1° de marzo de 1985 por funcionarios militares y policiales, equiparados y asimilados por móviles políticos o en ocasión del cumplimiento de sus funciones y en ocasión de acciones ordenadas por los mandos que actuaron durante el período de facto".

Propuesta por el primer gobierno de Julio María Sanguinetti recién en 1989, luego de una campaña de recolección de firmas y adhesiones a cargo de los movimientos sociales y políticos relacionados con la izquierda, se realizó un referéndum con el objetivo de revocar la ley que resultó negativo.

En el 2007 nuevamente se realizó una campaña, esta vez con el fin de plebiscitar una enmienda constitucional y anular parcialmente la ley, pero el plebiscito que coincidió con las elecciones nacionales del 2009, no aprobó la reforma. Recién en el 2011 el Parlamento aprobó la ley N° 18.831, de "restablecimiento para los delitos cometidos en aplicación del terrorismo de Estado hasta el 1° de marzo de 1985", que catalogó esos delitos como de lesa humanidad.

<sup>350</sup> <https://zonalibreradio1.wordpress.com/2016/04/14/juan-gelman-el-poeta-que-busca-y-espera/> Presente en el Anexo final del presente documento.

## “Co/respuesta” oficial como documento político

Si bien sostenemos en nuestro estudio que la correspondencia constituye una visión de mundo compartida que se construye por escrito entre remitente y destinatario, las cartas presentadas en este apartado dan cuenta de que esta visión puede ser divergente entre los dos actantes, y materializar la existencia de un conflicto. En este caso, el presidente Sanguinetti responde a la primera carta del poeta, reprochándole que hiciera pública su demanda, hecho que lo perjudica políticamente y negando tener información alguna sobre los episodios a los que se refiere.

Después de 24 años sin reclamar nada a una autoridad uruguaya, usted me dio 129 días para intentar ayudarlo, pidió un milagro y cerró el plazo 20 días antes de unas apasionadas elecciones, en que el tema se ha explotado hasta el cansancio, cercenando cualquier posibilidad que hubiera de encontrar alguna discreta noticia o confesión.<sup>351</sup>

Gelman responde sobre la discreta investigación que Sanguinetti dice haber realizado declarando: “Esa averiguación debe, en efecto, haber sido discreta: no habla, no dice, no contesta”.

Ese mismo año, en abril, Gelman había publicado en Argentina en el diario *Página 12* otra carta cuyo destinatario era el Teniente general Martín Balza. Los datos que se exponen en este derrotero de cartas públicas coinciden en denunciar que el Cte. Eduardo Rodolfo Cabanillas del 2do Cuerpo del Ejército de Rosario estaba a cargo de la “Operación Cóndor” en Argentina junto con Aníbal Gordon que comandaba los “inorgánicos” en el Centro de detención clandestina “Automotores Orletti” durante la fecha en que su hijo y su nuera fueron secuestrados. Que el mismo respondía al Organismo Coordinador de Actividades Antisubversivas (OCA), junto con otros tantos nombres, argentinos y uruguayos, cuyo detalle se puede ver en el anexo donde transcribimos la totalidad de la misiva. Que el teniente coronel Alfredo Bretón, a cargo de las operaciones conjuntas uruguayo-argentinas, y el teniente coronel Carlos Calcagno Gorlers habrían trasladado niños de Argentina al Uruguay por el delta del río Paraná. Gelman no redacta una carta tan solo interrogando a cada autoridad sino que aporta datos certeros, expone un estado de situación producto de una investigación minuciosa y del aporte de múltiples testimonios que consigue de manera personal.

---

<sup>351</sup> Carta en respuesta del presidente Sanguinetti a Juan Gelman publicado en el diario La República, Montevideo el 6 de noviembre de 1999.

Reafirmando estos conceptos podemos citar a Carlos Liscano, periodista, escritor y traductor uruguayo, quien en *Ejercicio de impunidad El caso Gelman* (2009), agrega que las investigaciones llevadas a cargo por familiares de desaparecidos y periodistas consiguieron información que exponía claramente la participación del traslado de prisioneros de forma clandestina entre Uruguay, Argentina, Chile, Paraguay y Brasil. A esto se suma la declaración del brigadier Enrique Bonelli, quien reconoció la existencia del “segundo vuelo” que se encargaba del traslado clandestino de una veintena de uruguayos desde Buenos Aires a Montevideo en 1976.

Mientras tanto, y a raíz de sus cartas, el poeta, padre, abuelo, periodista logra la adhesión de 2000 intelectuales de diversos países. El caso es conocido en todo el mundo y es tomado como bastión entre los perseguidos, exiliados, presos políticos, familiares de desaparecidos, defensores de los derechos humanos entre otras asociaciones.

Sin desistir, Gelman escribe nuevamente al presidente Batlle (2001), agrega a su caso el de la maestra Sara Méndez, de quién tiene testimonios. La carta reitera las especificaciones ya mencionadas y finaliza con un pedido sobre los restos de su nuera. Gelman deja un último mensaje al responsable de instaurar la Comisión para la paz (2000), con la pretensión de dar fin al tema de los desaparecidos-detenidos durante la dictadura uruguaya: “Le estoy hablando al hombre que puede conseguirlo y dejar en la historia lo que todo ser humano quisiera dejar: una estela luminosa de su paso por la vida”<sup>352</sup>. Nuevamente aparece la sentencia persuasiva en el peroratio y, obviamente, la carta conserva los elementos formales de lo epistolar que incluyen la firma del remitente.

A partir del año 2000 en que Gelman encuentra a su nieta Macarena, la búsqueda se enfoca en el pedido de búsqueda de los restos de su nuera. Con este motivo se publica una nueva carta abierta de apoyo que cuenta con la adhesión de intelectuales de 106 países y va dirigida al entonces presidente uruguayo. Al respecto debemos decir que al día de hoy son dos versiones diferentes las que se manejan sobre el destino de Claudia García de Gelman, y en ninguno de los dos casos se ha llegado al hallazgo del cuerpo.

Mauricio Rosencof, que se involucra profundamente con el tema “desaparecidos”, en *Las agujas del tiempo* (2003: 229) en el apartado IV “Por los chiquitos que faltan” expresa que esta herida que se tiene en la memoria solo puede cicatrizar cuando cada uno recupere a sus muertos y pueda así aquietar ese rincón de la Memoria donde yacen aún desaparecidos.

---

<sup>352</sup> Carta Abierta al Dr. Jorge Batlle publicada en el diario Página 12, Buenos Aires, 15 de abril del 2001.

Dentro de este mismo apartado, Mauricio se refiere a la carta de Juan a Sanguinetti<sup>353</sup>. En una nota que se llama “Juan” y que incluye unos versos del poemario epistolar dedicado a Marcelo Gelman. Rosencof acompaña la nota con un texto que recuerda al paratexto final de dicho poemario *Carta Abierta* (1980):

En octubre de 1999, el poeta argentino Juan Gelman envió una carta abierta al entonces presidente uruguayo, Julio María Sanguinetti, pidiéndole ayuda para localizar a su nieta. La niña había nacido en el Hospital Militar mientras su madre – nuera de Gelman– estaba detenida. La falta de respuesta de Sanguinetti provocó la publicación de decenas de cartas de renombrados intelectuales a nivel mundial, reclamando lo mismo que el poeta. Finalmente, en el 2000 asume Jorge Batlle como presidente de la República, se produce una apertura sobre el tema desaparecidos que culminaría en la creación de la Comisión para la Paz. Es en ese nuevo marco que aparece la nieta de Juan Gelman. Lo que sigue son dos artículos, uno del 28 de octubre de 1999 y el otro del 14 de abril de 2000, el antes el después de la aparición de la joven.

(Rosencof 2003: 240)

Mauricio relata el primer encuentro que tuvo con Juan (ya mencionado en este estudio), y señala que se encontraron después de los años de la gran locura en Rosario y en Uruguay, donde conversaron sobre toda esa herida que puso en su carta.

Luego de retomar algunas palabras de la carta de Gelman, el artículo concluye interpelando al presidente “El padre Juan, el abuelo Juan anda con su herida. El otro puede llegar a tenerla, algún día que el almanaque tiene, en que el nieto le llegue a preguntar: “Y vos, abuelo: ¿no hiciste nada?” (Rosencof 2003: 242), palabras que toma de la carta de Gelman.

No queremos dejar de mencionar que además de las cartas, en este caso han sido importantísimos los testimonios de los hechos en forma directa dados en las entrevistas, que como expresa Arfuch (2010: 121) fundan el espacio biográfico con una presencia que otorga una peculiar inscripción veredictiva en una época marcada por la ausencia, en la medida en que “asistir al acontecimiento de la enunciación” es lo que nos otorga esa mayor credibilidad.

---

<sup>353</sup> En el siguiente apartado del libro, “Primero fue el verbo” (p. 243), Rosencof vuelve sobre la situación de Gelman, expresando que la apertura decidida por el doctor Batlle, la dramática e inesperada revelación de la existencia y paradero de la nieta de Juan, amagan con precipitar los tiempos que son acumulación de los días de ayer, que gotean años de los familiares de los desaparecidos. Invoca a todos los ciudadanos a sumarse sosteniendo que nadie piense que con su solo esfuerzo logró este triunfo. Y habla de naufragios, aquellos que permitieron que dos chiquitos sean traídos desde Buenos Aires con padres desaparecidos allá, para enviarlos a Chile a alguien que por no estar los dejó abandonados en una plaza (los hermanitos Julien) o aquellos que permitieron traer a una muchacha argentina a punto de parto a Uruguay y allí desaparecerla.

Según el autor “Los desaparecidos nos pertenecen a todos y todos debemos intervenir en que la justicia, finalmente, sea” (2003: 248). En un poema dirá el escritor, “Los muertos no tienen divisa, son la divisa” (2003: 247). La palabra, el diálogo es exclusivamente necesario para que los hechos se empiecen a esclarecer.

Tanto la entrevista realizada a Macarena Gelman en *El País Semanal*, Especial para *Página 12* (2008)<sup>354</sup> como a Juan Gelman por Rodolfo Braceli para *La Nación* (2010)<sup>355</sup> por tomar un par de las tantas publicadas, no hacen más que confirmar los datos que figuran en las cartas, el itinerario de las víctimas del Plan Cóndor, la ayuda de Monseñor Garimbaldi para hacer el contacto entre Macarena y su abuelo biológico (2000) y la confesión de la madre adoptiva frente a la presión pública “más de cien mil personas de cien países, doce premios Nobel, escritores, gente de a pie”.

### **Otras cartas provenientes de la colección RBSC de la Universidad de Princeton**

Si realizamos una búsqueda en el archivo Juan Gelman conservado en la Universidad de Princeton, (Juan Gelman Papers C1511), nos encontramos con un material copioso no solo epistolar, sino fotográfico, documental, testimonial que ha sido recabado a lo largo de los años y que en la mayoría de los casos la viuda de Juan Gelman, Mara La Madrid ha legado para su conocimiento público. Este material, que se encuentra en la Universidad de Princeton a disposición de cualquier investigador, estudiante o ciudadano, y forma parte de la RBSC (Rare books and Special Collections), permite realizar una reconstrucción minuciosa a través de una variedad de elementos de archivo que se recolectaron en la investigación sobre los crímenes de lesa humanidad cometidos.

Mencionaremos tan solo algunas misivas con el fin de ver cómo las mismas tejen una trama que ratifica los datos aportados por Gelman y otorgan carácter veredictivo a las referencias históricas facilitadas por los distintos protagonistas y agentes sociales a la vez que exhiben el grado de impunidad imperante en aquel momento.

Por una parte, encontramos correos electrónicos privados –cartas digitales–, escritos por Gelman a Boccanera. En uno de ellos, por ejemplo el correspondiente al 4/7/2001, el poeta expresa que está buscando los restos de Claudia. Que ella estaba encinta de más de 8 meses cuando fue llevada al Uruguay como envase del “producto” que fue luego entregado a quienes criaron a su nieta.

Como parte del epistolario Eduardo Galeano/Gelman, se puede observar, a propósito de la lectura del borrador de *Ni el flaco perdón de dios* los comentarios y sugerencias que entre colegas y amigos se realizan. Mara y Helena participan en ambas escrituras. Las cartas pertenecen al grupo de

---

<sup>354</sup> Artículo publicado en el diario *El País* : Macarena Gelman, la nieta recuperada del poeta Juan Gelman “Yo fui un regalo, pero robado” por Cañas Gabriela, 10/8/2008 <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-109381-2008-08-10.html>

<sup>355</sup> Artículo: “¿Quién dice que la poesía es inútil?” por Braceli, Rodolfo, publicada en *La Nación* el 23/1/2010 <https://www.lanacion.com.ar/cultura/quien-dice-que-la-poesia-es-inutil-nid1224206/>

cartas familiares y si bien conservan los elementos formales del género, su carácter es marcadamente coloquial y conservan la impronta propia de la oralidad.

Del cruce de cartas familiares o informativas entre la inmensa cantidad de correspondencia recuperada del reservorio, se pueden rescatar la convivencia de una investigación paralela a la oficial que intenta vincular los pedazos dispersos de una historia que no llegó a dilucidarse completamente ni con la que se pudo armar un relato completo y coherente; existiendo, sobre el paradero y asesinato de María Claudia de Gelman, hasta la actualidad zonas oscuras que jamás podrán rectificarse.

El 14/6/2000 Juan Gelman escribe a Eduardo Galeano y a Helena, su esposa confirmando el resultado de ADN de su nieta, también al Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), entre 1997 y 2005 donde continúa la búsqueda de los restos de M. Claudia. En las cartas se aprecia claramente la participación activa que tiene el poeta que se ve obligado a comparar las distintas versiones, de la secretaria de la Presidencia de Uruguay con la gente e la EAAF, con el arqueólogo José López Mazz, quien es el encargado de elevar el informe, y con la Comisión para la Paz que sigue paso a paso el desarrollo de la investigación. Gelman pregunta por los metros excavados, conoce el mapa del lugar donde supuestamente podrían estar los restos. Las cartas triangulan con emisiones de criterios de expertos, notas del diario *La República*, medio en el que, a través de su jefe de redacción Gabriel Mazzarovich<sup>356</sup> Gelman logra averiguar la zona donde se habría enterrado a su nuera y publica el mapa de la zona de enterramientos en el Batallón 13, que el poeta presenta cuando hace la denuncia.

De la correspondencia sostenida entre Gelman y Mazzarovich (2002, previa al informe de la Comisión para la Paz sobre los desaparecidos) también se han encontrado textos en manuscrito que datan de un encuentro dialogado entre Gonzalo, Ramela y Gabriel sobre el mapa de los entierros. Aparecen los nombres de Gavazzo, Barboza, la base Valparaíso, llamada así por figurar como tapadera una inmobiliaria con ese nombre y una empresa de taxis, como fachada de los servicios, los que se habían comprado con plata robada al MLN-T. Otros nombres involucrados en los documentos son los de Tauriño, (apropiador de Macarena), Medina, Castiglioni, Sanguinetti, Millor, Batlle, Silveira. A esta lista se suman datos obtenidos de testimonios como el de un ex soldado que indicó la zona en que se había enterrado el cuerpo, precisiones que respaldan la denuncia presentada oportunamente en el juzgado de Montevideo ante el juez Mirabal para conocer el destino de María Claudia. Según el email

---

<sup>356</sup> El periodista realiza una investigación junto con Marcelo Falca, Roger Rodríguez y Fabián Werner para el diario *La República* sobre la llamada “Operación Zanahoria”, que consistió en meses antes de entregar el gobierno la dictadura procedió a exhumar las tumbas de desaparecidos en varias unidades militares para cremarlos o volver a enterrarlos en un único lugar. En el predio habrían sido enterrados al menos ocho desaparecidos uruguayos y tres argentinos.

el poeta envió la misma denuncia a Garzón ya que “Batlle archivó el caso y nada se pudo hacer” y ante el fiscal Capaldo en Roma. –“los informes militares sobre el lugar del 14 donde estaría mi nuera proporcionaron datos falsos”.

A partir del año 2000, Macarena Gelman se suma a la investigación. Hay innumerables emails que son enviados entre ella, su abuelo, Mara Lamadrid, que dan cuenta del entramado de la misma y de la relación con Bertha Schubarov, primera esposa del poeta y abuela de Macarena, las Abuelas de Plaza de mayo, los amigos de su padre en la juventud y otros parientes.

Hemos tenido acceso a través de la Biblioteca de Princeton, a una cantidad de chat (véase la actualización del soporte comunicacional) entre Gelman y Macarena a propósito de la investigación que realizan ambos desde sus respectivos países, pero en forma conjunta. En ellos aparecen datos concretos donde por ejemplo se habla del tiempo que estuvo en el SID junto a su madre, quiénes la vieron, cuál de las dos versiones que se conocen (sobre la posibilidad de que los restos puedan estar en el batallón 13 o 14) se cree acertada, a cuántos días de nacer la separan de su madre, en los que aparecen nombres de los testigos involucrados.

Los documentos repuestos de la colección de RBSC incluyen, además de cartas en letra manuscrita, cartas a máquina (tipo Olivetti), resúmenes de chats, conversaciones telefónicas y emails. Este corpus da cuenta claramente del período de transición -en cuanto a los soportes de comunicación- en que fueron producidos esos diálogos a distancia, donde conviven ambas formas de correspondencia, la que cuenta con soporte material y los que ya forman parte de la comunicación digital. Incluso se puede apreciar que por momentos Gelman se refiere a los emails llamándolos cartas.

El contenido de estos epistolarios exhibe la doble funcionalidad que toman los mismos: como reconstrucción de la ausencia (los amigos de Marcelo y Claudia aportan correspondencia para armar la figura de ellos, junto con anécdotas, y fotografías), y como documento de archivo (envío de mapas, certificados de ADN, resultados de investigaciones, informes del EAAF)<sup>357</sup>. Las implicancias que se dan en esta nueva forma comunicacional (pueden advertirse dudas sobre el canal, imposibilidad de recepción por problemas de carácter tecnológicos y otros aspectos vinculados a una nueva herramienta que se está conociendo) serían inherentes a un análisis desde una perspectiva sociocultural que contemple las distintas categorías y conceptos del pensamiento y los vínculos entre el pasado y el futuro expresados a través del lenguaje y vehiculizados por medio de los múltiples artefactos culturales.

---

<sup>357</sup> Equipo Argentino de Antropología Forense.

Liscano (2009) analiza cómo el caso del secuestro de María Claudia Irureta Goyena y de su hija devino paradigmático ya que “demostró la internacionalización de la represión en los años Setenta en el Cono Sur y la participación activa de las Fuerzas Armadas y la Policía de Uruguay en el Plan Cóndor. Entre 1985 y 2000 los gobiernos uruguayos negaron la desaparición de niños, las ejecuciones sumarias de opositores y los enterramientos clandestinos” (p. 11). Según el autor<sup>358</sup> tanto dirigentes políticos, de derecha, blancos y colorados como periodistas, propietarios de canales de tv, radios y diarios elaboraron lo que llama “discurso de la impunidad”.

Recién doce años después de la primera carta abierta de Gelman, el 24 de febrero del 2011, la Corte Interamericana de Derechos Humanos emite sentencia en el caso “Gelman vs. Uruguay”. En la misma se admiten las pruebas documentales, testimoniales y periciales con un reconocimiento parcial de la responsabilidad internacional. Al mismo tiempo, se establece como reparación, la obligación de investigar los hechos e identificar, juzgar y, en su caso, sancionar a los responsables y adecuar la legislación interna para estos efectos, a la vez que determinar el paradero de María Claudia<sup>359</sup>.

A pesar de los datos aportados, los testimonios, los epistolarios que dan cuenta de las conversaciones privadas de las que se rescatan datos concretos, y todo tipo de comunicación entre los agentes involucrados, al día de hoy no se pudieron hallar los restos de la nuera de Juan Gelman lo que da cuenta del peso de las fuerzas políticas como elemento coactivo sobre la búsqueda de verdad y justicia<sup>360</sup>. No obstante fueron procesados por el homicidio los militares José Nino Gavazzo, José Ricardo Arab, Gilberto Vázquez, Jorge Silveira y el policía Ricardo Medina. En el 2016, dos años después del fallecimiento de Juan Gelman, el coronel retirado Manuel Cordero, es el primer condenado uruguayo por la justicia argentina en el veredicto por el Plan Cóndor.

Podemos afirmar, a partir de lo observado en este recorrido, que del cruce entre distintas cartas, declaraciones, memorias, entrevistas, surge un relato de los hechos diferente al oficial, donde –como expresa María del Carmen Sillato (1998: 368) – “el testimonio funciona como memoria, una memoria individual o colectiva que permite recapitular momentos pasados de un proceso socio-político dado y que, en la mayoría de los casos, representa una manera alternativa de narrar la historia en contra del discurso hegemónico y unilateral de la historia oficial”. En este caso, los testimonios presentados han

---

<sup>358</sup> Para Liscano (2009) el quiebre se da en el 2004 cuando gana las elecciones el Frente Amplio y por primera vez el presidente Tabaré Vázquez anuncia que el caso Gelman estaba excluido de la Ley de Caducidad, revirtiendo de este modo lo que Sanguinetti, Lacalle y Batlle habían ignorado: la etapa de investigación previa para decidir si el caso merecía el amparo que la ley prevé.

<sup>359</sup> Disponible en [http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec\\_221\\_esp1.pdf](http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_221_esp1.pdf)

<sup>360</sup> Se puede leer el caso con todos sus detalles en la página de la Institución Nacional de derechos humanos de la República de Uruguay <https://www.gub.uy/institucion-nacional-derechos-humanos-uruguay/node/196>



sido tan contundentes que han colaborado entre otras causas que el 1ero de abril de 2011 se condene a prisión perpetua, junto a otros acusados, a Eduardo Cabanillas, el militar a cargo del Plan Cóndor denunciado por Gelman cuando nadie se atrevía a hacerlo<sup>361</sup>.

\*\*\*

En este capítulo estudiamos la epistolaridad como una de las formas discursivas directamente vinculada a los trabajos de memoria. A su vez, constatamos que hay una intertextualidad evidente entre la obra literaria de post exilio de los autores elegidos donde “la palabra” reaparece luego de beber sombras para “brillar ardiéndose” (Gelman 2012b: 426), “por los chiquitos que faltan, por los chiquitos que vienen, uruguayo (...) ¡nunca más!”<sup>362</sup> (Rosencof 1990: 222) y la voz que se erige tanto en las cartas abiertas como en las publicadas en apoyo a esa causa, todas manifestándose contra la impunidad de los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura. Esto no hace más que corroborar que en cualquier intento de impactar y modificar la realidad siempre es clave el componente lingüístico ya que el consenso necesario para que se produzcan esas transformaciones se da a través de géneros discursivos asociados que encuentran los modos de imponer e instalar una idea en el campo de lo social. En este caso, la búsqueda de justicia.

Krasniqi (2014: 262) sostiene que la epistolaridad, como género consolidado, compagina distintas facetas, ya sea como canal de comunicación, pretexto inspirador de la ficción, texto estético-literario o memoria autobiográfica, entre otros. Confirmamos en nuestro trabajo que en el marco de la represión de las dictaduras del Cono Sur, estas cartas de denuncia que presentamos, incluidas o no en relatos testimoniales, forman junto con las cartas literarias distintas perspectivas de una misma experiencia. De esta forma, lo epistolar permite dilucidar una realidad compleja donde cobran

---

<sup>361</sup> La lucha por la reconstrucción del pasado continúa y nos interesa reparar, para finalizar en el giro multimedial que ha tenido lugar en las últimas décadas y que ha afectado directamente el género epistolar, diarístico y de mensajería, el fax, el uso de las redes sociales, el email, twitter etc., instaurando una nueva forma de comunicación a distancia, cargada por una pulsión de inmediatez que instala categorías muy particulares, como por ejemplo la multiplicidad de destinatarios y la adhesión o rechazo inmediato al mensaje que se trasmite, la posibilidad de eliminar lo dicho, editarlo, compartirlo, especular con la hora en que se publica, etc. En un sentido paralelo a aquellas cartas abiertas que hemos mencionados, el 8 de octubre de 2019 a las 16.19 hs. Macarena Gelman, diputada por el frente amplio desde el 15 de febrero de 2015 hasta mediados del 2019, desde la ciudad de Montevideo, actualiza la discusión sobre los “desaparecidos” y publica en su cuenta de Facebook:

Siempre mintieron. “Decían que en Uruguay no había desaparecidos, que no había niños desaparecidos, que no mataban a sangre fría, que los cremaron y los tiraron al río, que en predios militares no había cuerpos enterrados, que eran dos los demonios, que quienes reclamamos verdad y justicia, lo hacemos movidos por el rencor y el odio.

El odio está de su lado, no del nuestro. Nosotros decimos “Nunca Más”, ellos tratan de justificarlo. Ni olvido, ni perdón... Juicio y Castigo. No hubo errores, no hubo excesos, son ASESINOS. No es odio, es dolor, mucho dolor.”

<sup>362</sup> Esta frase es parte de la canción final que interpreta la murga en el final del *Regreso del gran Tuleque* estrenada en Montevideo en 1987.

dimensión las incertidumbres y vacilaciones inherentes a una “zozobra de la anormalidad<sup>363</sup>”, deviniendo textos absolutamente necesarios para dilucidar los sentidos del pasado y afrontar la lucha por la justicia.

Finalizamos el abordaje del corpus teniendo en cuenta que este trabajo privilegia lo epistolar no sólo desde sus implicancias como lugar íntimo o de comunicación con la ausencia sino también como instrumento de reconstrucción histórica. Desde esa perspectiva, vale la pena mencionar un fragmento de la carta del el Subcomandante Insurgente zapatista Marcos a Juan Gelman que da cuenta de la dimensión internacional que tomó esta causa personal que representó la de muchos, y de la “verdadera reconfiguración de la subjetividad contemporánea, indisociable de la transformación de los espacios público y privado” a la que ya nos hemos referido.

hace meses leí en la revista *Proceso* que usted derribó a un general argentino, cosa poco frecuente, y que lo hizo con palabras (algo inaudito)... Vi su carta al gobierno de Uruguay y leí su respuesta a la respuesta de ese gobierno (en *La Jornada*). La leí y entendí por qué había caído ese general argentino. Estoy seguro de que nunca imaginó que un día se iba a enfrentar a un poeta y, lo que es peor, a un poeta necio (...)<sup>364</sup>

---

<sup>363</sup> Tomamos este término de Reati, Fernando y Simón, Paula “Cárceles e incomunicación en la última dictadura militar argentina” en Basile, Teresa; Chiani, Miriam. (2020) *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. Edulp. Argentina p. 89.

<sup>364</sup> Rojas, Carlos Bautista, *El correo de la Selva*, Buenos Aires, Retorica Ediciones, 2001. p. 30-31.

## Conclusiones

En toda esta historia hay mucha historia. Las arañitas de la memoria van procreando sus hilos, algunos quedan sueltos, otros se tejen, hay trampas para moscas primorosamente labradas, difíciles de ver.

(Rosencof 2019: 12)

Queremos iniciar nuestras conclusiones con una cita de La Capra (2005) referida al arte y a la importancia de su dimensión poética, retórica y performativa en relación con el estudio de la historia, a la que define como una tensa reconstrucción objetiva (y no objetivista) del pasado y un intercambio dialógico con él junto a otras indagaciones sobre el mismo. Para el autor, el conocimiento puesto en juego en esta reconstrucción supone no sólo procesamiento de información sino también afectos, empatía y cuestiones de valor. De tal forma que arte (incluida la ficción) e historiografía sostienen una compleja interacción o relación de interrogación mutua:

En el arte y en su análisis, las reivindicaciones de verdad no son siempre lo único que ha de tenerse en cuenta ni lo más importante. Es evidente la importancia de la dimensión poética, retórica y performativa del arte, que no sólo indican diferencias históricas sino que las crean (diferencias que están en juego también en la escritura de la historia, aunque de otra manera). Pero el eje de lo que quiero decir es que las reivindicaciones de verdad son, no obstante, pertinentes en las obras de arte, tanto en el nivel de la estructura general como en el de los procesos de entramado, pues aportan visiones profundas (u omisiones, a veces), sugieren líneas de investigación para los historiadores (con respecto a los procesos transgeneracionales de “posesión” o acoso por los fantasmas, por ejemplo) y plantean al arte interrogantes legítimos a partir del conocimiento y la investigación histórica. En suma, la interacción o relación de interrogación mutua entre la historiografía y el arte (incluida la ficción) es mucho más compleja que lo que sugiere una relación de identidad o una oposición binaria entre ambos, cuestión ésta que va adquiriendo mayor contundencia en los últimos intentos por reconceptualizar el estudio del arte y de la cultura.

(La Capra 2005: 40)

En el exhaustivo análisis de este extenso corpus pudimos observar que estos elementos en tensión para la construcción histórica (información, afectos, empatía, cuestiones de valor entre otros) son fácilmente legibles en el género epistolar tanto en su carácter de género discursivo primario como cuando lo encontramos incorporado en una obra literaria y deviene secundario. Nos posicionamos en el campo de la literatura comparada, entendiéndola como “el lugar discursivo en el que el objeto

«literatura» entra en contacto con todos los discursos que le resultan simbólicamente análogos (música, fotografía, artes plásticas) y con otros campos del saber que poseen algún tipo de pertinencia al estudio de la misma (sociología, la filosofía, ciencias políticas, historia)<sup>365</sup>. De esta forma lo literario se constituye no en un objeto ajeno a los diversos órdenes de discurso por los que se configura una cultura sino más bien en un “objeto cultural” que condensa “una enorme variedad de registros, interrelaciones y determinaciones” (Llovet 2005: 78).

Desde este paradigma, hemos advertido que los autores adoptan, en referencia a lo epistolar, distintas elecciones estéticos-formales en vinculación directa con las diversas connotaciones que asume la carta según su contexto de producción. Es así como las primeras huellas epistolares que aparecen en los textos inauguran un espacio íntimo que se carga de sentido en espera de la visión compartida del narratario, a la vez que son portadoras del ideal revolucionario y de un mensaje redentor que sostiene la esperanza. En el período del exilio/insilio/inxilio el género se presenta incorporado a las obras de forma fragmentada, alterado en sus formas, cargado de neologismos, preguntas retóricas, distorsiones gramaticales, morfológicas, ortográficas, rítmicas, y otros elementos que cada autor elige en pos de subvertir el lenguaje y encontrar en él la capacidad para contar la experiencia, para decir lo indecible: la pérdida, el horror, soliloquios con la ausencia. En este sentido, las cartas escritas para la madre/padre fallecido no solo exhiben una predominancia absoluta del género como parte de la enunciación sino que exponen la desolación a través de la torsión de sus elementos formales y del lenguaje. Posteriormente al tiempo de la vivencia, se inicia el proceso catárquico de duelo, donde lo epistolar se actualiza y sus apariciones reeditan la experiencia, con las implicancias que el distanciamiento respecto de ésta, le otorga al relato. El dolor permanece pero aparece la necesidad de dar testimonio y realizar un trabajo de memoria, para lo cual el género recupera su forma tradicional en busca de gestionar, denunciar e interpelar. La escritura abandona gran parte de la subversión en el lenguaje a la que había llegado tanto en los poemas como en las obras narrativas y dramáticas en tiempo de exilio. En esta etapa, más allá de la carta como tema o motivo de una obra literaria, adquieren especial relevancia las “cartas auténticas o reales” incluidas y no en relatos testimoniales. Estas cartas actualizan la matriz epistolar ya que se inician como un mensaje privado y devienen públicas.

---

<sup>365</sup>Según la Circular del XX Congreso de la Association internationale de littérature comparée (París 2013) se parte de una definición de literatura comparada no solo escueta sino abarcadora: “La literatura Comparada es una disciplina donde los textos literarios son considerados en términos de sus relaciones con lo que está “más allá” o “en el borde de” la literatura”. Al respecto consideramos interesantes los aportes que realiza Kozak (2006) en *Deslindes. Ensayo sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*.

Como expresa Krasniqi, la epistolaridad interviene como género híbrido, discursivo y literario que desarrolla relaciones de inclusión y de influencia con respecto a otros géneros. En ese proceso, “el género epistolar suma nuevas funcionalidades, virajes estilísticos, aplicaciones estéticas, a partir de una forma original siempre visible.” (2014: 44). En este punto es interesante tener en cuenta el concepto aportado por Guillén (1997) sobre la existencia de un cauce de comunicación fundamental más amplio que el de los géneros históricamente situados que discurren por dicho cauce, e incluso más amplio que la literatura misma. También su reflexión acerca de la ficcionalidad como uno de los problemas más significativos que plantea el estudio de las cartas, ya sean auténticas o imaginadas, y la distinción que realiza de los recursos que acompañan lo epistolar – “ficción y fingimiento”– como propios de distintos constructos textuales<sup>366</sup>. Mientras que la “ficcionalización es una dimensión de la carta real [ , la ] carta imaginada es una índole de carta que finge ser real cuando no lo es” (p. 92).

En este sentido, descubrimos que lo epistolar en las prácticas escriturarias de estos autores aparece con tres funcionalidades diversas. En primer lugar, como tema o motivo de un poema, obra narrativa o dramática, asumiendo distintos sentidos como la relación poesía/ revolución, el valor de la voz de los oprimidos, como testimonio histórico, la espera postergada, la comunicación con la ausencia, la palabra exiliada, su mundar. En segundo lugar, la epistolaridad aparece como parte de la enunciación textual donde se vuelve un recurso central y sostiene algunas características del género mientras subvierte muchas en el trabajo con el lenguaje. En estas obras, lo epistolar adquiere una marcada función emotiva sin abandonar sus características testimoniales. Esto sucede especialmente en las cartas enviadas por los escritores a sus muertos *Carta Abierta*, *Carta a mi madre* y *Las cartas que no llegaron*. Finalmente, lo epistolar aparece como documento de archivo y signado por su carácter veredictivo y de demanda de justicia. Son cartas “auténticas o reales” como las de *Memorias del calabozo* o las cartas abiertas de Juan Gelman, donde los recursos formales del género son respetados y se establece el diálogo diferido. En estos casos se completa el circuito comunicativo y las cartas constituyen una “correspondencia” donde ambos actantes tienen la oportunidad de ser emisores y destinatarios.

---

<sup>366</sup> Para Guillén (1997: 92) “La novela epistolar será una retahíla de cartas imaginadas. Pero salta a la vista que para que parezcan reales es utilísimo el que encierran cierto grado de ficcionalización dentro del marco envolvente de un tácito pacto epistolar”. El autor se pregunta si existe una relación sustancial entre las dos, entre las cartas ficcionales, es decir, ficcionalizadas, y las imaginadas. Y responde que basta con suponer que un mismo ímpetu imaginativo envuelve y hace posible históricamente las unas y las otras.

En lo epistolar, la palabra se concibe desde una doble función: por un lado realiza un trabajo de restauración de la subjetividad, repone los vacíos, arma una totalidad sostenida por fragmentos y, por el otro, responde a una carga ético/moral que se erige desde un yo “sobreviviente” que decide dar testimonio.

Revisar estas obras, en especial los espacios de controvertida intimidad que habilita la matriz de lo epistolar en ellas, analizar la tensión que establecen con otros tipos de testimonio, comprender al hombre de la experiencia que allí se inscribe, es una tarea que debe realizarse teniendo en cuenta que la subjetividad ha sido arrasada y disociada y que la palabra toma extrañas formas para ser escuchada. Creemos que analizar su devenir, interpretación y circulación es indispensable para comprender nuestro presente, resignificar el pasado y proyectar el porvenir. Al decir de Galeano, “celebramos en estos textos la victoria de la palabra humana”<sup>367</sup>. Se trata de una palabra que hace posible una reconstrucción de la historia y de sus espacios simbólicos colectivos e individuales.

Creemos haber demostrado en este trabajo que en esa gama de posibilidades de representación, todas ellas subjetivas, los diversos géneros realizan su aporte y el epistolar tiene implicaciones específicas ya que habilita ese territorio de diálogo compartido con el ausente, aquí y ahora, sobre el papel (“estoy contigo”). Todo lo contrario sucede en el relato biográfico que persigue el fin de permanencia mientras que el de la carta se orienta hacia la transformación, con una dinámica que se basa en una puesta en escena compartida e reinterpretada permanentemente.

Considerando entonces que la literatura testimonial, permeable a la ficción, adquiere un rol importantísimo en la elaboración de las experiencias traumáticas, las heridas dejadas por la violencia política y los procesos dictatoriales en América latina, hemos analizado el modo en que tanto Gelman como Rosencof, en un mismo acto, trabajan con el lenguaje, procesan el duelo por la pérdida y comparten su vivencia bajo el fuerte mandato de legar y continuar la lucha por la justicia. En este sentido es interesante destacar que más allá de los hechos específicos, “el catálogo prolijo de datos” puestos en juego en las cartas abiertas o en las “auténticas o reales” incluidas en *Memorias del calabozo*, podemos dilucidar en las misivas incluidas en género literarios secundarios, cómo “el discurso de la ficción logra distanciarse del sentido común y de los estereotipos, elude las oposiciones binarias y exhibe la complejidad ideológica de las significaciones históricas” (Merbilhaá 2004). Comprender en profundidad la obra de estos autores así como la forma en que construyeron e hicieron circular la palabra, ahondar en su subjetividad e interpretar su tiempo histórico y sociopolítico es participar en cierta manera en ese proceso de reconstrucción, búsqueda de sentido y elaboración del

---

<sup>367</sup>Galeano, Eduardo en Prólogo de *Memorias del calabozo*.

pasado. Como ya hemos referido, no solo se trata de “conocer” los acontecimientos, desde la rigurosidad histórica que enfoca en el detalle, sino “comprenderlos” teniendo en cuenta las voces de los distintos actores sociales así como los vacíos, las incoherencias y rupturas que embarga cada relato. En el rescate de esas distintas versiones del pasado, en esas variaciones de la memoria donde el sujeto recuerda y realiza una exégesis de lo sucedido al relatar su experiencia de un modo subjetivo, se encuentra la clave para la “comprensión” o sea el “significado ético y/o político de lo acontecido” (Agamben, 2002).

En la presentación de su libro *En busca del futuro perdido*, Andreas Huyssen afirma que a pesar del distanciamiento temporal de la dictadura, esta búsqueda de memoria en medio de las urgencias del presente sigue teniendo el mismo imperioso sentido<sup>368</sup>. Según él, el fin de siglo, más allá de la explosión de la cultura de la memoria, propia de la década de 1990, parece evocar el pasado para “proveer aquello que no logró brindar el futuro en los imaginarios previos del siglo XX” (Huyssen 2001: 7), como si el porvenir representara sólo la corrección de las violaciones a los derechos humanos del pasado.

Consideramos que esta comprensión del pasado es indispensable pero no debe morir en ella, como expresa el autor: “la memoria no puede ser un sustituto de la justicia” (p. 38) sino que debe realizarse para posibilitar la reconstrucción comunitaria, la legitimación de un orden y la organización política tanto argentina como uruguaya. La lectura del pasado debe realizarse adjudicando a los errores cometidos la existencia de un presente, “recuerdo productivo” (p. 39) sobre el que tengamos la capacidad de realizar ajustes para sustentar cualquier proyecto futuro.

\*\*\*

A modo de cierre, y con la idea de puntualizar nuestras conclusiones, queremos remitirnos a una definición de la carta realizada por Nora Strejilevich, autora de *Una muerte numerosa* y defensora ferviente de la escritura como instrumento de memoria histórica, enviada por email el 05/08/19. Si bien la autora habla desde su experiencia personal, muy similar a la de los escritores de nuestra tesis en

---

<sup>368</sup> En “Obsesionados por recordar”. Entrevista con Andreas Huyssen realizada por Flavia Costa publicada por el diario *Clarín* el 28/04/2002 podemos leer: “¿Tiene algún sentido hablar de la memoria en la Argentina de 2002? En medio de las infinitas urgencias del presente, del colapso social y político, ¿no es irrelevante detenerse a reflexionar sobre el pasado, sobre el marketing de la nostalgia? (...) La respuesta es afirmativa: el modo de enfrentar el presente es remontarse a su dimensión histórico-política; analizar hasta qué punto las raíces de esta situación están, tan luego, en la última dictadura, a cuyo recuerdo se le ha intentado poner tantas veces punto final”.

Disponible en <https://www.fce.com.ar/ar/prensa/detalle.aspx?idNota=29>

cuanto a su origen judío, su secuestro y tortura en el marco de la represión de la dictadura Argentina y posterior exilio; sus palabras nos permiten retomar algunas cuestiones teóricas sobre la relación entre carta/ausencia/trauma y carta/testimonio/memoria, y establecer conexiones con las apariciones epistolares que hemos indagado tanto en Gelman como en Rosencof.

#### Las cartas

En las cartas a mis padres, que escribí a partir de julio de 1977, empecé a garabatear poemas, algunos de los que incluí en *Una sola muerte numerosa*. Los creaba para ellos, eran parte constitutiva de ese diálogo vía aérea, no hubieran nacido sin la escritura epistolar. Era un primer intento de elaborar el horror, moldeado por mi deseo de cuidarlos, de que no sufrieran tanto. Tal vez así nació mi estilo, más bien elusivo, lírico, a menudo irónico.

Me cuenta una amiga que le leía las cartas de mi padre y ella quedaba atónita porque le parecían las de un poeta. Le costaba entender que un padre le escribiera esas cartas a una hija. Eran, más bien, las de un amigo. Las de mi madre, en cambio, daban cuenta de la vida cotidiana: son un testimonio de la época.

Cuando viajé a Polonia para dar con la ciudad donde nació mi abuela y de la que partió con sus hijas hacia el Nuevo Mundo, se me ocurrió darle a ese relato forma de carta, aunque no podía ponerla en el correo porque Kaila había muerto.

Lo epistolar me permitía enhebrar estados de ánimo que solo se comparten con los seres más cercanos. Eran un llamado desde la soledad. No solo recurría a esa escritura porque no tenía otra forma de acercarme a ellos desde el exilio: ese intercambio fue mi puerta a la memoria y me dio la clave de cómo dar testimonio.

Desde el primer párrafo de esta carta<sup>369</sup> se afirma que el surgimiento del trabajo sobre y desde el lenguaje se suscita como una exigencia necesaria para acercarse al horror, ya que frente a lo aberrante de los sucesos experimentados existe una carencia de conceptualizaciones que permitan transmitirlo o explicarlo. La subjetividad se encuentra frente a la imposibilidad de representar o contar la experiencia. Strejilevich comienza por “garabatear” esa aproximación al dolor, facultad plausible de realizar, según ella, tan sólo en el espacio íntimo de lo epistolar en lo que la escritora define su estilo, más bien elusivo, lírico, a menudo irónico, en virtud de no herir a sus padres con la dureza del relato.

En este sentido es interesante citar a La Capra (2006/9) para quien las víctimas de situaciones traumáticas sufren una ruptura o lapsus en la memoria que interrumpe la continuidad con el pasado produciendo a la vez, una fisura de la propia identidad. Este acontecimiento reprimido o negado permanece oculto a la conciencia, por lo cual es necesario elaborar ese pasado a través de mecanismos como la narración, para poder abordarlo con una perspectiva crítica, ya no obrando desde una memoria

---

<sup>369</sup> Carta enviada como correo electrónico el 5/8/2019.



directa del acontecimiento, sino a través de sus marcas y efectos. Sólo al establecer una distancia emocional con esa experiencia, la víctima puede posicionarse como “observador participante” y elaborar un relato capaz de comunicarlo (working through). Esto sucede debido a que no existe un acceso pleno y consciente a la experiencia justamente debido a que es traumática, lo que provoca una fractura en la organización psíquica del individuo al sobrepasar los mecanismos de defensa de su psique. Mientras la evolución hacia una elaboración del relato de la experiencia se encuentra directamente vinculada al trabajo de duelo, para el autor, la simple expresión podría dar paso a la repetición compulsiva (acting out), pero también podría formar parte inevitable en el proceso de dicho trabajo de duelo. O sea que esa repetición no es excluyente en el trabajo de desapego sino que puede ser hasta necesaria. Los autores elegidos reeditan su experiencia y lo epistolar es un instrumento que permite trazar una cronología de los hechos a la vez que desde lo más íntimo habilita el procesamiento de la pérdida.

Un ejemplo claro de este desorden temporal y del intento de estructurar lo acontecido lo hemos visto en la contradicción existente entre la sucesión detallada de hechos concretos que se presenta en el comienzo de *Carta a mi madre* y la cadena de interrogantes desordenados y repetitivos que le suceden inmediatamente, o en la fragmentación temporal donde se confunden presente y pasado de *Las cartas que no llegaron*. Es evidente que ambos autores encuentran problemas para transmitir o poner en palabras la experiencia vivida y ubicar los sucesos en un tiempo que avance linealmente. Parecen enfrentarse a una clausura del discurso provocada por su indecibilidad y la disociación del yo en el marco del presente epistolar, y expresada en ese “acting out” del que habla La Capra, tomado del psicoanálisis. En este proceso, el pasado se actualiza de tal forma que halla su expresión en la repetición compulsiva de escenas traumáticas que se confunden temporalmente. Es así como el remitente epistolar, frente a la ausencia, se descubre viviendo en un ahora en el que la dualidad del tiempo resulta indistinguible. El lenguaje “desde su lugar más calcinado” (Gelman 2012b: 199) pareciera el único capaz de plasmar y dar voz a esa experiencia a partir de una torsión de la lengua que en lo epistolar se expresa en la alteración de sus recursos formales y de la palabra. Rosencof lo expresa claramente en su carta al padre:

Rebota todo, Viejo, y te escribo para adentro, te conmino a que aguantes, vos que en materia de aguante me podés dar curso, vos, Viejo, a vos te argumento lo que ya sabés y no precisás y te lo reitero, exijo, explicito, digo, para vos, Viejo, para que sepas que estoy en vos, que estás acá, que te lo digo para vos y para mí, para mí, que necesito como vos lo que te digo. Y es tan violento todo, todo tan intenso, que llegué donde estabas y vos estuviste acá y dos por tres venías y sé que yo estoy ahí y yo te oí y vos me viste y nadie lo cree, nadie entiende, y yo lo

cuento o no lo cuento, lo cuento poco, a alguno que otro y no me animo a escribirlo, porque van a pensar que es verso, fantasía, imaginación.

(Rosencof 2010: 124)

De esta forma el protagonista de la extensa carta al ausente mezcla el dolor de las gallinas despellejadas con el propio, el nicho de la guerra con su espacio carcelario. Según La Capra, esta experiencia aporética es un claro indicador de que el trauma no ha sido elaborado. Es significativo que esto se puede encontrar –de forma genuina o como artificio– en los textos que abordan una carta escrita en el momento de la experiencia traumática y que es muy diferente la forma en que el pasado es elaborado cuando media un distanciamiento.

En Gelman hemos visto que la confusión temporal se encuentra acompañada de una subversión mayor del lenguaje, propio de las figuras retóricas inherentes al género lírico:

No sé cómo es que mueras/me sos/ me estás desordenada en mi memoria/ de cuando yo fui niño y de pronto muy grande/ y no alcanzo a fijar tus rostros en un rostro/ tus rostros es un aire/ una calor/ un aguas/ tengo gestos de vos que son en vos/¿o no es así?/¿imagino?/¿o quiero imaginar?/ ¿recuerdo?/¿qué sangres te repito?/¿en qué mirada mía vos mirás?/

(Gelman 1989: 8)

¿y qué te habré morido al darme a luz?/ ¿y la profundidad de mis desastres?/¿ y nuestro encuentro inacabado/ya nunca/ya jamás/ya para siempre?

(Gelman 1989: 24)

Sin dejar de lado el primero de los ejes desarrollados en las conclusiones (carta/ausencia/trauma), y haciendo extensivas nuestras reflexiones al segundo (carta/testimonio/memoria), es interesante retomar algunos conceptos de *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica* (La Capra: 2006) especialmente los referidos a la identidad comunitaria y basados en la afirmación de que cada grupo posee en su identidad colectiva un trauma fundante que es su fuente de identidad y funciona como tal no solo para los que participaron del acontecimiento sino también para quienes nacieron después y lo viven como propio. En este punto hacemos referencia directa al pasado genealógico de nuestros autores, Rosencof hace explícito cuando manifiesta su orgullo frente a la resistencia que enfrentó el genocidio “para resistir en el primer alzamiento que se produjo en Europa, papá, y lo hicieron ellos, nosotros” (Rosencof 2010: 100).

Encontramos este motivo de ruptura e inflexión en la poesía de Juan Gelman, que sufre su herencia de sangre y siente que no ha podido continuarla como su madre hubiera deseado. El poeta

asume una expulsión dada por su otredad, que determina ese “hilo roto de la tradición” al que Litvan se refiere. Frente a este hecho, y en lo que consideramos un acto reparatorio, nos parece un dato sustancial la insistencia que realiza en su obra, plasmada en los múltiples intentos de aproximación a la lengua de origen y a la comprensión de esa “herencia de sangre”, su pasado.

¿me perseguías porque no supe parecerme a él? /¿y cómo iba a parecerme? /¿no me querías otro? / ¿lejos de ese dolor? (...)  
me hiciste otro/ no sigas castigándome por eso/¿te sigo castigando por eso?/(...)  
¿nunca saldé las hambres del abuelo? / esos ojos claros del retrato que presidía tu cuarto?/  
(Gelman 1989: 14/5)

Resulta significativo observar que esa búsqueda genealógica se da también en la carta de Strejilevich. En ella aparece el relato de su viaje a Polonia, ciudad donde nació su abuela y desde la que partió con sus hijas hacia el Nuevo Mundo. Nora vuelve a Polonia tras los rastros familiares y decide dar forma de carta a su bitácora de viaje, aunque confiesa que fue escrita para un destinatario ausente porque “Keila” ya había fallecido. Esto nos lleva a reflexionar que para realizar esa reconstrucción identitaria se hacen necesarios la intimidad del espacio epistolar, las confesiones, el armado de pequeños retazos esenciales en un viaje tan introspectivo como imposible.

Cuando el protagonista de *Las cartas que no llegaron* va tras los pasos de su familia y revisa los objetos y las listas en el campo de exterminio de Auschwitz se dirige a su padre fallecido a quien le escribe la larga epístola central: “y nada, allí no estaban, allí no estábamos, ni en esa guía, mi viejo, estábamos vos y yo” (Rosencof 2010: 111). En este sentido, además del diálogo con la ausencia lo epistolar parece habilitar esa consustanciación de la que hablamos en el capítulo 3, ese estar en el otro, que en palabras de Juan Gelman estaría expresado, por ejemplo, en el verso: “madre harta de tumba: yo te recibo /yo te existo/” (Gelman 1989: 17).

Otro punto que señala Strejilevich como inherente a la epistolaridad es la posibilidad que encuentra en las cartas de “enhebrar los estados de ánimo”. Escribirlas es un llamado a la soledad, a la vez que se abre una “puerta a la memoria”. En este mismo sentido nos parece relevante reparar que Rosencof le adjudica igual capacidad a esa “Palabra” cuya función es la de un portal, dentro de la extensa carta que le escribe a su padre fallecido, ese atributo de “ábrete sésamo” memorístico. Al igual que Strejilevich, el escritor uruguayo encuentra en la carta la clave para realizar el proceso de duelo que inaugura con la expresión “nos estamos viendo” sobre el final de la obra y que constituye la

primera aceptación de la ausencia –bajo la ilusión de coexistir en un territorio que denomina “frontera”, establecido entre la realidad/ficción y la vida/muerte.

Una vuelta colocaron una tarima que no te autorizaban a usar y entré a vivir parado, como en un 130 lleno a La Paz, que nunca llegaba a destino así que 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. Hasta que llegó La Palabra. (Rosencof 2010: 138)

Para Juan Gelman, también la carta y a través de ella, la escritura, activan la memoria, van contra el tiempo, como puede advertirse en el uso de los neologismos contramuerte y desmorirse. En la misiva escrita a Cortázar (1984) tras su fallecimiento leemos “te escribo una carta porque no puedo hablar de vos, sino con vos”<sup>370</sup>. En *Carta a mi madre*, aunque el poeta se encuentra desbordado por el impacto emocional y cegado por la inmediatez de la experiencia, ya que la escribe en el momento de enterarse de su muerte, podemos observar cómo la escritura opera como instrumento de rememoración e inicia la reconstitución de esa subjetividad dañada a la vez que permite elaborar el sentido de la experiencia. Resulta reveladora la búsqueda de lo que Rosencof denomina “La Palabra”, ese idioma de origen, que también hemos encontrado en la obra de Gelman, tanto en la intertextualidad que establece con los místicos, como en sus heterónimos o en su relación con el hebreo y el sefardí.

¿escribís mano, para que sepa yo?/¿y sabés más que yo?/(...) “¿conociste calores que no recuerdo ya/bodas que no conoceré/¿Qué subtierra de la memoria arás?”

(Gelman 1989: 26)

Con respecto a la necesidad de testimoniar, ya habilitada por el distanciamiento de la experiencia y que los textos de los autores elegidos reeditan, encontramos, en coincidencia con la definición de la carta que propone Nora Strejilevich, la aseveración de que lo epistolar les “dio la clave de cómo dar testimonio”. En este punto nos resulta pertinente referirnos a “las escurridizas relaciones entre el universo de la realidad y la escritura” que menciona Nofal<sup>371</sup> en su trabajo *La escritura testimonial en*

---

<sup>370</sup> Gelman, Juan. (1984). “Carta” en Revista *Casa de las Américas* N° 145/6 Julio/Octubre. La Habana (p.43).

<sup>371</sup> La autora realiza una identificación de algunas características que definen el dominio teórico del género. La primera se refiere a su particularidad de estar marcado por enunciados primarios que se niegan a inscribir la pérdida de la oralidad (que incluyen obviamente a la epístola). En segundo lugar recalca que el género testimonial comparte la concepción teórica del realismo, definido como la doble pertinencia del personaje a una doble esfera individual/colectiva y delimita el testimonio a una forma residual del modelo realista de representación y de las formas literarias canónicas. En tercer lugar se refiere a la tipología discursiva del mismo, dentro de la que propone dos: por un lado el testimonio canónico cuya característica fundamental es que incorpora dos pactos de lectura identificables como verdaderos: con el informante de los

*América Latina. Los imaginarios revolucionarios del sur. 1970-1990.* (2002: 4) donde recalca que el género testimonial comparte la concepción teórica del realismo, definido como la pertinencia compartida del personaje a una doble esfera individual/colectiva lo que se percibe claramente en los textos analizados.

A lo largo de esta tesis, hemos abordado, la epistolaridad tanto como género primario o en su incorporación a géneros discursivos secundarios en distintas funcionalidades. Ya sea como herramienta para la difusión del ideal revolucionario, como forma de aproximarse a la experiencia traumática producida durante el exilio/inxilio/insilio y procesarla, como posibilidad de testimoniar tras el “desarme”, configurando lo que podríamos llamar una nueva política de la letra en palabras de Basile (2018), que contempla entre otros, los trabajos de memoria.

Esa frontera difusa del género testimonial, que nace en los márgenes del género literario, (ya que se establece entre literatura e historiografía) se instala en los textos de Gelman y Rosencof. En este sentido, observamos que a través de los relatos testimoniales, ficcionalizados y no, donde se recupera la historia personal junto a otras voces (*Memorias del calabozo, La junta luz, Ni el flaco perdón de Dios*), se enarbola una clara relación de oposición, una alternativa a la historia oficial y a la cultura dominante, lo que Nofal define en términos de escritura “residual”. En este aspecto, la autora se refiere a “residual” en vez de hablar de escritura “emergente” ya que no nos encontramos frente a una nueva tipología o un nuevo espacio de escritura sino que se trata de elementos no integrados de la cultura que podrían llegar a desplazar la fuerza de la significación hacia otros bordes, el de los “sin voz” hasta el momento de dar testimonio.

En este rastreo detenido de lo epistolar, que realizamos en la obra de Gelman y Rosencof advertimos que la literatura autoreferencial, los relatos testimoniales y las cartas abiertas que testimonian un itinerario de violación contra los derechos humanos, intentan rescatar y dar cuenta de una realidad abusiva en el contexto de lo latinoamericano y sus procesos dictatoriales. Estos relatos se erigen en busca de disputar un espacio simbólico, exponer una trama de relaciones sociales, políticas, ideológicas reservando el territorio de la palabra escrita con la voluntad de resistir los delitos sistemáticos cometidos por el Estado. En ellos se establece un nuevo pacto con el lector, que deja

---

hechos y con el lector de la transcripción escrita de este; por otro lado el testimonio letrado –y es aquí donde ubicamos la voz de los autores seleccionados– La autora lo define como el relato de una experiencia personal. A su vez esta clase de relatos se subdivide en dos categorías de testimonios: aquellos que dan cuenta de la experiencia de una flagelación corporal y aquellos que se definen como memorias de una militancia (Nofal 2002:9/10) así como hemos mencionado que Alzugarat (2004) distingue cuatro categorías dentro de los relatos testimoniales (sobre el encierro carcelario, el accionar guerrillero; los desaparecidos, hechos puntuales).

suspendida la convención de ficcionalidad y recupera la palabra en la voz del narrador como el “**único sujeto legal de los textos**”; las investigaciones, las denuncias y la compensación de la injusticia quedan en sus manos” (Nofal 2002: 102).

Los sobrevivientes sienten la obligación moral y ética de establecer por medio de este tipo de escritura una forma de lucha contra las injusticias cometidas y los crímenes de lesa humanidad, la que deviene en una pieza fundamental para la reconstrucción histórica. Resulta evidente, en los textos testimoniales del corpus elegido, que estos “contradiscursos contra el silencio” se erigen en un límite peligroso, ya que la oralidad primera de los relatos establece una fuerte tensión entre la ficcionalización de los hechos y los hechos mismos. “la narración sobre los crímenes no reconocidos por el Estado, desafía constantemente la credibilidad del lector” (Nofal 2002: 102) y establece sus márgenes en la imprecisión que brinda el binomio realidad/ficción.

Podemos apreciar en los textos analizados que el testimonio es prioritariamente un relato, una forma escrituraria marcada por la ausencia cuya característica fundamental es “la violación de los límites<sup>372</sup>” ya que se encuentra apoyado en otros géneros literarios para su constitución, que, como pudimos ver en nuestro estudio específico, incluye definitivamente lo epistolar. En el caso de la carta incorporada a géneros secundarios, nos encontramos con una voz múltiple, producto de la “lucha ritual<sup>373</sup>” entre la voz del poeta y el militante/guerrillero/exiliado. El sujeto que enuncia se esgrime entre la derrota y la resistencia proyectando en la escritura las marcas de un “yo” descentrado. Bajo este contexto las categorías de narrador, personaje y autor se hallan borradas, y la primacía se ubica en los hechos sobre los que quiere dar cuenta más que en los sujetos protagonistas de la vivencia<sup>374</sup>.

En relación con la ausencia y con los desaparecidos –tópico donde lo epistolar desarrolla su mayor protagonismo – estos textos parecen un intento de poner paz sobre los muertos, una forma de dar luz sobre las historias, desenterrarlos de la clandestinidad, saldar las deudas con el pasado en lo personal y en lo colectivo. En este caso, encontrar el nombre de los responsables y hacer justicia se constituye en el objetivo prioritario.

Además de exponer las contradicciones de su matriz constitutiva (presencia/ausencia, oralidad/escritura, fidelidad/traición, privado/público, realidad/ficción), lo epistolar se presenta en estos textos como un sistema alternativo de comunicación frente a la ausencia, ya sea desde la intimidad donde habilita el monólogo interno y la reposición del ser amado como así también en los

---

<sup>372</sup> Nofal, (2002) p. 113.

<sup>373</sup> Ibid p. 140.

<sup>374</sup> Sobre el testimonio de los rehenes Tupamaros, además de *Memorias del calabozo* es interesante leer la compilación de los testimonios tupamaros. (*Actas Tupamaras*) publicadas en 1987 en Montevideo por TAE Ediciones, cuya recopilación estuvo a cargo de Fernández Huidobro.

trabajos de memoria o frente al Estado. Es entonces cuando la carta adquiere estatus público y opera con datos y registros verificables, materializando la voz de los testigos. El acto de tomar la palabra desde lo epistolar, que hemos visto en Strejilevich, constituye en Gelman y en Rosencof el principio constitutivo de su escritura. La carta reúne los retazos de situaciones y de voces que sostienen la identidad y a la vez representan una misma lucha, interpelan con una voz de resistencia, cargan con el anhelo de construir una verdad que consideran absoluta<sup>375</sup> con los residuos de una revolución fallida desde un discurso reivindicatorio.

La tensión entre la voluntad política y la intensidad de la búsqueda estética presente en estos textos, se inclina hacia un lado u otro, de acuerdo al recorrido del corpus realizado. Hay dos parámetros que resultan fundamentales para definir la incorporación de lo epistolar y sus características: en primer lugar, el momento de tránsito en que se establece la enunciación y en segundo la funcionalidad discursiva del texto. Una vez que la experiencia ha podido ser elaborada (*working through*), se hace posible controlar el recuerdo que se realiza en forma consciente. Hemos podido verlo en los trabajos que reeditan tanto la situación exiliar, en Juan Gelman, como el espacio carcelario en Mauricio Rosencof. De esta forma, el relato alcanza cierta articulación de los acontecimientos y recupera la distinción entre pasado y presente, reconociendo que la experiencia traumática<sup>376</sup> o la “catástrofe identitaria” (en palabras de Tavernini 2018) pertenece a un momento pretérito. A partir de su tránsito por este proceso, el individuo se halla capacitado para actuar como agente ético y político, lo que implica un cambio en su figura de víctima para lograr el estatus de sobreviviente testigo lo cual lejos de hacerle perder la “fidelidad al trauma”, lo impulsa a resignificar el pasado y afrontar interpelaciones asumiendo el carácter de agente social frente a lo ocurrido.

De esta tensión entre lo discursivo y literario, surgen claramente las distinciones que encuentra Strejilevich entre la poeticidad inusual en las cartas de su padre y la presencia de un lenguaje más bien literal en la cotidianeidad de las cartas maternas de carácter testimonial –“Le costaba entender que un padre le escribiera esas cartas a una hija. Eran, más bien, las de un amigo. Las de mi madre, en cambio, daban cuenta de la vida cotidiana: son un testimonio de la época”.

---

<sup>375</sup> Nofal (2002) afirma “Si bien muchas posiciones lo niegan, el espacio discursivo del testimonio es altamente ideológico y retórico; es la historia pensada desde un otro, aunque siempre hay un intermediario o compilador. El deseo de construir una verdad absoluta es la característica más importante del género. La voz autorial no reconoce ninguna relatividad de los planteos. Hay una imperiosa necesidad de llenar todos los vacíos textuales y lograr un discurso sin fisuras. Debido a su propósito reivindicador, el testimonio es, inexorablemente, una historia re-creada, inventada, en función de una ideología”. (p. 27).

<sup>376</sup> Recordamos la complejidad de la figura de “trauma”, las limitaciones del término para abordar los efectos del genocidio y el hecho de que se halla sujeto a distintas acepciones como “catástrofe de sentido” (Gatti 2011) o “catástrofe identitaria” (Tavernini 2018) en vistas de evitar las restricciones propias que impone su origen dentro del campo de la psicología.

Si volvemos sobre el recorrido del corpus epistolar analizado en Gelman y Rosencof encontramos dos grupos textuales: El primero con un fuerte trabajo con y desde el lenguaje acompañado de una subversión de los elementos formales del género, que corresponden a la comunicación con la ausencia, en época de exilio/inxilio/insilio (*Carta Abierta, Carta a mi madre, Las cartas que no llegaron*) y los segundos, textos donde el lenguaje responde a la normativa, se respetan las fórmulas tradicionales del género, los datos temporo-espaciales, el saludo inicial, la existencia de un cuerpo en función apelativa/conativa con prioridad sobre las otras funciones y un saludo final pendiente de respuesta. Esto se puede apreciar claramente en las cartas abiertas de Juan Gelman y en las cartas de reclamo o denuncia que aparecen recopiladas en *Memorias del calabozo*.

Significativamente y coincidiendo con Gelman y Rosencof, Strejilevich traza el mismo recorrido cuando se aproxima a una definición de lo que significaron las cartas, marcando una cartografía que progresa desde aquellos garabatos con el lenguaje, que “no hubieran nacido sin la escritura epistolar” en “un primer intento de elaborar el dolor”, “un llamado desde la soledad”, una forma de “enhebrar los distintos estados de ánimo”, en los que establece una relación afectiva diferente con el destinatario. Gelman es hermano en el dolor, amante, padre, hijo de su madre; Rosencof establece en sus cartas una suerte de realismo mágico en la relación con su hija: Strejilevich recibe poemas en cartas cuyo remitente podría ser un amigo más que un padre.

Finalmente, queremos destacar la existencia de lo que podríamos llamar una **“poética de la epistolaridad”** que se expresa en dos sentidos diversos y en relación con los ejes propuestos en nuestras conclusiones –carta/ausencia/trauma y carta/testimonio/memoria–. Un primer tipo de poética aparece en las cartas de Gelman y Rosencof a sus muertos. La misma se encuentra acompañada de una clara subversión del lenguaje y de los elementos formales del género epistolar exigidos para el abordaje del espacio simbólico del horror y la pérdida. Es allí donde encontramos el nodo principal del corpus elegido. Esta poética, a la que denominamos **“poética de la ausencia”** tiene su correlato en la epístola que escribe Strejilevich a su abuela fallecida, cuando le da forma al relato de la búsqueda de sus raíces en Polonia. En segundo lugar, y ya distanciada de la experiencia traumática, aparece otro tipo de poética. La carta habilita un nuevo territorio y abre una “puerta a la memoria”. La epístola deviene en instrumento indispensable para indagar sobre los sentidos del pasado. Desde ese territorio que los configura como “sobrevivientes”, tanto Rosencof en *Memorias del calabozo*, como Gelman en las cartas abiertas, o Strejilevich hallan en los elementos formales del género “la clave



para testimoniar”, dando paso a una “**poética de la presencia**”<sup>377</sup>. Allí la epistolaridad viene a develar esas “voces de la violencia” que se alzaron frente a la lucha revolucionaria. De esta forma, Juan Gelman y Mauricio Rosencof construyen un registro del pasado que dista de ser una visión nostálgica anclada en la retrospección y en cambio se orienta hacia el futuro en una memoria que deviene prospectiva, fundamentada en el imperativo categórico de que estos acontecimientos traumáticos e inenarrables, nunca más se repitan. En palabras de Huyssen (2002), “El porvenir no habrá de juzgarnos por olvidar, sino por recordarlo todo y, aún así, no actuar en concordancia con esos recuerdos” (p. 166).

---

<sup>377</sup> “Debido a su propósito reivindicador, el testimonio es, inexorablemente, una historia *re-creada, inventada*, en función de una ideología. Se trata de una poética de la presencia, que piensa como unión absoluta la relación entre la voz y la escritura.” (Nofal 2002: 311-2).

## Obras

- GELMAN, Juan. (1989). *Carta a mi madre*. Ed. Libros de Tierra Firme. Argentina.
- GELMAN, Juan; BAYER, Osvaldo. (2006). *Exilio*. Ed. Planeta. Buenos Aires.
- (2005). *Juan Gelman 2000*. Premio de Literatura Latinoamerica y del Caribe Juan Rulfo. Editorial Universitaria. Guadalajara. México.
- (2007). *Carta a mi madre*. Ediciones Monte Carmelo. México.
- (2008). *Otromundo*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid.
- (2009). *De atrasalante en su porfía*. Ed. Seix Barral, Biblioteca Breve. Argentina.
- (2012a). *Juan Gelman Poesía Reunida*. Tomo I . Ed. Seix Barral. Argentina.
- (2012b). *Juan Gelman Poesía Reunida*. Tomo II . Ed. Seix Barral. Argentina.
- (2013). *Interrupciones I y II*. Ed. Seix Barral, Biblioteca Breve. Argentina.
- (2014). *Hoy*. Visor Libro. España.
- (2016). *Amaramara*. Ed. Planeta. Argentina.
- GELMAN, Juan; LA MADRID, Mara. (2017). *Ni el flaco perdón de Dios: Hijos de desaparecidos*. Versión definitiva. Ed. Planeta. Argentina.
- ROSENCOF, Mauricio. (1988). *Teatro escogido I*. Túpac Amaru Editorial. Uruguay
- (1990). *Teatro escogido II*. Túpac Amaru Editorial. Uruguay.
- (1993). *El gran Bonete*. Tae Editorial. Uruguay.
- (1994). *Las Ranas y otras obras*. Ediciones del Sol. Argentina.
- (1998). *De puño y letra. Antología*. Ed. Txalaparta. España.
- (1999). *El bataraz*. Ed. Alfaguara. Paraguay.
- (2000). *La rebelión de los cañeros*. Ed. Fin de Siglo. Uruguay.
- (2003). *Las agujas del tiempo*. Ed. Aguilar. Uruguay.
- (2004). *Las cartas que no llegaron*. Ed. Alfaguara. Buenos Aires
- (2005). *El enviado del fuego*. Ed. Alfaguara. Argentina.
- ROSENCOF, Mauricio; FERNÁNDEZ HUIDOBRO, Eleuterio. (2018) Ed. Txalaparta. 3ra Edición. Navarra.
- (2005). *Piedritas bajo la almohada*. Ed. Santillana. Buenos Aires.
- (2005). *Cajón del Sastre*. Ed. La República. Uruguay.
- (2007) *El barrio era una fiesta*. Ed. Alfaguara. Uruguay.
- (2007). *Una góndola ancló en la esquina*. Ed. Alfaguara. Uruguay.
- (2008). *La Margarita. Historia de amor en 25 sonetos*. Ediciones Colihue. Argentina.
- (2009). *Medio Mundo*. Ed. Alfaguara
- (2011). *Un republicano vuelve a las barricadas*. Alcalá Grupo Editorial. España.
- (2012). *Sala 8*. Ed. Alfaguara. Argentina.
- (2013). *Diez minutos*. Ed. Alfaguara. Argentina.
- (2015). *Vincha Brava. Piedritas bajo la almohada. Las bocas de sapo*. Penguin Random House. Grupo Editorial. Uruguay.

- (2015). *La segunda muerte del negro Varela*. Penguin Random House. Grupo Editorial. Uruguay.
- (2016). *Leyendas del abuelo de la tarde*. Ed. Zumaque S. L. España.
- (2017). *La calesita de doña Rosa*. Ed. Penguin Random House. Grupo Editorial. Uruguay.
- (2018). *¡Que nunca falte!* Penguin Random House. Grupo Editorial. Uruguay.
- (2019). *Memorias del calabozo*. Ed. De la Banda Oriental. 15a. Edición. Uruguay.
- (2019). *La vida privada de la Tota*. Penguin Random House. Grupo Editorial. Uruguay.

## **Bibliografía Crítica**

- ACHUGAR, Hugo. (1985). “La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada”. *Hispanamérica: Revista de Literatura*, N° 41. p. 95-102.
- ADORNO, Theodor. (1984). *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*, Ed. Verso. Londres.
- AGAMBEN, Giorgio. (2002). *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Editora Nacional. Madrid.
- ALDRIGHI, Clara. (2012). El movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (1965-1975). Estructura interna, fases de desarrollo y política de alianzas. En Pérez, C., *Historia oral e Historia política. Izquierda y lucha armada en América Latina*, 1960.1990 (pp. 349- 383).
- ALDRIGHI, Clara. (2016). *La izquierda armada. Ideología, ética e identidad en el MLN Tupamaros*. Mastergraf. Uruguay.
- ALFIERI, Emilia. (2010). “El salto del conocimiento a la comprensión: La construcción de la memoria en la obra literaria de Mauricio Rosencof”. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, Argentina.
- ALTMAN, Janet. G. (1982). *Epistolary: Approaches to a Form*. Ohio State University Press.
- ALZUGARAT, Alfredo. (2004). *Los testimonios de la cárcel en El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Marchesi, A. et al. (comp). Ediciones Trilce. Montevideo.
- ALZUGARAT, Alfredo. (2007). *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Ediciones Trilce. Montevideo
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. (2010). “Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores” Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, p. 235.
- ARÁN, Pampa Olga. (2010). *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre dictadura y memoria*. Univ. Nacional de Córdoba.
- ARES, Carlos. (1997). “La Maga” Número 28, Edición Especial de Colección Homenaje a Juan Gelman.
- ARETA MARIGÓ, GEMA. (2017). “Gleizer, González Tuñón y Gelman: rosas blindadas”, Institut des Amériques
- ARFUCH, Leonor. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de cultura económica, Argentina.
- ARFUCH, Leonor. (2014). *Memoria y autobiografía. Exploración en los límites*. Fondo de cultura económica. Argentina

ARTUNDO, Patricia M. (2010). "El Hispanismo ante el Bicentenario". IX Congreso Argentino de Hispanistas, Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: Las revistas. Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

BARTHES, Roland. (1982). *La cámara lúcida*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

BASILE, Teresa; AMAR SÁNCHEZ, Ana María. (2014). Derrota, Melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXX, Núm. 247, p. 327- 349.

BASILE, Teresa. (2015). *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

BASILE, Teresa. (2018). *El desarme del Calibán*. I.I.L.I. University of Pittsburgh

BASILE, Teresa; CHIARI, Miriam. (2020). *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. Edulp. Argentina.

BASTONS I VIVANCO, Charles. (1996). "Polisemantismo y polimorfismo de la carta en su uso literario". *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. X , p. 233-238. España.

BEN, Bollig. (2010). "El exilio melancólico de Juan Gelman. ¿Hacia una poética montonera?". *Revista "Confines" N° 25*, Chile.

BENEDETTI, Mario. (1987). "Las turbadoras preguntas de Juan Gelman". *Diario El país*.

[http://elpais.com/diario/1987/07/05/opinion/552434409\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1987/07/05/opinion/552434409_850215.html)

BENJAMIN, W. (1999). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones IV. Editorial Taurus, Madrid.

BESA CAMPRUBÍ, Carles. (2006). "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/>

BLANCHOT, Maurice.(1990) *La escritura del desastre*. Monte Ávila Editores. Venezuela.

BLEJMAR, Jordana (2016) "Ficciones del yo y memoria epistolar de los años setenta en la Argentina" Universidad de Liverpool, Gran Bretaña en REATI; CANNAVACCIUOLO, *De la Cercanía emocional a la distancia histórica. (Re) presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*. Prometeo. Buenos Aires. p.167-190.

BOCCANERA, Jorge. (1994). *Confiar en el misterio*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina.

BOCCANERA, Jorge. (1997). "Cartas de Juan". *Revista La Maga*, Número 28, p. 16.

BOCCANERA, Jorge. (1999). *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*. Buenos Aires, Ameghino.

BOCCANERA, Jorge. (2003). *Conversaciones con Juan Gelman*. <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1763&context=inti>

BOCCANERA, Jorge. (2008). "El reverso del mundo: Gelman y un decir que no cesa de mundar". *Revista Zurgai*, España.

BOCCANERA, Jorge.; SEMILLA DURÁN, María A. (2016). *Palabra calcinada . Veinte ensayos criticos sobre Juan Gelman*. Ed. UNSAM edita, Argentina.

BOLLIG, Ben. (2010). “El exilio melancólico de Juan Gelman. ¿Hacia una poética montonera?”. *Revista Confines* N°. 25, Chile.

BORINSKY, Alicia. (2006). “Las fabulaciones del exilio” *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Molloy, Sylvia; Siskind, Mariano (eds.) Grupo Norma. Buenos Aires.

BOSSI, Elena. (2000). *Leer poesía, leer la muerte*. Beatriz Viterbo Editora, España.

BOUVET, Nora Esperanza. (2011). *La escritura epistolar*. Editorial Eudeba, Buenos Aires.

BUTAZZONI, Fernando. (2016). *Seregni-Rosencof. Mano a mano*. Penguin Random House Grupo Editorial. Uruguay.

CALVEIRO, Pilar. (2012). *Violencias de estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Siglo XXI Eds., Argentina.

CAMPODÓNICO, M. Ángel. (2003). *Las vidas de Rosencof*. Ed. Fin de Siglo, Uruguay.

CANDAU, Joël. (2008). *Memoria e identidad*. Ediciones del Sol, Buenos Aires.

CATELLI, Nora. (2011). *Traducción y literatura comparada*. Instituto de Educación Continua (IDEC) de la Universidad Pompeu Fabra (UPF), España.

CHARTIER, Roger (ed.). (1991). *La correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle*, Fayard. París.

CHARTIER, Roger .(2000). *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*. Ed. Gedisa. Barcelona.

CORREA MUJICA, Miguel. (2001). “Juan Gelman y la nueva poesía hispanoamericana”. *Espéculo*. Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, año VII, n.º 18, julio-octubre.

COUTINHO, Eduardo F. (2003). *Literatura Comparada en América Latina. Ensayos*. Programa Editorial Universidad del Valle. Cali, Colombia.

CROCI, Paula (2006). “Correspondencias literarias” en Claudia Kozak (comp.) *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Ed. Viterbo p. 91-104. Rosario.

DALMAGRO, María Cristina. (2015). “La autoficción como espacio de re-construcción de la memoria”. *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras*, 7. Universidad de Córdoba , p. 1-22, Argentina.

DALMARONI, Miguel. (1993). *Juan Gelman. Contra las fabulaciones del mundo*. Editorial Almagesto, Buenos Aires.

DALMARONI, Miguel .(1993). “Entre el violín y las cuestiones de la vida”, “Cólera Buey, laboratorio de la escritura” en *Juan Gelman. Contra las fabulaciones del mundo*. Editorial Almagesto, Buenos Aires, p. 21-53.

DALMARONI, Miguel. (2001). “Juan Gelman: las extrañas fronteras del mundo”. en *Orbis Tertius*, 2001, IV (8).

DALMARONI, MIGUEL (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Ed. Melusina, Santiago de Chile.

DALMARONI, Miguel. (2004). “Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin estado” en *La palabra justa. Literatura, Crítica y Memoria en Argentina 1960- 2002*. Editorial Melusina, Mar del Plata, Argentina.

DALMARONI, Miguel. (2012). “De aquel joven poeta comunista. Una relectura desde los comienzos” en Salazar Anglada, Anibal, *Juan Gelman, poética y gramática contra el olvido*. Universidad de Sevilla, España.

DALMARONI, Miguel; MERBILHAÁ, Margarita. (1999). “Memoria social e impunidad : los límites de la democracia”. *Punto de vista* 22(63): 22-25. Argentina.

DALMARONI, Miguel; TORRES, Victoria. (2016). *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura*. Seix Barral. Biblioteca Breve. Argentina.

D’ANNA, Eduardo. (2008).” Juan Gelman, después de blindar la rosa”. *Hablar de poesía* N° 18. Alción Editora. Córdoba.

DAONA, Victoria. (2010). “Ficciones de encierro (La escritura de Mauricio Rosencof)”. *Telar- Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos- IIELA*, San Miguel de Tucumán, p. 167 – 185, Argentina.

DAONA, Victoria. (2016). “Algunas consideraciones en torno a los estudios sobre memoria en Latinoamérica” en *Espacio Abierto Cuaderno Venezolano de Sociología* Vol.25 No.4 (octubre – diciembre).

DECKER, William. (1998). *Epistolary Practices. Letter Writing in America before Telecommunications*. The University of North Carolina Press.

DE DIEGO, José Luis. (2012). “Gelman y el exilio argentino” en *Juan Gelman, poética y gramática contra el olvido*. Universidad de Sevilla, España.

DE LA GUARDIA, Carmen. (2018). “La carta reivindicada” en *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, Teruel, José editor, Iberoamericana Vervuert. España. Pp. 31-59.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre Textos. Valencia, España.

DELEUZE, Gilles. (2016). *La carta y otros textos*. Editorial Cactus. Argentina.

DERRIDA, Jacques. (2001). *La tarjeta postal: de Sócrates a Freud y más allá*. Ed. Siglo XXI. México.

DÍAZ, Brigitte. (2002). *El Epistolario o pensamiento nómada*. PUF, París.

DÍAZ, Brigitte. (2016). *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. Trad. Sandra Ferreira. São Paulo: EDUSP.

DOBRY, Edgardo (2012) El recurso de la pregunta retórica en Relaciones de Juan Gelman en *Juan Gelman Poética y gramática contra el olvido*. Colección Escritores del cono Sur, Universidad de Sevilla.

ELGUE-MARTINI, Cristina. (2011). “Algunas direcciones de la literatura comparada en los comienzos del nuevo milenio” en VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.

ELGUE-MARTINI, Cristina. (2008). “Melancolía y nostalgia: Algunas reflexiones teóricas” en *Nostalgia y melancolía: de pérdidas, locuras y creatividad espiritual*. Revista de Culturas y Literatura Comparada II en Vol. 2. Argentina.

FABRY, Geneviève. (2005). “La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman”. en Anuario de Estudios Filológicos, Vol. XXVIII, 55-69.

FABRY, Geneviève. (2008). *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Ed. Rodopi, Ámsterdam/Nueva York.

FEIERSTEIN, Daniel. (2012). *Memorias y representaciones*. Fondo de cultura económica de Argentina.

FEIERSTEIN, Daniel (2015). *Juicios. Sobre la elaboración social del genocidio II*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

FERNÁNDEZ HUIDOBRO, Eleuterio. (1978). *Actas Tupamaras*, Ed. Tae. Montevideo.

FERNÁNDEZ, Macedonio. (1990). *Obras completas. Vol. III: Teorías*. Ed. Corregidor, Buenos Aires.

FERNÁNDEZ, Nora (2014). “La alquimia de la historia en Las cartas que no llegaron de Mauricio Rosecof y en Morirás lejos de José E. Pacheco”. Ministerio de Justicia y DDHH, Presidencia de la Nación.  
[http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa\\_20/fern%C3%A1ndez\\_mesa\\_20.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_20/fern%C3%A1ndez_mesa_20.pdf)

FERRERO, Adrián. (2015). *Desplazamientos Viajes, exilios y dictadura*. Editorial de la Universidad de La Plata, Provincia de Buenos Aires.

FERRIZ NÚÑEZ, María. (2009). “Juan Gelman: poeta de oficio ardiente y ajeno” en Revista Philologica Urcitana N°1, Universidad de Almería.

FOFFANI, Enrique (2001). “La lengua salvada. Acerca de Dibaxu de Juan Gelman”. Orbis Tertius, 4(8).

FONTANET, Hernán. (2015). *Un poeta y su vida*. Editorial Aguilar, Argentina.

FORNET, Ana. (2009). “El desdoblamiento de identidades en *El Bataraz* de Mauricio Rosencof”. *Revista Hipertexto*, N°9. Universidad de Texas-Pan American, Edinburg. EEUU.

FOUCAULT, Michel. (1995). *Nietzsche, Freud, Marx*. Ediciones El Cielo por Asalto, Argentina.

FOUCAULT, Michel. (1996). *De lenguaje y literatura*. Ed. Paidós, Barcelona.

FREIDEMBERG, Daniel. (1996). “Poesía contra poema. La estrategia del inacabamiento en Juan Gelman”. En Jitrik, Noé (comp.) *Atípicos en la literatura latinoamericana*. UBA, Buenos Aires, p. 343-349.

FREIDEMBERG, Daniel. (1999). “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”, en *Historia crítica de la literatura argentina, La irrupción de la crítica*. Noé Jitrik y Susana Cella (directores), Volumen 10, «Poética», Buenos Aires: Emecé.



FRIOLET, Philippe. (2006). D'un rivage à l'autre : Carta abierta (1980) de Juan Gelman. (Voyages et fondations chez J.Gelman) Séminaire Criccal , 7 janvier . France

GALEANO, Eduardo. (2006). *El libro de los abrazos*. Siglo XXI Editores. México

GALLEGRO CUIÑAS, Ana. (2013). *Queridos todos. Intercambio epistolar entre escritores hispanoamericanos y españoles del siglo XX*. P.I.E. Peter Lang.Éditions scientifiques internationales. Bruxelles.

GAMONEDA, Antonio. (2008). "Juan Gelman escribe a su madre". Diario *El país*  
[http://elpais.com/diario/2008/01/26/babelia/1201307957\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/01/26/babelia/1201307957_850215.html)

GARCÍA ÁVILA, Aldo. (2011). "Del amor al amar: nota sobre la poesía de Gelman". Revista digital México kafkiano- El preso, N° 9, México.

GARCÍA, Rafaela Laura. (2015). "Literatura infantil y violencia política: Itinerarios de lecturas sobre las memorias narrativas del Cono Sur" en *Perífrasis* . Rev.lit.teor.crit. Vol. 7, N°13, enero-junio 2016 p. 83-98. Bogotá.  
<http://www.scielo.org.co/pdf/peri/v7n13/v7n13a07.pdf>

GABBAY, Cynthia. (2005). "Cólera buey o la palabra torrente" en los Anales de Literatura Hispanoamericana. 34, 197-216, Universidad Complutense de Madrid.

GENEVIÈVE, Fabry. (2006). "Doloración de vos como clausura": expresión del dolor y reescritura sanjuanista en Carta abierta, de Juan Gelman . Nueva Revista de Filología Hispánica. Vol 54, No 2.

GENETTE, Gerard. (1991). *Fiction et diction*. Éditions du Seuil . París.

GENOVESE, Alicia. (2011). "Poesía, posición del yo y la visualidad del shoji. Juan L. Ortiz, Juan Gelman, Olga Orozco" en *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Bs.As., FCE. p. 77-96.

GILMAN, Claudia. (2003) *Entre el fusil y la pluma*. Siglo XXI Eds. Buenos Aires.

GIORDANO, J. (1987). "Juan Gelman: el dolor de los otros" en Dioses, antidioses. Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana. Santiago, Lar, p. 273-287.

GOMES, Miguel. (1983). "Juan Gelman en la historia de la poesía hispanoamericana reciente: neorromanticismo y neoexpresionismo". Revista Iberoamericana, vol. LXIII, n° 181, oct. - dic., p. 649/664.

GORDON, Samuel. (1994). *Roberto Fernandez Retamar: Ensayo conversado*. University of Pittsburgh

GRASS, Gunter . (2010). *Escribir después de Auschwitz. El discurso de la pérdida*. Ed. Paidós. Colección El arco de Ulises.

GUILLARD, AMANDINE. (2016). *Palabras en fuga. Poemas carcelarios y concentracionarios de la dictadura argentina (1976-1983)*. Alción Editora. Centro de estudios avanzados. Universidad de Córdoba. Argentina.

GUILLÉN, Claudio. (1991). "Correspondencia epistolar y literatura". Boletín Informativo N° 211, junio-julio, p. 35-39.

GUILLÉN, Claudio. (1994). "On the Edge of Literariness: The Writing of Letters", *Comparative Literature Studies*. Penn State University Press. Vol. 31, No. 1, p. 1-24.  
[https://www.jstor.org/stable/40246915?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/40246915?seq=1#metadata_info_tab_contents)

GUILLÉN, Claudio. (1997). "El pacto epistolar: las cartas como ficciones" en *Revista de Occidente* N° 197. Madrid. p.76-98.

GUSDOR, George. (1991). "Condiciones y límites de la autobiografía" en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, en *Anthropos Suplementos*, N° 29.

HALBWACHS, Maurice. (1992). *On Collective Memory*. University of Chicago Press, Chicago.

HALBWACHS, Maurice. (1994). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Albin Michel, París.

HALBWACHS, Maurice. (1997). *La mémoire collective*. Albin Mich, París.

HIRSCH, Marianne. (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Ed. Carpe Noctem. Madrid, España.

HOWARTH, D. (2005). La teoría del discurso. En D. Marsh & G. Stoker (eds.), *Teoría y método de las ciencias políticas*, Ed. Alianza. Madrid.

HUYSEN, Andreas. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Rep. Argentina.

IBÁÑEZ QUINTANA, Jaime. (2004). "Poesía de exilio de Juan Gelman". *Revista Espéculo*, N° 27, España.

JELIN, Elizabeth; KAUFMAN, Susana. (2001) "Los niveles de la memoria. Reconstrucciones del pasado dictatorial argentino", *Entrepassados*, 20-21: 9-34.

JELIN, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, España y Argentina.

JELIN, Elizabeth; KAUFMAN, Susana. (2006). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Ed. Siglo XXI. Argentina.

JELIN, Elizabeth. (2017). *La lucha por el pasado*. Siglo XXI, España y Argentina.

KANZEPOLSKY, Adriana. (2007). "El linaje vacío o las cartas que no llegaron de mauricio rosencof". Universidad de Sao Pablo, Brasil.

KAUFMAN, Susana. (1998). "Sobre Violencia Social y Trauma". Comunicación presentada en las Jornadas sobre memoria y violencia. Montevideo, Uruguay.

KAUFMAN, Susana. (2006). "Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias". En: Jelin, Elizabeth y Kaufman, Susana; *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI. p. 47-71.

KAUFMAN, Susana. (2014). "Violencia y testimonio. Notas sobre subjetividad y los relatos posibles"/ Violence and testimony. Notes about subjectivity and the possible accounts. *Clepsidra*. Revista Interdisciplinaria De Estudios Sobre Memoria, 1(1), 100-113.  
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/KAUFMAN>

- KOHAN, Néstor. (1999). *La Rosa Blindada. Una Pasión de los '60*. Ediciones La Rosa Blindada, Buenos Aires.
- KOZAK, Claudia. (2006). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites del siglo XX*. Beatriz Viterbo Editora, Argentina.
- KOSELLECK, Reinhart. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Ed. Paidós, Argentina.
- KRASNIQI, Florie. (2014). *La carta literaria: Historias y formas*. Tesis doctoral de la Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y letras. Departamento de lingüística general y Teoría de la literatura. España. Disponible en <https://hera.ugr.es/tesisugr/23996997.pdf>
- LA CAPRA, Dominick. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Ed. Nueva Visión, Argentina.
- LA CAPRA, Dominick. (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, Fondo de cultura Económica. Buenos Aires, Argentina.
- LA CAPRA, Dominick. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Prometeo . Buenos Aires, Argentina.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press. EEUU.
- LEJEUNE, Phillipe. (1991). "El pacto autobiográfico". La autobiografía y sus problemas teóricos, en *Antrophos*. Barcelona.
- LEJEUNE, Phillipe. (1971). *L'Autobiographie en France*. A. Colin. París.
- LESPADA, Gustavo. (2009). "La palabra golpeada: lo inefable en Las cartas que no llegaron, de Mauricio Rosencof" en *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani*, Vol. 1. N° 1. Italia.
- LESSA, Alfonso. (2013). *La revolución imposible. Los tupamaros y el fracaso de la vía armada en el Uruguay del siglo XX*. Ed. Sudamericana Uruguay. Montevideo.
- LEVI, Primo.(1987). *Si esto es un hombre*, traducción: Pilar Gómez Bedate Muchnik Editores. Barcelona.
- LITVAN, Valentina. (2018). "Juan Gelman y el hilo roto de la tradición", *Cuadernos LIRICO*, 19. <https://journals.openedition.org/lirico/6554#quotation>
- LISCANO, Carlos. (2009). *Ejercicio de impunidad. El caso Gelman*. Ed. Distal. Argentina.
- LLOVET, Jordi. (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. Ed. Ariel. Barcelona.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes. (1992). "Eduardo Galeano: Diálogo sobre Memoria del Fuego", *Revista de Estudios Hispánicos*: Universidad de Puerto Rico. pp. 452 - 470.
- LUDMER, Josefina (1975) Onetti: "La novia (Carta) robada (A Faulkner)" *Hispanamérica* Año 3, No. 9 (Feb) p. 3-19.
- MARTINI, Juan. (1989). "Exilio y ficción. Una escritura en crisis". Eds. Karl Kohut y Andrea Pagni en *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, p. 141-146.

- MERBILHAÁ, Margarita. (2001) "Juan Gelman y Mara Lamadrid, Ni el flaco perdón de Dios" Buenos Aires, Planeta, 1996. Orbis Tertius, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Vol. IV (8).
- MERBILHAÁ, Margarita; DELGADO, Verónica; ROGERS, Geraldine; PRINCIPI, Ana. (2004). "Literatura y Memoria. Dossier Educación y memoria 13 (2da. Parte)". Ed. Comisión Provincial por la Memoria.
- MERBILHAÁ, Margarita . (2018) Conferencia "Desarrollos de la historiografía de la memoria" Expositor: Henry Rousso. Aletheia 2018, vol. 8, nro. 16. Argentina.
- MOLLOY, Sylvia; SISKIND, Mariano. (2006). *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires.
- MONSIVÁIS, Carlos. (2008). "Juan Gelman: ¿Y si Dios dejara de preguntar?" *Otromundo: Antología 1956-2007*. México: FCE. p. 9-24.
- MONSIVÁIS, Carlos. (1991). *El género epistolar. Un homenaje a manera de carta abierta*. Ed. M. A. Porrúa. Universidad de Texas. EEUU.
- MONTANARO, P. (2012). Juan Gelman, esperanza, utopía y resistencia. Ediciones LEA.
- MONTANARO, P.; TURÉ, Rubén Salvador. (1998). *Palabra de Gelman* en entrevistas y notas periodísticas. Ed. Corregidor, Buenos Aires.
- MONTELEONE, Jorge. (2001). "Gelman: el salario del impío". Universidad de Buenos Aires – CONICET.
- MONTELEONE, Jorge. (2013). "Sobre el último libro de Juan Gelman". Suplemento ADN Cultura, La Nación, Buenos Aires.
- MONTELEONE, Jorge. (2014). "La lengua Gelman" . Revista Lector Común.  
<http://www.lectorcomun.com/jorge-monteleone/revistas/371/la-lengua-gelman/>
- MONTELEONE, Jorge. (2016). *El fantasma del nombre*. Ed. Nube negra, Argentina.
- MOSQUEDA, Ana. (2018). Archivos de editores: ¿cómo abordar los segmentos epistolares? en *Traslaciones. Revista latinoamericana de lectura y escritura*. Cátedra Unesco. Volumen 5 (10) Diciembre - p. 12-38.  
<file:///C:/Users/Alejandra/Desktop/tesis/1627Texto%20del%20art%C3%ADculo-4268-2-10-20190218.pdf>
- MOSQUERA, Sonia (selec.); ROSENCOF, Mauricio. (2006). *Adolfo Wasem. El tupamaro. Un puñado de cartas*. Ed. La Banda Oriental. Uruguay.
- MUSCHIETTI, Delfina. (2012). "El quantum formal: la madre se interroga" en *Juan Gelman, poética y gramática contra el olvido*. Colección Escritores del cono Sur, Universidad de Sevilla, p. 157-165.
- NOFAL, Rossana. (2001). "La escritura testimonial chilena. Una cartografía de la memoria" Revista *Espéculo*. Año: 2001 vol. 19, p. 1 . Madrid.
- NOFAL, Rossana. (2002). *La escritura testimonial en América Latina*, Facultad de Filosofía y Letras UNT. Tucumán, Argentina.
- NOFAL, Rossana. (2005) "Las cartas de la violencia revolucionaria. Rodolfo Walsh" Kipus, Revista Andina de letras 19. Pgs. 117 /124. Ecuador.  
<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1305/1/RK-19-CR-Nofal.pdf>

NOMO NGAMBA, Monique. (2008). "La literatura comparada y el análisis de las obras narrativas: El estudio de los géneros, los temas y la forma" en *Tonos*, Revista Electrónica de Estudios Filológicos, 2008. <https://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-25-Literatura%20comparada.htm>

NUÑEZ, María Ferriz. (2009). "Juan Gelman: poeta de oficio ardiente y ajeno". La Revista Philologica Urcitana N°1, 2009, Universidad de Almería.

ONCINA COVES, Faustino y CANTARINO SUÑER, María Elena. (2011). *Estética de la memoria*. Oncina Coves, Faustino y Cantarino Suñer, María Elena Eds., Universidad de Valencia. España.

ORNSTEIN, Anna. (2010). "La lápida ausente. Reflexiones sobre el duelo y la creatividad", en Aperturas psicoanalíticas. Revista Internacional de psicoanálisis, n° 042 [originariamente publicado como "The missing tombstone" en Journal of American Psychoanalytic Association, 58: 631. Traducción: Marta González Baz. <http://www.aperturas.org/articulos.php?id=0000781&a=La-lapida-ausente-Reflexiones-sobre-el-duelo-y-la-creatividad>

PÉREZ, Alberto Julián. (2014). Juan Gelman, libertad, poesía, revolución en *Literatura, peronismo y liberación nacional*. Ed. Corregidor, Buenos Aires.

PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles. (2005). "Juan Gelman: ese oficio ardiente llamado poesía". Universidad de Salamanca. España

PÉREZ LÓPEZ, María de los Ángeles. (2012). "Epístolas, exilios y uniciones en Juan Gelman" en *Juan Gelman, Poética y gramática contra el olvido*, Colección Escritores del cono Sur, Universidad de Sevilla.

PÉREZ HERNÁNDEZ, Nayra. (2004). "El eco de la memoria: Juan Gelman y Dibaxu". Revista Alpha, N°. 28, Chile.

PEROSIO, Graciela. (2011). "La poesía de Juan Gelman: La construcción del imposible nido", en *Analecta Literaria*, Argentina.

PETRA, A. C. (2013). *Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963)* Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica.

PETRUCCI, Armando. (2018). *Escribir Cartas, Una Historia Milenaria*. Ed. Ampersand, Argentina.

PLUMMER, Kenneth. (1983). *Documents of Life: An Introduction to the Problems and Literature of a Humanistic Method*. Ed. G. Allen & Unwin.

POLLAK, Michael. (1989). "Memoria e identidade social". *Estudios históricos*, vol. 5, núm. 10

POLLAK, Michael; HEINICH, Natalie. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite. El testimonio*. Ed. Al margen, Argentina.

PORRÚA, Ana. (1992) "Relaciones" de Juan Gelman: El cuestionamiento de las certezas poéticas, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* No. 35, p. 61-70.

PORRÚA, Ana. (1997). "Juan Gelman: el monstruo está vivo". *Orbis Tertius*, 2(5).

PORRÚA, Ana. (2001). "Una poética del pliegue". *Orbis Tertius*, 2001 4(8).

PORRÚA, Ana. (2012). “Lecturas antológicas de Gelman: el poeta dividido” en *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*. Colección Escritores del cono Sur, Valencia, España.

PRIETO, Martín. (2006). *Breve Historia de la Literatura Argentina*. Editorial Taurus. Argentina.

PRIETO, Martín. (2006). “La enrarecida relación entre poesía y política en las obras de Juana Bignozzi y Juan Gelman”, en *Breve historia de la literatura argentina*. Ed. Taurus. Argentina.

QUERALT, Nuria Lorente. (2016). *La Memoria: Un campo en disputa. Usos y desusos del pasado reciente Uruguayo*. Universidad de Valencia. España.

RAMA, Ángel (1972 ) *La generación crítica*, Ed. Arca.

REATI, Fernando. (1992). *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina, 1975-1985*. Editorial Legasa. Argentina.

REATI, Fernando. (1997). “De falsas culpas y confesiones: avatares de la memoria en los testimonios carcelario de la guerra sucia”, en Bergero, Adriana y Reati, Fernando (comps), *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario, Argentina.

REATI, Fernando; CANNAVACCIUOLO, Margherita. (2016), *De la Cercanía emocional a la distancia histórica. (Re) presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*. Prometeo. Buenos Aires.

REINSTDLER, Janett. (2011). *Escribir después de la dictadura La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Biblioteca Iberoamericana. Madrid.

RENDUELLES, Guillermo. (1998). “Memoria histórica contra identidad intimista”, en E. J. García Wiedemann (ed.), *Los tiempos de la libertad*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

REVERTE BERNAL, Concepción. (2012). *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana. Actas del XXXIX CONGRESO DEL IILI*, Editorial Verbum.

RETAMAR, Roberto Fernández. (1973). *Algo semejante a los monstruos antediluvianos*. Versión de las palabras dichas en la biblioteca nacional el 15 de febrero.

RETAMOSO, Roberto. s/f. “Ubicuidad y situación de lo poético”, en URL: <http://www.bibliete.com/CILHT/Hispaner/Roberto/ubicuo.html>

REY TRISTÁN, Eduardo (dir.).(2007). *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina, Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)*. Universidad de Santiago de Compostela. España.

RICOEUR, Paul. (1984). *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*. Editorial Docencia, Buenos Aires.

RICOEUR, Paul. (1995). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Ed. Siglo XXI, Madrid

RICOEUR, Paul. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife.

RICHARD, Nelly. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Ed. Siblo XXI. Buenos Aires.



RODRÍGUEZ, Álvaro A. (2011). “La verdad del corazón, la verdad del mundo. Juan Gelman, el exilio y la memoria”.

<http://www.juangelman.net/wp-content/uploads/2011/11/Rodr%C3%ADguez-%C3%81lvaro-La-verdad-del-coraz%C3%B3n.pdf>

RODRÍGUEZ SANCHO, Javier. (2004). “El poemario La junta luz de Juan Gelman. El exilio y la violencia durante la dictadura militar en argentina”, en *Espéculo* N° 28, España.

ROJAS, Carlos Bautista. (2001). *El correo de la Selva*. Retorica Ediciones, Buenos Aires.

ROTHBERG, Michael. (2015). “De Gaza a Varsobia. Hacia un mapa de la memoria multidireccional”. Ed. Universitaria Villa María, Córdoba.

ROTHBERG, Michael. (2009). *Multidirectional Memory*. Stanford University Press Colección: Cultural Memory in the Present. USA.

SAER, Juan José. (1997). *El concepto de ficción*. Ediciones Seix Barral, Argentina.

SALAZAR ANGLADA, Aníbal. (2012). *Juan Gelman, Poética y gramática contra el olvido*. Colección Escritores del cono Sur, Universidad de Sevilla.

SAID, Edward. (1996). “Exilio intelectual: expatriados y marginales” en *Representaciones del intelectual*. Ed. Paidós, Barcelona, p. 59-73.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. (2010) *Autobiografía y pacto autobiográfico: Revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica*. Universidad de Salamanca, 2010.

SARLO, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una Discusión*. Siglo Veintiuno Editores. Argentina.

SENDIC, Raúl. (2007). *Cartas desde la prisión*. Letraeñe Ediciones. Uruguay.

SEMILLA DURÁN, María Angélica. (2014). “Homenaje a Juan Gelman. Diálogos constantes más allá del dolor”, en *El hilo de la fábula- catorce*. Biblioteca Virtual de la Universidad del Litoral.

SEMPRUM, Jorge. (1995) *La escritura o la vida*. Editorial Tusquets, Barcelona.

SIERRA BLAS, Verónica. (2014). “El panóptico epistolar. Censura carcelaria y estrategias comunicativas en las prisiones de la guerra y posguerra españolas”. En Castillo Gómez, A. y Sierra Blas, V.(dirs.). *Cartas – Lettres – Lettere*. Discursos, prácticas y representaciones epistolares (siglos XIV- XX) (pp. 391-416). Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá. España.

SIERRA BLAS, Verónica. (2016). *Cartas presas. La correspondencia carcelaria en la guerra Civil y el Franquismo*. Marcial Pons historia. Madrid.

SILLATO, María del Carmen. (1996). *Juan Gelman: Las estrategias de la otredad, Heteronimia, Intertextualidad, Traducción*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

SILLATO, María del Carmen. (1998) “Función del testimonio en La junta luz de Juan Gelman: La reconstrucción de la historia desde la voz del otro”, en Revista *Histórica Moderna*, Columbia University. Nueva York

SILLATO, María del Carmen. (2002). “Juan Gelman: Cartas desde el exilio” en Revista La Página 2002, N° 47 p. 53-60

SILLATO, María del Carmen. (2005). “Los monólogos epistolares de Juan Gelman o el porfiado intento de comunicación con las ausencias” en *Juan Gelman: Poesía y coraje* de M, Ángeles Pérez López. La Página Ediciones, Tenerife, p. 99-110.

SNEH, Perla. (2018) “El silencio como llave: Nora Strejilevich y Mauricio Rosencof, lectores de PinieWald – Avatares rioplatenses de una tradición judía”. Cuadernos lírico N° 19. Bajo la dirección de Valentina Litvan, Geneviève Fabry y Edgardo Dobry.

SOHN, Anne M. (ed.) (2002) *La correspondance, un document pour l'histoire*. Publications de l'université de Rouen.

SOLÍ SOTO, Araceli. (2009). “La figura de la madre en la poética vallejana Trilce” en *Argumentos* (Méx.) vol.22 no.60, may./ago. 2009. México.

SOSA SAN MARTÍN, Gabriela. (2014). “Epistolaridad, autoficción y puesta en escena Versiones de Las cartas que no llegaron, de Mauricio Rosencof”. Instituto de Profesores Artigas, Uruguay.

SOTO VERGARA, Guillermo. (1996). *La creación del contexto: función y estructura del género epistolar*. Onomázein, nro. 1, p. 152-166.

STEINER, Jorge. (1997). “Qué es la literatura comparada” en *Pasión Intacta*. Ed. Siruela. Madrid.

STRACCALI, Eugenia (2020) “El testimonio y la experiencia de la muerte: Raúl González Tuñón, Juan Gelman, Julián Axat” en BASILE, Teresa; CHIARI, Miriam, *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. Edulp. Argentina.

STREJILEVICH, Nora. (2006). *Una sola muerte numerosa*. Alción Editora, Córdoba.

STREJILEVICH, Nora. (2006). *El arte de no olvidar*. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90. Editorial Catálogos.

STREJILEVICH, Nora. (2018). “En defensa del testimonio literario” en *Palabras al margen*. N° 121, 14 enero. Colombia.

<http://palabrasalmargen.com/?s=defensa+del+testimonio+strejilevich>

SUÁREZ, Modesta. (2009). “Un pedacito de la belleza que vendrá. Poesía y testimonio en la obra de Juan Gelman”. Revista del CESLA, N° 11, Uniwersytet Warszawski, Polonia.

TAMARGO, Elena. (2000). *Juan Gelman: poesía de la sombra de la memoria*. Universidad Iberoamericana, Departamento de letras, México.

TORRES, Alicia. (2001). “Rosencof: una imaginación liberadora” en Sylvia LAGO (coord.), Ocho escritores de la resistencia. FHCE, Montevideo, Uruguay.

TRAVERSO, Enzo. (2012). *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, México.

URIBE, Lilián. (comp.). (1995). *Como temblor del aire. La poesía de Juan Gelman*. Ensayos críticos. Vitén Editor, Montevideo.



UTRERA TERREMOCHA, María Victoria. (2014). “Carta a mi madre de Juan Gelman” en *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*. N° 12. Universidad de Sevilla. España.

VERBITSKY, Horacio. (2014). “El universo desnudo” en *Página/12* (2 /02).

VILLEGAS, Irlanda; REYES, David; ROJAS RAMÍREZ, Carlos. (2014) *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales*. Biblioteca Digital de Humanidades | Dirección General Académica del Área de Humanidades Colección Investigación Colectiva 6 Universidad Veracruzana . México.

VIOLI, Patricia (1987). “La intimidad de la ausencia” en *Revista de Occidente* N° 68. Ed. Fundación José Ortega y Gasset. Madrid, España.

WHITE, Hayden. (1998). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

WILLIAMS, Raymond (1988). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península Barcelona.

YURKIEVICH, Saúl. (1988). “La violencia estremecedora de lo real”, en *Río de la Plata. Culturas*, n° 7, Poesía de Argentina, Paraguay y Uruguay (1950-1980), CELCIRP (Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata), p. 103/114.

ZONANA, Victor. (2007). “Introducción” en Zonana (dir/ed). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor, p. 15-44.

## Anexo

### 1. Cartas Recuperadas de la RBSC Fireston Library

Para este estudio se han recuperado cartas de Rare Books and Special Collections, Firestone Library, que no se han agregado a este anexo por respetar la privacidad de sus actantes. El material hAa sido facilitado por la viuda de Juan Gelman Mara La Madrid a la Universidad de Princeton. En este extenso corpus que excede lo epistolar se hallan reflejadas las distintas facetas del la vida del poeta, sus afectos, su obra, su lucha.

Adjunto el catálogo - collections/C1511

Arrangement

Organized into the following series: Series 1: Writings, Series 2: Correspondence, Series 3: Other Employment, Series 4: Family / Investigation, Series 5: Photographs, Series 6: About Gelman, Series 7: Artwork and Performing Arts, Series 8: Others Work, Series 9: Audio Recordings, and Series 10: Born-Digital Files.

#### Series 1: Writings, 1962-2014

- Subseries 1: Poetry, 1975-2012
- Subseries 2: Prose, 1962-2014
- Subseries 3: Journalism, 1988-2013
- Subseries 4: Printed Material, 1984-2001
- Subseries 5: Translations, 1978-2009
- Subseries 6: Notes and Drafts, 1987-2013
- Subseries 7: Research Files, 1987-2001

#### Series 2: Correspondence, 1957-2014

- Subseries 1: General, 1957-2014
- Subseries 2: Literary Agent Files, 1985-2012

#### Series 3: Other Employment, 1983-1993

#### Series 4: Family / Investigation, 1983-2013

- Subseries 1: Retorno a Argentina, 1988
- Subseries 2: Marcelo Gelman, 1986-1998
- Subseries 3: María Claudia García Irureta Goyena and Macarena Gelman, 1989-2010
- Subseries 4: Correspondencia sobre investigaciones, 1984-2011
- Subseries 5: Testimonios, 1985-2009
- Subseries 6: Engargolados presentados a distintos jueces y fiscales, 1995-2010
- Subseries 7: Automotores Orletti, Ejército Argentino, Ejército Chileno, y Ejército Uruguayo, 1999-2004
- Subseries 8: Related Groups and Individuals, 1987-2006
- Subseries 9: Other Court or Declassified Documents, 1997-2013
- Subseries 10: Writings, Notes and Drafts, 1983-2007
- Subseries 11: Media and Other Printed Materials, 1983-2006
- Subseries 12: Lists and Timelines, 1998-2004

#### Series 5: Photographs, 1930-2014

- Subseries 1: Family, 1938-2014
- Subseries 2: Award and Literary Events, 1988-2013
- Subseries 3: Juan Gelman, 1930-2011

- Subseries 4: Juan Gelman With Others, 1965-2013
- Subseries 5: Other Photographs Without Juan Gelman, 1967-2008

Series 6: About Gelman, 1927-2014

- Subseries 1: Awards, Events, and Recognitions, 1986-2014
- Subseries 2: Lectures and Workshops, 2009-2013
- Subseries 3: Bibliographic and Biographical Materials, 1990-2002
- Subseries 4: Media Clippings, 1988-2014
- Subseries 5: Scholarly Articles and Texts, 1989-2009
- Subseries 6: Other Printed Material, 1974-2010
- Subseries 7: Personal Documents, 1984-2013
- Subseries 8: In Memoriam, 2014
- Subseries 9: Oversize Materials, 1927-2013

Series 7: Artwork and Performing Arts, 1980-2011

Series 8: Others Work, 1987-1998

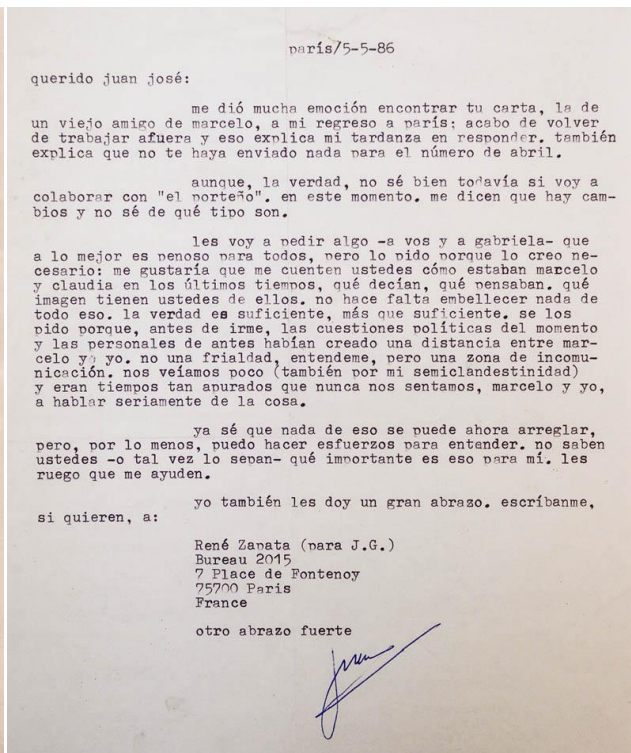
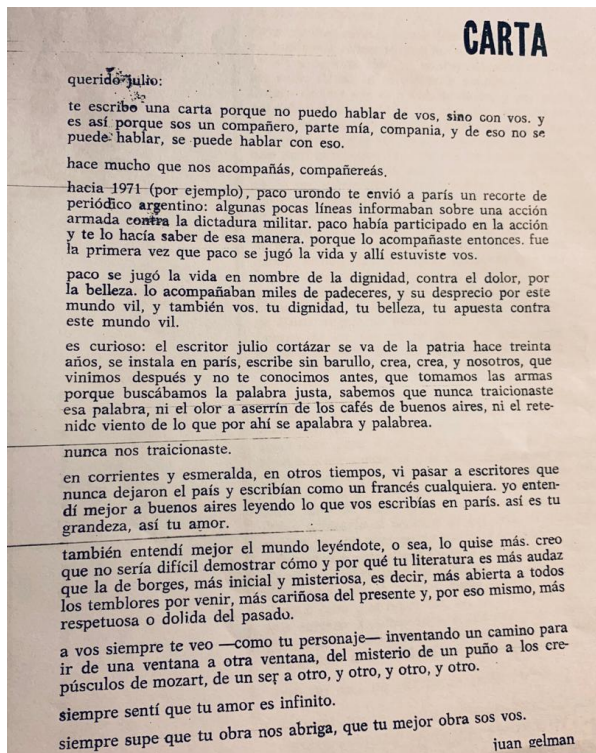
Series 9: Audio Recordings, undated

Series 10: Born-Digital Files, 1995-2004

- Subseries 1: 3.5" Floppy Disks, 1995-2004

## 2. Otras cartas publicadas

Carta publicada en Casa de las Américas tras la muerte de Julio Cortázar en 1984 y carta enviada a Luis Salinas 1986.



## **Carta abierta a mi nieto**

Carta publicada en el semanario Brecha, Montevideo, el 23 de diciembre de 1998

Esta carta había sido escrita por Juan Gelman en abril de 1995, cuando todavía no sabía que su nieto había podido nacer en Uruguay. Se enteró de esa posibilidad a finales de 1998 y empezó sus trámites con el presidente Uruguay Julio María Sanguinetti en 1999.

Dentro de seis meses cumplirás 19 años. Habrás nacido algún día de octubre de 1976 en un campo de concentración. Poco antes o poco después de tu nacimiento, el mismo mes y año, asesinaron a tu padre de un tiro en la nuca disparado a menos de medio metro de distancia. Él estaba inerte y lo asesinó un comando militar, tal vez el mismo que lo secuestró con tu madre el 24 de agosto en Buenos Aires y los llevó al campo de concentración Automotores Orletti que funcionaba en pleno Floresta y los militares habían bautizado "el Jardín". Tu padre se llamaba Marcelo. Tu madre, Claudia. Los dos tenían 20 años y vos, siete meses en el vientre materno cuando eso ocurrió. A ella la trasladaron -y a vos con ella- cuando estuvo a punto de parir. Debe haber dado a luz solita, bajo la mirada de algún médico cómplice de la dictadura militar. Te sacaron entonces de su lado y fuiste a parar -así era casi siempre- a manos de una pareja estéril de marido militar o policía, o juez, o periodista amigo de policía o militar. Había entonces una lista de espera siniestra para cada campo de concentración: Los anotados esperaban quedarse con el hijo robado a las prisioneras que parían y, con alguna excepción, eran asesinadas inmediatamente después. Han pasado 12 años desde que los militares dejaron el gobierno y nada se sabe de tu madre. En cambio, en un tambor de grasa de 200 litros que los militares rellenaron con cemento y arena y arrojaron al Río San Fernando, se encontraron los restos de tu padre 13 años después. Está enterrado en La Tablada. Al menos hay con él esa certeza.

Me resulta muy extraño hablarte de mis hijos como tus padres que no fueron. No sé si sos varón o mujer. Sé que naciste. Me lo aseguró el padre Fiorello Cavalli, de la Secretaría de Estado del Vaticano, en febrero de 1978. Desde entonces me pregunto cuál ha sido tu destino. Me asaltan ideas contrarias. Por un lado, siempre me repugna la posibilidad de que llamas "papá" a un militar o policía ladrón de vos, o a un amigo de los asesinos de tus padres. Por otro lado, siempre quise que, cualquiera hubiese sido el hogar al fuiste a parar, te criaran y educaran bien y te quisieran mucho. Sin embargo, nunca dejé de pensar que, aun así, algún agujero o falla tenía que haber en el amor que te tuvieron, no tanto porque tus padres de hoy no son los biológicos -como se dice-, sino por el hecho de que alguna conciencia tendrán ellos de tu historia y de cómo se apoderaron de tu historia y la falsificaron. Imagino que te han mentido mucho.

También pensé todos estos años en qué hacer si te encontraba: si arrancarte del hogar que tenías o hablar con tus padres adoptivos para establecer un acuerdo que me permitiera verte y acompañarte, siempre sobre la base de que supieras vos quién eras y de dónde venías. El dilema se reiteraba cada vez -y fueron varias- que asomaba la posibilidad de que las Abuelas de Plaza de Mayo te hubieran encontrado. Se reiteraba de manera diferente, según tu edad en cada momento. Me preocupaba que fueras demasiado chico o chica -por ser suficientemente chico o chica- para entender lo que había pasado. Para entender lo que había pasado. Para entender por qué no eran tus padres los que creías tus padres y a lo mejor querías como a padres. Me preocupaba que padecieras así una doble herida, una suerte de hachazo en el tejido de tu subjetividad en formación. Pero ahora sos grande. Podés enterarte de quién sos y decidir después qué hacer con lo que fuiste. Ahí están las Abuelas y su banco de datos sanguíneos que permiten determinar con precisión científica el origen de hijos de desaparecidos. Tu origen.

Ahora tenés casi la edad de tus padres cuando los mataron y pronto serás mayor que ellos. Ellos se quedaron en los 20 años para siempre. Soñaban mucho con vos y con un mundo más habitable para vos. Me gustaría hablarte de ellos y que me hables de vos. Para reconocer en vos a mi hijo y para que reconozcas en mí lo que de tu padre tengo: los dos somos huérfanos de él. Para reparar de algún modo ese corte brutal o silencio que en la carne de la familia perpetró la dictadura militar. Para darte tu historia, no para apartarte de lo que no te quieras apartar. Ya sos grande, dije.

Los sueños de Marcelo y Claudia no se han cumplido todavía. Menos vos, que naciste y estás quién sabe dónde ni con quién. Tal vez tengas los ojos verdegrises de mi hijo o los ojos color castaño de su mujer, que poseían un brillo especial y tierno y pícaro. Quién sabe cómo serás si sos varón. Quién sabe cómo serás si sos mujer. A lo mejor podés salir de ese misterio para entrar en otro: el del encuentro con un abuelo que te espera.

12 de abril de 1995

PD. Automotores Orletti, como es notorio ya, fue centro de la Operación Cóndor en la Argentina. Allí hubo tráfico de embarazadas y de niños secuestrados entre las fuerzas de seguridad de las dictaduras militares del cono sur. Allí operaron represores uruguayos. Mi nieta o nieto, ¿nació en algún centro clandestino de detención del Uruguay?

5 de diciembre de 1998

### **Carta abierta de Juan Gelman al teniente general Balza**

**Publicada en el diario Página 12 el 4 de abril de 1999, y vuelta a publicar el 1ero de abril de 2011, en ocasión de la condena a prisión perpetua de Eduardo Cabanillas.**

Señor teniente general Martín Balza: tiene usted bajo su mando inmediato a uno de los responsables mediatos del robo de mi nieta o nieto nacida/nacido en cautiverio. Se trata del general Eduardo Rodolfo Cabanillas, comandante del Segundo Cuerpo de Ejército con asiento en Rosario. Como usted no ignora, ese delito es imprescriptible. ¿Piensa hacer algo al respecto?

Un sumario de la justicia de instrucción militar caratulado “Comando de la IVta. Brigada de Infantería Aerotransportada, Letra: 417; Nro.: 0035; Cde: 1” recoge las declaraciones que ante el juez de la institución José Herman Llera formuló el 17 de noviembre de 1977 el entonces capitán Eduardo Rodolfo Cabanillas. La causa se inició por el secuestro extorsivo que la banda de Aníbal Gordon perpetró el 24 de julio de ese año contra el empresario Pedro León Zavalía, quien contaba al parecer –como en muy pocos otros casos de esa naturaleza– con los contactos jerárquicos necesarios para que el hecho pasara a la justicia militar. Aníbal Gordon era jefe de los “inorgánicos” que cobraban sueldo de la SIDE y operaban en “Automotores Orletti”, centro clandestino de detención que fue polo de la Operación Cóndor en la Argentina.

El hoy general Cabanillas declara en dicho sumario (pág. 146 y ss) “que se desempeñó como segundo jefe de la OT 18, ya que como dijera anteriormente el jefe lo era el mayor Calmon, realizando Actividades Especiales de Inteligencia ordenadas por la SIDE”. Agrega que prestó allí servicios “desde mediados del año mil novecientos setentiséis hasta el mes de diciembre de ese mismo año”. Señalo a su atención, señor teniente general Martín Balza, dos elementos de ese testimonio que hacen directamente al tema que me ocupa. La OT 18 fue una base operativa que se instaló primero en la calle Bacacay luego en la calle Venancio Flores de esta capital, en “Automotores Orletti”. El segundo elemento es el período en que el declarante se desempeñó en la SIDE como subjefe de la OT 18. Durante ese lapso, exactamente el 24 de agosto de 1976, mi hijo Marcelo Ariel y su esposa María Claudia García Irureta Goyena de Gelman, de 20 y 19 años de edad, fueron secuestrados en su domicilio por personal de Orletti y llevados a ese campo de concentración. Mi nuera estaba embarazada y durante ese lapso, exactamente el 7 de octubre de 1976, fue vista por un sobreviviente: María Claudia estaba en esa fecha encinta de 8 meses y medio, no había sido torturada y todo indica que su bebé ya estaba destinado a una pareja de apropiadores. No hay dudas de que mi nuera dio a luz durante el período en que el capitán Cabanillas se desempeñó como subjefe de la OT 18. Supongo, señor teniente general, que coincidirá conmigo en que al general Cabanillas le cabe una responsabilidad en la entrega de mi nieta o nieto a manos extrañas a mi familia. ¿Piensa usted hacer algo al respecto?

En el mismo sumario (pág. 279 y ss) el teniente coronel (RE) Juan Ramón Nieto Moreno confirma que la OT 18 “se constituyó por orden del entonces secretario de Inteligencia de Estado, general don Otto Carlos Paladino”, que su personal era una mezcla de “inorgánicos” al mando de Aníbal Gordon –(a) El Viejo, (a) coronel Silva, (a) Ezcurra, otros alias– y de “orgánicos” o agentes de la SIDE como Eduardo Alfredo Ruffó y Juan Rodríguez, que éstos dependieron primero del vicecomodoro Guillamondegui –a su vez bajo las órdenes del coronel Carlos A. Mitchell– “y posteriormente de los entonces capitanes Calmon y Cabanillas”, y que los efectivos de esa base ejecutaban los blancos operacionales fijados por el Departamento de Contrainteligencia de la SIDE que el declarante dirigió desde el 20 de enero de 1975 hasta el 8 de octubre de 1977. Esos “blancos operacionales” comprendieron a mi hijo, asesinado de un tiro en la nuca a menos de medio metro de distancia y cuyos restos aparecieron trece años después; a mi nuera desaparecida y a su bebé robado.

La vida social del capitán Cabanillas tuvo ribetes peculiares. Era “muy amigo” –dijo– del mayor Alberto Juan Hubert (sospechado de haber ayudado a Gordon en la comisión del secuestro extorsivo) hasta el punto de que “ambos son padrinos de sus respectivos hijos”. Interrogado por el juez de instrucción militar acerca de una fiesta de despedida en honor del general Paladino por su pase a retiro, del mayor Calmon y de él mismo por el pase de ambos a la Escuela Superior de Guerra, el capitán Cabanillas declara que tuvo lugar en un carrito de la Costanera llamado “Años Locos”, que “recuerda se hallaban presentes el señor general Paladino, jefe de la SIDE; el teniente coronel Visuara (jefe del mayor Calmon); el teniente coronel Nieto Moreno, jefe del Servicio de Contrainteligencia de la SIDE; el mayor Calmon, de la OT 18; oficiales del ejército uruguayo y chileno que estaban ‘en comisión, (sic) en la SIDE (la Operación Cóndor, ¿no es cierto, señor teniente general?); y además personal civil contratado y orgánico de la SIDE que cumplían tareas en la OT 18 a quienes sólo conocía por nombres de guerra, tales como Aníbal, Zapato, Gallego, Paquí, Cornalito, Puma, León, Pájaro, Dondin, y otros”. Es decir, otros secuestradores, torturadores, asesinos y ladrones de bebés de Orletti. El capitán Cabanillas agrega que “la mayoría de ellos concurrieron con sus respectivas señoras esposas”, que en total habrían asistido unas 80 personas y que la fiesta fue organizada por “Aníbal”, a quien dos respuestas más adelante le encuentra el apellido: Gordon. El declarante, como quien dice, se codeaba.

¿Acaso el general Cabanillas no sabe lo que supo el capitán Cabanillas? ¿Y qué piensa hacer al respecto, señor teniente general Martín Balza? Poco le costaría, por ejemplo, consultar la causa que menciono: es la 4 I 70035/1 y se encuentra en los archivos judiciales del Consejo Superior de las Fuerzas Armadas, carpeta 10720, expediente 80739. A usted compete la

responsabilidad de que los seis cuerpos de la causa no desaparezcan. También la de leerlos: atañen a su subordinado inmediato, nada menos que comandante de un cuerpo de Ejército.

En su notorio discurso del 25 de abril de 1995 ofreció usted a los familiares de las víctimas de la dictadura militar “respeto, silencio ante el dolor y el compromiso de todo mi esfuerzo para un futuro que no repita el pasado”. Pero, ¿cómo impedir la repetición del pasado si se lo aplasta con impunidad y silencio? El dolor necesita palabras. Hable, señor teniente general. A usted le será mucho más fácil que a mí averiguar el destino de María Claudia y su bebé. Tiene acceso a todos los medios para ello. Si no lo hiciere, procure evitar el castigo del insomnio: el no sueño de la mala conciencia es un territorio devastado por la muerte.

Juan Gelman

### **Carta abierta al doctor Julio María Sanguinetti**

Carta publicada en el diario La República, Montevideo, el 10 de octubre de 1999

Señor Presidente de la República Oriental del Uruguay:

El viernes 7 de mayo último a las 19.30 horas, el doctor Elías Bluth, secretario de la Presidencia de la República, tuvo a bien recibirnos a mi esposa, Mara Lamadrid y a mí en su despacho del 7º piso del Edificio Libertad. Deseábamos entrevistarnos con usted, pero se nos explicó que eso no era posible en razón de una agenda muy cerrada por su inminente viaje a Washington.

Expusimos al doctor Bluth, entonces, el caso que motivaba la audiencia: nuestra solicitud de ayuda para conocer la verdad acerca del destino de mi nuera, María Claudia García Irureta Goyena de Gelman, y de su bebé nacido en cautiverio.

Es que una minuciosa investigación que mi esposa y yo llevamos a cabo, al margen de cualquier organismo o institución, nos permitió saber que María Claudia, secuestrada el 24 de agosto de 1976 por un grupo de tareas argentino y llevada al campo clandestino de detención Automotores Orletti, fue trasladada por militares uruguayos en la segunda semana de octubre de ese año --junto con los niños Anatole Julien Grisonas de 4 años y su hermana Victoria de 18 meses, hijos de uruguayos desaparecidos en la Argentina-- al local que la División III del Servicio de Información de Defensa (SID) ocupaba en bulevar Artigas y Palmar, Montevideo. Fue un operativo típico del Plan Cóndor. Mi nuera estaba embarazada de 8 meses cuando el traslado se produjo. Estuvo prisionera en la planta baja de ese local, fue llevada al Hospital Militar de Montevideo para dar a luz, la devolvieron al SID y de allí salió a fines de diciembre de 1976 con su bebé en un moisés y rumbo desconocido. Los escoltaban dos miembros conspicuos del SID: el entonces teniente coronel Juan Antonio Rodríguez Buratti, jefe del Departamento III y el ex capitán José Arab, que prestó servicios varios meses en Orletti. Intercambiaron ante la tropa esta frase terrible: "A veces hay que hacer cosas embromadas".

Pero usted conoce los hechos que ahora expongo ante el noble pueblo uruguayo. Constan en un memorándum elevado a su consideración que el doctor Bluth pidió que redactáramos y que se comprometió a entregarle. No alimento dudas de que así lo hizo: el 3 de junio a las 20.00 horas llamó a mi casa en México, D.F. y comunicó: "Hablé con el Presidente y le pido que crea cada una de las palabras que le voy a decir. El Presidente siente un rechazo visceral por las denuncias de costumbre, pero nunca lo vi tan sensibilizado por la situación específica. De manera muy sincera dijo: "Acá (el memorándum) no sobra ni falta una palabra. Voy a hacer todo lo posible para saber y averiguar esto. De este caso me ocupo yo. Me da la impresión de que va a hacer todo lo posible". El doctor Bluth finalizó la conversación con esta promesa: "No deseo crearle expectativas, pero todo lo que podamos averiguar, o no averiguar, o lo poco que podamos averiguar, se lo comunicaré enseguida". Han pasado más de cuatro meses y no tengo noticias de lo que resultó de ese interés declarado. El 14 de julio a las 17.30 horas llamé al doctor Bluth a su despacho y me atendió una de sus secretarías. Me dijo que el doctor Bluth no estaba y que lo llamara más tarde. Lo hice una hora después y la respuesta de la secretaria entonces fue: "Justo en este momento el doctor recibió un llamado. Deje su teléfono para que él lo llame al terminar". Han transcurrido tres meses y aún espero ese llamado, señor Presidente: el 28 de setiembre afirmó usted que un jefe de gobierno "no es un Buda silencioso y misterioso". Al parecer, sí en este caso.

El doctor Bluth fue preciso en la entrevista que con él mantuvimos. Manifestó que usted y él habían decidido instalar un escudo contra toda remoción del pasado. Que él comprendía mi situación porque era un europeo que había padecido la persecución nazi. Que usted y él habían estado en la resistencia contra la dictadura uruguaya --aunque no en la armada porque consideraban que no era la vía apropiada-- y que en esa empresa se habían jugado el pellejo varias veces. Me pregunto por qué, con esos antecedentes, guarda usted silencio sobre este caso. El robo de niños en cautiverio es el más aberrante de los crímenes perpetrados por nuestras dictaduras. Ese crimen contra un ser indefenso no sólo corta su filiación: también lo desaloja de la historia.

Señor Presidente: ¿conoce usted un crimen más ominoso que ése? Mi nieta o nieto --ni su sexo conocemos-- fue despojada o despojada de su padre, que apareció asesinado --de un tiro en la nuca a medio metro de distancia, en un tambor de 200

litros relleno de cemento y arena-- en el mismo octubre en que su madre fue trasladada de Orletti al SID. Fue despojada o despojado de su madre. Fue despojada o despojado de mí, que emprendí esta búsqueda para cumplir con el único legado que me dejó mi hijo: encontrar al suyo.

Ojalá nunca padezca usted estas angustias, el peso de este vacío doble. Se lo considera el más culto de los presidentes de América Latina y seguramente usted recuerda esta frase de su compatriota, el gran poeta Lautréamont: "Ni con un océano lavarás una sola mancha de sangre intelectual". Especialmente cuando de por medio hay sangre de verdad. Las capas de silencio depositadas sobre el robo de bebés conforman una mancha intelectual que no cesa de extenderse, porque el silencio sobre el crimen lo prolonga. Señor Presidente: ¿ordenó usted la averiguación prometida? Y si lo hizo, ¿ninguna razón de humanidad lo mueve a comunicarme el resultado? Y si no la ordenó, ¿ninguna razón de humanidad lo mueve a hacerlo?

Permítame señalarle que tiene usted a la mano fuentes directas de información al respecto: el personal militar uruguayo que durante 1976 se desempeñó en Orletti y el SID, y también en el Organismo Coordinador de Actividades Antisubversivas (OCA), el polo del Plan Cóndor en el Uruguay. Por ejemplo: el entonces mayor José Nino Gavazzo, segundo del Departamento III y jefe de los militares uruguayos que actuaban en Orletti; entre otras cosas encabezó el operativo de secuestro de la ciudadana uruguaya Sara Méndez en el que su bebé Simón, de 20 días, fue robado. El teniente coronel Rodríguez Buratti y José Arab (a) "El Turco", ya mencionados que bien deben saber adónde llevaron a mi nuera y su bebé. Otros represores notorios del SID: mayor Juan Manuel Cordero, mayor Enrique Martínez, mayor Alfredo R. Lamy, mayor Mirailles, capitán Ricardo Medina, Roberto Huert (a) "Elefante", capitán Gualberto Vázquez (a) "El Judío", capitán José Agustín Baudean, capitán Casas (a) "El Alemán", capitán Menotti Ortiz, el jefe administrativo Sasson (a), teniente primero (siempre entonces) Luis A. Maurente Mata, Nelson Sánchez de la Prefectura General Marítima, teniente Sanders, Sandes o Sandler, coronel Barrios, visto en Orletti, el oficial principal de la Policía, Zabala.

Y los "Oscars" de la OCA como el mayor Ernesto Rama Pereyra, (a) "El Tordillo", (a) "Puñales", jefe operativo del organismo; capitán Pedro Antonio Mattos Narbondo (a) "El Burro", quien se jacta de haber asesinado al senador Michelini a la salida de Orletti; comisario Campos Hermida, Jorge Silveira (a) "Sierra", (a) "Siete Sierras", (a) "Chimichurri", entonces capitán y hoy coronel y asesor del comandante en jefe. Y oficiales de Inteligencia como el que se hacía llamar "teniente coronel Alfredo Bretón", a cargo de las operaciones conjuntas uruguayo-argentinas, y el teniente coronel Carlos Calcagno Gorlers, quien habría trasladado niños de Argentina al Uruguay por el delta del río Paraná.

Los niños Julien compartieron con mi nuera y su bebé la habitación del SID en que estuvieron prisioneros más de dos meses y medio a fines de 1976. La niña Paula Eva Logares, de dos años, fue secuestrada con sus padres en el Uruguay y entregada a un subcomisario argentino en 1978.

El 1º de marzo de este año, en el programa de televisión "Hola, gente", reiteró usted que "en el Uruguay nunca hubo casos de niños secuestrados, como en Argentina". Bueno. Pero en el caso de mi nieta o nieto: ¿qué piensa hacer, Señor Presidente?"

Juan Gelman

### **Respuesta del Presidente Sanguinetti a Juan Gelman**

Carta publicada en el diario La República,

Montevideo, 5 de noviembre de 1999

Sr. Juan Gelman

Presente

De mi consideración:

En junio de este año recibí del Secretario de la Presidencia de la República, doctor Elías Bluth, su pedido de ayuda. Como él le informó, lo tomé con todo el respeto y el interés humano con que se puede acoger un pedido de esta naturaleza. Usted manifestó entonces que su única preocupación era recuperar a su nieto, evitando que la difusión pública del caso pudiera frustrar el esfuerzo. Es así que requerí se realizara una discreta averiguación sobre la posibilidad de que --como señala su denuncia-- su nuera, capturada en Argentina, hubiera sido conducida a Uruguay. Y obviamente, sobre el eventual paradero de un nieto suyo que pudiera haber nacido aquí, en tiempos del gobierno de facto. En territorio uruguayo no se han denunciado casos de pérdida de identidad de menores como los que han ocurrido en Argentina. Los menores hijos de uruguayos que se han denunciado en esta situación han sido todos ellos víctimas de circunstancias que tuvieron su escenario en territorio argentino. El caso de su nuera sería, entonces, una completa excepción.

Dispuse esa discreta averiguación en base a las indicaciones que usted hizo. Hasta el 10 de octubre, momento en que usted hizo público en el Uruguay y en el exterior su gestión ante mí, no había surgido ningún dato que permitiera confirmar la presencia de su nuera en el país. Pese a que el tema de los ciudadanos que fueron traídos a Uruguay desde Automotora Orletti ha sido exhaustivamente ventilado en varias ocasiones, tanto por la Comisión Investigadora del Parlamento como en

tribunales civiles, en los que se decidió pagar indemnizaciones de centenares de miles de dólares a varias de las personas que sufrieron esa situación y traslado. Hemos examinado todas esas copiosas actuaciones sin que aparezca algún indicio adicional sobre su nuera. Se ha ido más allá, pero sin resultado alguno, estimándose en principio que su nuera no fue traída a Uruguay.

Estamos hablando de hechos ocurridos hace 24 años. Quienes eventualmente podrían brindar algún dato fidedigno son personas que en su inmensa mayoría ya no están sometidas a jerarquía militar ni a la autoridad del Estado uruguayo. Y que en muchos casos murieron o son ancianos. No existen sobre estos temas nuevos registros en los que sea posible buscar, como lo intentamos en los archivos del Hospital Militar, sin lograr ningún resultado. Puedo tener el mejor ánimo, pero ni yo ni nadie en el mundo tiene la capacidad de milagro de aclarar algo tan difícil con sólo una orden.

Ninguna investigación formal --como la que se hizo en aplicación del Artículo 4º de nuestra Ley de Caducidad-- arrojó resultados positivos. En un plano más general --relacionado con los treinta y tantos desaparecidos que hubo en territorio uruguayo-- un obispo ofreció hace algunos meses la oportunidad de que una aclaración tuviera el amparo de la tradición eclesiástica del "secreto de confesión". Tampoco esa oferta arrojó resultados. En lo personal, sintiendo con una profunda convicción que uno de los más grandes aportes que he intentado hacer en mi vida política ha sido pacificar el país y restañar todas las heridas de la violencia política que pudieran restañarse, deseo fervientemente que llegue algún día en que los familiares de las víctimas encuentren la información que reclaman y se dé un paso más para cerrar este triste capítulo de nuestra historia.

En resumen, señor, con toda buena fe he intentado ayudarle en su búsqueda. Y el resultado ha sido que, en plena campaña electoral, usted alimentó hasta el cansancio un esfuerzo para presentarme como indiferente o insensible a reclamos humanitarios.

Con eso usted no le ha hecho nada a quienes le arrebataron a su nieto, se ha alejado de la meta ansiada y en cambio le ha hecho daño a un demócrata, a alguien que por muchos años se ha esforzado por reparar los daños que la violencia política causó en Uruguay. En 1976, cuando presuntamente ocurrieron los hechos que usted denuncia, yo era un político proscrito, privado de todos mis derechos y un periodista que tenía prohibido escribir, y se ganaba la vida como podía. Espero que la vida le devuelva a su nieto lo antes posible. Se lo dice alguien que jamás le hizo daño a usted o a su familia, se lo dice alguien que jamás empuñó un arma para imponerle a alguien sus propias ideas y que jamás practicó ningún modo de la violencia política.

Se lo dice alguien que ha jugado todo lo que es para garantizarle paz a un país que así lo ha reconocido llevándole dos veces a la Presidencia de la República.

Después de 24 años sin reclamar nada a una autoridad uruguaya, usted me dio 129 días para intentar ayudarle, pidió un milagro y cerró el plazo 20 días antes de unas apasionadas elecciones, en que el tema se ha explotado hasta el cansancio, cercenando cualquier posibilidad que hubiera de encontrar alguna discreta noticia o confesión.

Sepa, simplemente, que intenté ayudarle. Y que si está a mi alcance no dejaré de hacerlo, pese a todo.

Le saluda

Julio María Sanguinetti

**Respuesta de Juan Gelman a la respuesta de Julio María Sanguinetti**  
**Carta publicada en el diario La República, Montevideo, el 8 de noviembre de 1999**  
Señor Presidente de la República Oriental del Uruguay:

Le agradezco que haya tenido a bien poner en mi conocimiento, al mismo tiempo que se difundía públicamente en Uruguay, su respuesta de fecha 5 de noviembre a la carta abierta que le dirigí el 10 de octubre anterior. Ese texto no me ahorra preguntas y perplejidades.



Dice usted que ordenó una "discreta investigación" sobre la desaparición en Montevideo de mi nuera y su bebé, que tuvo lugar a fines de diciembre de 1976. Esa averiguación debe, en efecto, haber sido discreta: no habla, no dice, no contesta. Por ejemplo: señala usted que se examinaron "copiosas actuaciones" de la Comisión Investigadora del Parlamento creada en 1985 y de tribunales civiles en los que se ventilaron los casos de los ciudadanos uruguayos secuestrados en Buenos Aires, internados en el centro clandestino de detención Automotores Orletti y trasladados luego a un local del Servicio de Información de Defensa (SID) ubicado en Boulevard Artigas y Palmar, Montevideo. El mismo itinerario padeció mi nuera, encinta de más de ocho meses, en octubre de 1976. Añade usted que ese examen se realizó "sin que aparezca algún indicio adicional sobre su (mi) nuera". Supongo que ese examen es hijo de la premura: en el acta N° 4 de la Comisión Investigadora, de fecha 9 de mayo de 1985, y en la N° 22, de fecha 14 de agosto de 1985, así como en el juzgado de Segundo Turno a cargo del Dr. Arriague Saccone, hay testimonios sobre la presencia de una embarazada en el SID, que sus colaboradores pasaron vertiginosamente por alto.

Habla usted de un vago "más allá" que la averiguación habría visitado y menciona el escrutinio de los archivos del Hospital Militar de Montevideo, donde dio a luz mi nuera, "sin lograr ningún resultado". No me sorprende: fue un nacimiento clandestino. Tampoco en las "maternidades" instaladas en la Escuela de Mecánica de la Armada o en la guarnición militar de Campo de Mayo en la Argentina se asentaba el nacimiento de niños nacidos en cautiverio de madres inmediatamente asesinadas después del parto. La inferencia, adelanta usted, es que "en principio, su (mi) nuera no fue traída al Uruguay".

No dudo de la buena fe con que usted repite las conclusiones de sus subordinados. Pero no encuentro en su carta ninguna alusión a los 23 militares uruguayos --del SID y del Organismo Coordinador de Actividades Antisubversivas (OCA), polo del plan Cóndor en su país involucrados en los hechos. ¿Se preguntó al entonces mayor Manuel Cordero (hoy de 61 años de edad) y al ex capitán José Arab (59) acerca de cómo trasladaron a mi nuera de Orletti al SID? Hay testigos de ello. ¿Se preguntó al teniente coronel Juan A. Rodríguez Buratti (67 años) y al dicho José Arab a dónde llevaron a mi nuera y su bebé a fines de diciembre de 1976 al sacarlos del SID? Hay testigos de ello, también de la terrible frase que se dijeron: "A veces hay que hacer cosas embromadas". ¿Se preguntó al teniente coronel José Nino Gavazzo (60 de edad hoy), jefe de la dotación del Ejército uruguayo que, en el marco del Plan Cóndor, desde Orletti secuestraba, torturaba, asesinaba compatriotas suyos, qué sabe al respecto? Porque saber, sabe: entre otras cosas, estuvo al frente del operativo en que fue robado Simón Riquelme, de 20 días de edad, hijo de uruguayos y trasladado al Uruguay, donde todavía está secuestrado de su filiación por la falsa identidad que le impusieron.

Hago hincapié en la edad de esos señores y aun otros involucrados en el robo de mi nieta o nieto: coronel Jorge Silveira, 54 años; coronel Carlos Calcagno, 58; coronel Ernesto Rama, 63; coronel Alfredo Lamy, 60, porque dice usted que "quienes eventualmente podrían brindar algún dato fidedigno" son personas que "murieron o son ancianos". Los mencionados ni murieron, ni son ancianos a menos que sus colaboradores tengan un concepto de la senectud bastante diferente del que impera en el mundo moderno.

Dice usted además que la mayoría de los que podrían brindar información "ya no están sometidos a la jerarquía militar".

Supongo que no es el caso del coronel Silveira, destacadísimo represor en Orletti y en el SID, hoy miembro del Estado Mayor del comandante en jefe del Ejército uruguayo, general Amado. Entiendo, además, que tiene usted autoridad para dar órdenes de obligado cumplimiento a militares retirados, que nunca pierden su subordinación institucional. No le faltan fuentes para llevar a cabo una investigación a fondo.

En efecto: de su carta dimana la sensación de que la "averiguación discreta" se realizó con prisa y ligereza, tal vez por influjo de la ola de solidaridad espontánea que despertó mi carta abierta. A estas alturas considero mi deber manifestarle un par de cosas.

Me sobrestima usted cuando considera que alimenté "hasta el cansancio un esfuerzo para presentarme (presentarlo) como indiferente o insensible a reclamos humanitarios". La generadora de ese "esfuerzo" de otros es la única carta que le dirigí. No tengo medios para suscitar esa respuesta de más de 2000 intelectuales de 20 países. Soy un ciudadano de a pie. Usted es jefe de Estado. Por eso me llena de perplejidad lo que expresa claramente en su carta: que todo se ha debido a mi presunta intención de perjudicarlo en tiempos electorales.

Nunca me ha movido esa intención. Si usted es abuelo, conocerá muy bien de qué densidad es el cariño que uno tiene por los nietos, cuán cargado está de preocupación y cuidado por su porvenir, del deseo de transmitirles vida y experiencia de vida. Ellos nos prolongan más allá de los hijos. En mi caso, se trata de transmitir su historia a una nieta o nieto y esa voluntad no está sujeta a tiempos electorales. Llama su atención el hecho que a 23 --no 24-- años de lo sucedido haya

buscado yo su ayuda. Sólo hace muy poco encontré la pista que me llevó a la certeza de que mi nieta o nieto nació en cautiverio en Montevideo. Soy ciudadano de a pie, como le dije. Usted es mandatario de una nación entera: los 129 días transcurridos entre su conocimiento del caso y mi carta abierta, cargados de silencio, me parecen suficientes para que quien detenta el mando superior de las Fuerzas Armadas uruguayas obtenga resultados. No publiqué mi carta abierta 20 días antes de las elecciones: lo hice cuatro meses después de que el Dr. Bluth me transmitiera la promesa de usted de ocuparse del caso y tres meses después de que el doctor Bluth se me negara por teléfono y nunca en adelante me llamara, como se había comprometido a hacer. Ni siquiera para decirme que la investigación estaba en curso y que tuviera paciencia. Me pregunto qué hubiera hecho usted frente a ese muro.

La presunción de que se trataría de una maniobra destinada a perjudicar a su partido y a su candidatura a senador subestima el espacio de humanidad que conservan ante lo deshumano de este mundo personas como José Saramago, Darío Fo, Adolfo Pérez Esquivel, Eric Hobsbawn, Chico Buarque, Eduardo Galeano, Mario Benedetti, Daniel Viglietti, René Favalaro, Joan Manuel Serrat, Fito Páez, Horacio Verbitsky, Carlos Monsiváis, Augusto Monterroso, Gonzalo Rojas, Manuel Vázquez Montalbán y cientos de escritores, periodistas, artistas, académicos, intelectuales y ciudadanos que se dirigieron respetuosamente a usted para pedirle una respuesta. Es un agravio a su inteligencia confinar ese reclamo en el campo electoral. A la inteligencia de ellos y a la suya propia, Señor Presidente. Al politizar mi caso e instalarlo en la arena electoral, es usted quien autolastima su humanidad y su imagen.

Me dice usted que el gobierno de facto --es decir, la dictadura-- lo proscribió políticamente, le censuró la escritura y lo obligó a ganarse la vida como pudo. Lo lamento verdaderamente. Me alegra, a la vez, que la dictadura nunca le haya asesinado un hijo, desaparecido una nuera, robado una nieta o nieto. No todos los dolores son del mismo cuño. Dice usted -y me consta-- que jamás "empuñó un arma para imponerle a alguien sus propias ideas". Puedo asegurarle que el bebé cautivo en el SID, mi nieta o nieto, tampoco.

La investigación que realizamos mi mujer Mara Lamadrid y yo fue exhaustiva y minuciosa. La averiguación que usted ordenó fue discreta. Aprecio que me diga que no dejará de ayudarme "pese a todo". Quiero entender que ese "pese a todo" no se refiere a mi supuesta voluntad de lastimarlo, sino a las barreras con que sus colaboradores tal vez hayan tropezado en la averiguación de la verdad. ¿O el general Amado, jefe del Ejército, no declaró acaso el reciente miércoles 3 que para la institución castrense que dirige está cerrado el tema de los derechos humanos y de los desaparecidos en el Uruguay "sea quien sea el nuevo comandante en jefe y sea quien sea el Presidente de la República"? ¿O no fue acaso el general Amado quien organizó una comida "de desagravio" --dice "El Observador" de Montevideo, diario no precisamente comunista-- para 40 oficiales del arma acusados de violar los derechos humanos? Esa comida tuvo lugar el 29 de octubre, dos días antes de las elecciones. Ya ve usted que el juego electoral no pasa por mi carta, ni por el extraordinario calor humano que la abriga, como si mi caso sin saberlo yo, sin proponérmelo, simbolizara tantos silencios impuestos al dolor, tantas angustias que castigan a los familiares de los desaparecidos por esa apropiación ajena y autoritaria de un saber que en realidad a ellos les corresponde. Sería decente no mezquinar ese valor.

Ante su manifestación de que espera ayudarme "pese a todo", me atrevo a sugerirle: ordene que la investigación se profundice, rompa una lanza, usted es quien ejerce el mando superior de las Fuerzas Armadas del Uruguay. No permita que le impidan un acto de grandeza. Se lo agradecerán sus hijos y sus nietos, que seguramente quieren que yo encuentre al mío.

Juan Gelman

### **Carta abierta al Doctor Jorge Batlle**

Carta publicada en el diario Página 12, Buenos Aires, el 15 de abril de 2001

En la medianoche del 13 de julio de 1976, un grupo de tareas argentinouruguayo irrumpió violentamente en el domicilio de la maestra Sara Méndez en la ciudad de Buenos Aires, donde se encontraba a consecuencia del golpe de Estado en Uruguay del 27 de junio de 1973. El entonces mayor del ejército uruguayo José Nino Gavazzo y el agente de la SIDE argentina Aníbal Gordon, juntos en el marco de la Operación Cóndor, comandaban el operativo. A Sara Méndez le arrebataron el hijo, Simón Riquelo, de 20 días de edad, antes de trasladarla al centro clandestino de detención "Automotores Orletti". Esa medianoche de hace un cuarto de siglo fue la última vez que Sara vio a su hijo.

Señor Presidente de la República Oriental del Uruguay

Dr. Jorge Batlle

Muy apreciado Señor Presidente:

Le escribo desde el lugar conmovido que usted inscribió en mí cuando me dijo “Yo también soy abuelo” y se le humedecieron los ojos. Eso habla además de un padre al que seguramente se le humedecerán los ojos cuando en sus hijos piensa. Por eso creo que su voluntad de encontrar y devolver a su filiación a Simón Riquelo, el hijo de Sara Méndez, es firme y cierta. Me consta que esa voluntad de hallar ante todo a los niños robados, hijos de desaparecidos, lo animaba a usted aun antes de ser electo presidente.

Usted ha establecido la Comisión para la Paz, que se empeña con denuedo en conocer el destino de los desaparecidos, también el de esos niños, y es notorio que la comisión tropieza con el pacto de silencio construido por ladrones y asesinos que mancharon las dignas tradiciones del ejército del Uruguay. No son muchos, pero todavía los protege el silencio de una mayoría de jefes y oficiales que nada tuvieron que ver con esos actos y a quienes esos actos contaminan. Los crímenes son contagiosos. La omisión ante ellos es un crimen tan manifiesto como su comisión y los prolonga. Quienes perpetraron tales crímenes y quienes los incitan al silencio, o lo amparan de algún modo, o nada hacen para que se torne palabra, están mutilados de una dimensión humana que viene del fondo de los siglos. Hasta el hombre primitivo protegía con piedras los restos de sus antepasados para que las bestias no los devoraran. Los padres, los hijos, los familiares de los desaparecidos no pueden todavía honrar a sus seres queridos donde corresponde. Las tumbas que les corresponden. ¿Esos desaparecidos seguirán ausentes de la historia y de la cultura cívica uruguaya? ¿Y qué habrá de infiltrarse por esas quebraduras de la memoria nacional? ¿Otras repeticiones? Y el teniente coronel (R) José Nino Gavazzo, el que sabe qué pasó con Simón, ¿por qué no habla? ¿No escucha lo que su madre todavía le dice, viva o muerta? ¿Está sordo de madre? Señor Presidente: pienso que los Gavazzo y quienes los cobijan no han comprendido cabalmente su gesto de grandeza política al crear la Comisión para la Paz, un puente que podrían transitar sin sobresaltos para aliviar los dolores del país. Y me vuelvo a preguntar: ¿por qué no hablan, si su impunidad está asegurada? ¿Tienen acaso vergüenza? ¿Su vergüenza personal –si existiera– es más importante que un Uruguay sin fracturas del pasado? ¿Insisten en su cobardía? Hombres de esa laya ¿merecen todavía pertenecer al ejército uruguayo, gozar de las prebendas del retiro? ¿No están mancillando acaso a una fuerza armada que hoy defiende la Constitución y guarda la democracia? ¿No deberían entonces ser expulsados de ella si persisten en mantener secretos ominosos que tanto daño hacen a la Nación? La Comisión para la Paz no tiene la fuerza real y legal para hacerlo. Usted, desde luego, sí. Sé a quién estoy hablando: a un hombre que desde su alta investidura no vaciló, pese a los vientos contrarios, en corroborar el hallazgo de mi nieta, logrado por mi esposa, por mí, por la sociedad civil uruguaya y de todo el mundo, y confirmado por una investigación paralela del diario La República; a un hombre de indudable hidalguía que no sueña con perpetuarse en el gobierno y que sabe –así lo dijo– que se encuentra en “la última estación antes de la terminal”; a un hombre que es padre y abuelo; a un hombre que pertenece a un linaje que marcó a su país con la impronta del progreso; a un hombre que quiere cerrar las heridas que su noble pueblo padece, infligidas por una dictadura cívico-militar que él mismo padeció. Le estoy hablando a un hombre que, como tantos habitantes del planeta, desea que no pase un año más con Sara sin Simón y con Simón sin Sara. Le estoy hablando al hombre que puede conseguirlo y dejar en la historia lo que todo ser humano quisiera dejar: una estela luminosa de su paso por la vida.

Juan Gelman

### **Carta de apoyo de intelectuales y artistas uruguayos**

**Carta publicada en el diario La República, Montevideo, el 5 de noviembre de 1999**

Señor Presidente de nuestro país

Doctor Julio María Sanguinetti

Presente

Hemos seguido con particular atención las gestiones realizadas ante usted por el poeta argentino Juan Gelman, primero en mayo de este año, luego a través de la reciente carta que le remitiera solicitando saber, definitivamente, lo ocurrido con su nieto (a) nacido (a) en el Hospital Militar hacia fines de 1976.

Gelman recibió el compromiso suyo de averiguar todo lo referente al caso. Si así ha sido, ¿qué ocurrió en todos estos meses? ¿Qué pudo usted averiguar? ¿Por qué aún Juan Gelman no ha recibido una respuesta clara y concreta sobre lo sucedido con su nuer(a) y su nieto (a)?

Creemos que debemos a Gelman toda la información --deuda que aún tenemos con todos los familiares-- y usted, señor Presidente, tiene en su poder y en sus potestades, las posibilidades de hacerlo.

Sabemos que María Claudia García Irureta Goyena de Gelman estuvo en nuestro país y aquí dio a luz una criatura. Esto sucedió en nuestra casa. Usted, en calidad de mando superior de las Fuerzas Armadas y Presidente del Uruguay, debe saber qué sucedió y esa información tenemos que proporcionársela sin demora a este intelectual latinoamericano.

Todos nos sumamos al reclamo de Gelman que ha asumido el legado de su hijo asesinado: hallar al hijo de aquél y María Claudia, nacido acá, en nuestro país, según consta en los materiales que Gelman le dejara.

Señor Presidente, que su silencio no se convierta en nuestra vergüenza nacional. Todo el país, a través suyo, debe dar respuesta al pedido de Juan Gelman.

Siguen las firmas

#### Del mundo de las letras

Abelando, Víctor Hugo; Abella, Gonzalo; Acevedo, Hugo; Achugar, Hugo; Alfaro, Milita; Alsina Thevenet, Homero; Alsina, Andrés; Amorín, Carlos; Barreiro, Jorge; Benedetti, Mario; Blixen, Carina; Blixen, Samuel; Brando, Oscar; Bravo, Luis; Buela, Alvaro; Bustamante, Marcelo; Butazzoni, Fernando; Campanella, Hortensia; Cardozo, Carmen; Catenaccio, Roberto; Caula, Nelson; Cesin, Nelson; Coira, Daniel; Conde, Fanny; Corti, Agustín; Courtoisie, Agustín; Daher, Ricardo; Damata, María Cristina; De Brito, Ana Laura; De la Sierra, Claudia; De Mattos, Tomás; Delgado Gerez, Mario. Delgado, Mario; Demasi, Carlos; Díaz, Fernando; Díaz, Nelson; Elisalde, Roberto; Erdelyi, Lazlo; Fasano Carlos; Fasano, Federico; Filliol, Olga; Flo, Juan; Frega, Ana; Fressia, Alfredo; Frías, María José; Galeano, Eduardo; García, Mario; Gatti, Daniel; Gatti, Elsa; Gatti, Gabriel; Gea, Bruno; Gilio, María Esther; Giménez Gatto, Fabián; Giraldi, Nora; Goligorsky, Lilián; González, Fernando; González, Guillermo; Guariglia, Melba; Guerra, Evangelina; Guerra, Fabio; Guerra, Nelson; Gyurkovitz, Federico; Hamed, Amir; Helguera, Magdalena; Hübener, Karl; Ibargoyen Islas, Saúl; Katzenstein, Elizabeth; Lago, Sylvia; Langón, Mauricio; Larravide, Ana; Larre Borges, Ana Inés; Lema, Daniel; Liscano, Carlos; López Suárez, Sergio; Lussich, Francisco; Luzzi, Leonardo; Mántaras, Graciela; Martínez, Ignacio; Mascaró, Roberto; Mayo, Georgina; Mazarovich, Gabriel; Migdal, Alicia; Miraldi, Aída; Miraldi, Armando; Moreira, Constanza; Olaondo, Susana; Olivera, Miguel Angel; Oreggioni, Alberto; Ortiz y Ayala, Walter; Oxandabarat, Rosalba; Palermo, Juan Antonio; Pedretti, Seni; Pereira, Marcelo; Pereyra Faget, Ruiz; Peyrou, Rosario; Pinaliba, Alba; Puentes, María Teresa; Roldós, Enrique; Rosiello, Leonardo; Ruffinelli, Jorge; Ruggieri, Silvana; Rugnitz, José; Santiago, Carlos; Schinca, Milton; Sempol, Diego; Silva, Alberto; Silva, Elder; Solari, Ana; Speyer, Diego; Torres, Alicia; Traverso, Gabriela; Trías, Ivonne; Trivellini, Enrique; Ulriksen, Maren; Uriarte, Elías; Urioste Ricardo; Vasallo, Magdalena; Vázquez, Mónica; Velando, Helen; Vilariño, Idea; Viñar, Marcelo; Waskman, Guillermo; Yael, Dina; Yuliani, Jorge; Zavala, Ana; Zibechi, Raúl.

#### Del mundo del teatro y del cine

Aguerre, Mario; Alfonso, Dante; Alonso, Gustavo; Artuccio, Diego; Azambuya, María; Bazterrica, Anael; Beramendi, Fernando; Blanco, Gabriela; Buscaglia, Horacio; Calcagno, Julio; Campodónico, César; Carmona, Antonio; Corina, Gabriel; Da Costa Rodolfo; David de Lima, Lucía; Delgado, Florencia; Delgado, Dardo; Diana, Raquel; Ditchekenian, Raquel; Escuder, Graciela; Esmoris, Jorge; Fernández, Maruja; Ferraro, Elbio; Ferrer, Susana; Fierro, Mariella; Flack, Marcos; Fourcade, Luis; Franco, Rebecca; Freire, Pachi; Galván, Yenny; Gallipoli, Cristina; García, Silvia; Gentile, Juan; Gleiger, Miriam; González, Nadina; Graña, Juan; Guido, Héctor; Jacob, Mario; Jezier, Felisa; Larocca, Sara; Lazzo, Sergio; Lorenzo, Fernando; Marsiglia, Gisella; Martínez, Tato; Moretti, Juan Carlos; Musto, Margarita; Piedrahita, Pedro; Porteiro, Amelia; Rodríguez, Marina; Sandison, Hilary; Sassi, Washington; Schroeder, Esteban; Tenreiro, Solange; Teixeira, Stella; Trecu, Claudia; Tournier, Walter; Varela, Mary; Vázquez, Angeles; Vázquez, Mary; Vignoli, Elizabeth; Vilas, Dervy; Yáñez, Ruben; Zorzini, Pierino.

#### Del mundo de las artes plásticas

Almirati, Helena; Alonso, Javier; Arévalo, Miriam; Argañarás, Marcelo; Armas, Raquel; Barea, Carlos; Bonino, Jorge; Cancela, Nieves; Casablanca, Emilio; Casares Mora, Alejandro; Corti, Raúl; Chagas, Mabel, David, Gabriela; Di Domenico, Sonia; Facián, Aída; Fain, Eva; Fariña, Lucía; García, Ana; García, Mario; Giordano, Aníbal; González, Patricia; González, Leonilda; Gordiano, Laura; Gordiano, Ricardo; Grabovsky, Graciela; Gómez, Rafael; Hernández, Anheló; Jasa, América; Lang, Irene; Lorenzo, Fernando; Martínez, Laura; Martínez, Mauro; Martínez, Marina; Martínez, Fernando; Miranda, Eduardo; Motta, Alejandro; Ojeda, María E. Pitamiglio, Elbio; Queirolo, Lucía Ramos, Nelson;

Reigosa, Dayana; Rial, Raúl; Rivera, Rosario; Rodríguez, Gladys; Rodríguez, Cecilia; Serna, Víctor; Seveso, Carlos; Sulberberg, Judith; Testa, Liliana; Uribe, Pablo; Viacaca, Ma. Felicia; Zitarrosa, Serena; Zubiaguirre, Walter.

#### Del mundo de la música

Aharonián, Coriún; Bonaldi, Jorge; Cabrera, Fernando; Carrero, Mario; Darnauchans, Eduardo; Delgado, Florencia; Estramín, Pablo; Grau, Anselmo; Ingold, Mariana; Larbanois, Eduardo; López, Braulio; Masliah, Leo; Moraes, Numa; Olivera, Rubén; Pacello, Alejandro; Palacios, Yamandú; Paraskevaídis, Graciela; Rada, Ruben; Rossi, Marcelo; Schelleberg, Jorge; Soria, Abel; Ubal, Mauricio; Viglietti, Daniel; Vives, Lili.

Después de su difusión por el mundo, se agregaron las firmas siguientes:

#### \* Argentina

Mempo Giardinelli, Jorge Boccanera, Claudia Ferman, Saúl Drajer, Juan Carlos Shaw, Eva Daporta, Eugenio Mazzucco, Mirta Antonelli, Zulma Palermo, Gabriela Simon, Alicia Carranza, Silvia Barci, Miguel Mato, Jorge Madrazo, Wenceslao Maldonado, Celina Manzoni, Marcelo Ruiz, Adolfo Pérez Esquivel, Abelardo Castillo, Carlos Schwartz, Marta Davidovich, Alejandro Chomski, Griselda Gambaro, Juan Astica, Tomás Eloy Martínez, Liliana García, Luis Camnitzer. (Siguen más de cien firmas).

#### \* Chile

Gonzalo Rojas, Roberto Bolao.

#### \* España

Andrea Fernández, Tomás Sobota, José Méndez, Laura Vidal, Vicente Mira, Antonio Gimeno, Carmen Gallano

#### \* Estados Unidos

Román Grosfoguel, Nora Strejilevich, Marc Zimmerman, Francine Masiello, Omar Hernández, George Yudice, Beatriz Badikián, Doris Sommer, Gareth Williams, John Kraniauskas, John Beverley, Lucille Kerr, Claudia Yelin, Margarita Saona, Linda J. Craft.

#### \* Perú

Nelson Manrique, Carlos Henderson, Carmen Garzón, Alberto Di Franca.

#### \* El Salvador

Claribel Alegría

#### \* Puerto Rico

Sara Rivas

### 3. Parte del Manuscrito de Carta a mi madre (1987)

me hiciste dar / un cuerpo antiguo / el resto es el  
que soy / ¿y dónde la cuerpalme umbilical?  
¿dónde navega conteniéndonos? / madre burlada  
tumba: yo te recito / yo te existo)

¿trato de amar hoy en la sombra? / ¿ya volveré  
pensarte el dulce pelo / ¿pepe ausa dónde / ¿mi mano  
queda? / ¿persuasiva en tu aroma? / ¿gracia  
cuajada en lenta paciencia? / ¿me quisiste  
imposiblemente? / ¿mi confesionario el  
puerto? / ¿puerto de tardes inclinadas al que volaría  
fuerzas? / ¿dónde me regañas abso síes en mí /  
contra mí? / ¿puerto solo? / bello de cada amor  
en mi cabeza / (laga de república) / ~~el~~ alma /

no sé qué demonio es éste / tu soledad que arde /  
dame la raba de tus huesos que yo los muerdo /  
nos cre amando yo te abuso / ¿quieres podría  
desmenuzarse al destrozado? / tiempo que no voló /  
marea que te amancaste de la espalada / tu lecho  
constelada de cielo que movi / le da lleva de  
ded / tus pechos que callaban / (pasencia)  
cabellos que el pezón / lleno de saliva

-8-

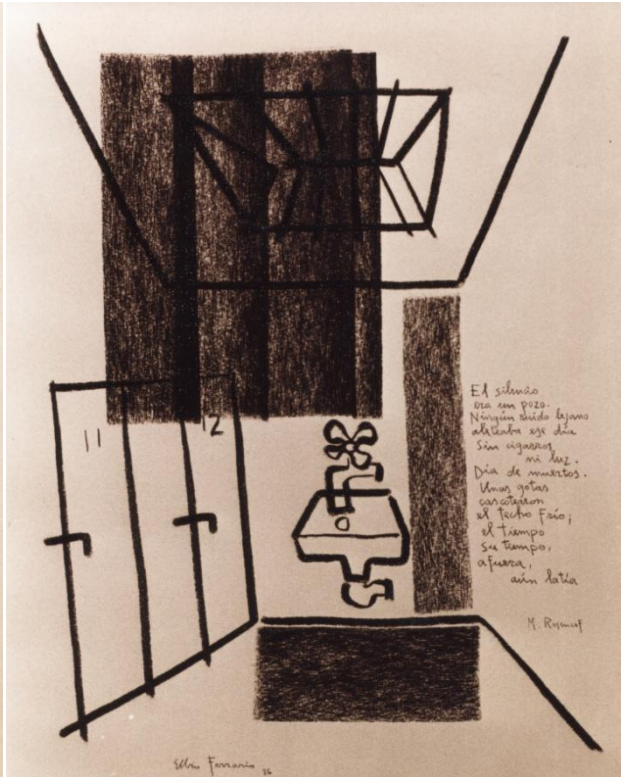
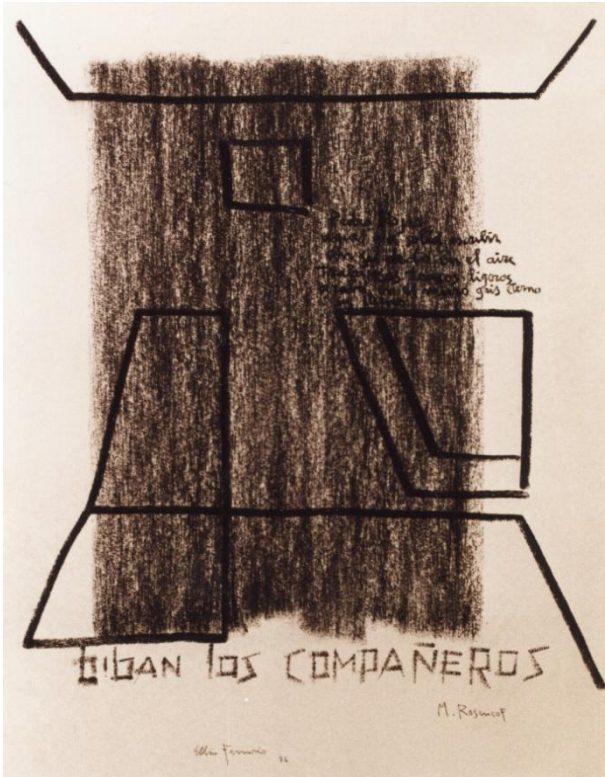
¿y cómo es nuestro amor, éste? /  
se volarán con un jacinto la mesa de los panes /  
pero ninguno  
me hablará / estoy atada a tu amorísima / doy de  
comer a tu animal (mis língos)

¿a quién das fregua / vos? /  
estar ya blanco todos tus vestidos /  
los sa barna me aplastan y no puedo dormir / te  
odiaré en tu cumpleaños / so crearon la puera  
y el in cuerpo que se cubren mi ray / dejó que  
te perdieras a acompañar tu gracia / mi alma  
calie tu toa us curio a cada /  
todavía recójó azucena que habrás dejado aquí  
para que mire el doble rostro de tu amor /  
(meor tu uena / la vez tus pa uales) / para que se me  
dejes nunca más /  
sin un sus / sin pedir me permiso /  
aulla van cuando te separé de mí /  
ya no nos perdoremos)

Juan Gelman

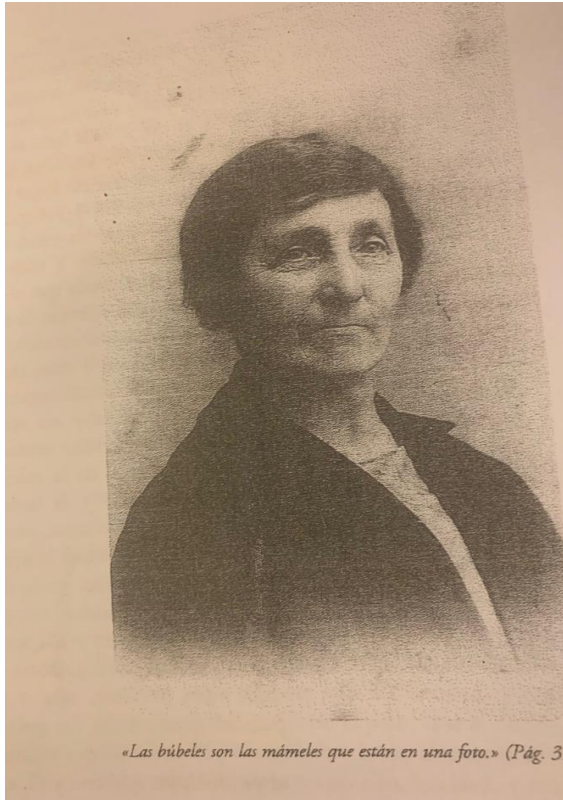
-15-

**4. Postales halladas en el 2020. en un molino de Hamburgo, por Ralf Classen con poemas de Rosencof escritos en cautiverio y dibujos de Elbio Ferrario** (también preso en ese entonces y hoy director del Museo de la Memoria). En la primera se puede leer ¡BIBAN LOS COMPAÑEROS!, recreando el poema de Pedro Rojas. En la segunda se ve claramente “el poema 14” de Rosencof perteneciente a *Conversaciones con la alpargata* escrito en forma manuscrita que aborda el no-tiempo del espacio concentracionario. Esta información y las postales corresponden a email de Rosencof recibido el 6/05/2020.





## 5. Pictogramas que acompañan la Edición de *Las cartas que no llegaron* Ed. Alfaguara (2004)



«Las búbeles son las mámeles que están en una foto.» (Pág. 3)



«...cuánto daría yo por volver a comer tu guefilte fish, festival de la gastronomía materna, santo y seña del judío en cualquier parte, como santo y seña del reconocimiento fue la noche del regreso, que sí me viste, que me viste después de milenios como si milenios no fueran, porque llegué como si hubiera faltado dos días, vos acostada, papá a tu lado, yo al pie de la cama antes del abrazo que fue sencillo, un beso leve, porque la palabra fue todo, fue el todo como antes, como siempre, la raíz de tu razón, la palabra entre signos que nos volvía al siempre: —¿Comiste?» (Pág. 135)



«Y la guerra, esa guerra y esos camaradas con los que en invierno se metían en esa casa de piedras calientes a sudar en pelotas, y se pegaban con ramas dando gritos y risotadas y después se sentaban frente a una escudilla de barro llena de vodka, supongo que berreta porque a vos de marca no te veo, Viejo, y ahí mojaban el pan negro que manducaban.» (Pág. 54)



«...y por aquí nomás seguramente está/estaba la sastrería del tío donde un día llegaste harapiento, irreconocible, porque habías muerto en la guerra y Leibú no te reconoció y te dio una propina y vos «Leibu, Leibu, soy yo», y lloraron todos.» (Pág. 102)



«...y recordaste entonces que tu mamá se abrazó a los dos niños, tus sobrinos, chiquitos, a quienes venían a buscar para extraerles sangre, toda la sangre, porque claro, los soldados necesitan, y ella no los quiso soltar ni los niños desprenderse, y los SS ucranianos perdieron la paciencia, es lógico, y con los mangos de pico con que guardaban el orden, los callaron, porque gritaban «no... no» y lloraban, y era insoportable y nunca más, para que aprendan.» (Pág. 139)





«...y a mi, 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.» (Pág. 102)



«La leyenda forjada en hierro, papá, es más pequeña que la imaginada, y portón de rejas, como el de cualquier casa quinta.» (Pág. 105)



«...mientras mamá cocinaba y lloraba, picaba las solapas y lloraba, abría la botinera y acariciaba los zapatos de León y lloraba...» (Pág. 61)

«...que mece, tan viejita, un portarretratos, y canta, dulce, muy dulce, en el idioma del asilo, en el yiddish sobreviviente de todos los sobrevivientes «papi-rene kinder, papi-rene kinder», mientras lo mece y lo reclina, tan viejita ella, tan muerta, papá, y canta, «hijos de papel, hijos de papel», y llora. Solo llora.» (Pág. 157)



«Y mi mamá, en la caja de zapatos tiene a las hermanas de ella, a la mámele, que es la mamá de ella, de mi mamá; y mi mamá me llama, y con un dedo dice: 'Esta es Irene y esta Anna, que tiene dos niños'». (Pág. 25)



«Yo a mi hermano lo quiero más que a Mishka, más que a todos.» (Pág. 48)

Los tranvías son una cosa espantosa porque se llevan a la gente y no se sabe dónde, no los ves más, pero al motorman si que lo ves, a ese sí. Y entonces con el Fito le tiramos piedras. (Pág. 19)



Esta tesis es producto de un largo trabajo de investigación realizado entre 2017 y 2020 que me llevó a viajar siguiendo el itinerario de las cartas, hablar con Mauricio Rosencof, uno de sus protagonistas, y reflexionar sobre esta trama, tan profundamente humana. El manuscrito final se consolidó durante el contexto de aislamiento social preventivo y obligatorio ocasionado por la pandemia mundial de COVID 19.