

Dizer o interdito: Reflexões sobre *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof

*

Decir el interdicto: Reflexiones sobre *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof

*

Saying the Interdict: Reflections on *Las cartas que no llegaron* by Mauricio Rosencof

Sérgio Luiz G. Gimenes Romero
Universidade do Estado de Minas Gerais
sergio.romero@uemg.br

Joyce C. Gimenes Romero
Universidade do Estado de Minas Gerais
jgimenes@fiemg.com.br

Resumo

Este trabalho analisa *Las cartas que no llegaron*, do escritor uruguaio Mauricio Rosencof. Objetiva-se a apreensão da dinâmica discursiva que a obra instaura por meio das imbricações entre memória e identidade na constituição do sujeito frente à catástrofe histórica materializada em genocídio, ditadura, tortura e silenciamento. Narrativa manifestamente híbrida, em que se mesclam diferentes gêneros afins à escrita autobiográfica e de testemunho, a obra articula, a partir da carta enquanto instrumento e símbolo de mediação, uma dialética entre dito e interdito, entre memória e esquecimento, entre um passado irre recuperável e a necessidade de dizê-lo ainda que se recorra à ficção.

Palavras-chave: memória, identidade, silenciamento, ditadura uruguaia, Holocausto.

Resumen

Este trabajo analiza *Las cartas que no llegaron*, del escritor uruguayo Mauricio Rosencof. El objetivo es aprehender la dinámica discursiva que establece la obra a través de la imbricación entre memoria e identidad en la constitución del sujeto frente a la catástrofe histórica materializada en genocidio, dictadura, tortura y silenciamiento.

miento. Narrativa manifestamente híbrida, en la que se mezclan distintos géneros relacionados con la escritura autobiográfica y testimonial, la obra articula, a partir de la carta como instrumento y símbolo de mediación, una dialéctica entre lo dicho y lo prohibido, entre la memoria y el olvido, entre un pasado irre recuperable y la necesidad de decirlo, aunque se recurra a la ficción.

Palabras clave: memoria, identidad, silenciamiento, dictadura uruguaya, Holocausto.

Abstract

This work analyzes *Las cartas que no llegaron*, by the Uruguayan writer Mauricio Rosencof. The objective is to apprehend the discursive dynamics that the book establishes through the overlapping between memory and identity in the constitution of the subject in the face of the historical catastrophe materialized in genocide, dictatorship, torture and silencing. A manifestly hybrid narrative, in which different genres related to autobiographical and testimonial writing are mixed, the opus articulates, based on the letter as an instrument and symbol of mediation, a dialectic between what is said and what is forbidden, between memory and oblivion, between an irretrievable past and the need to say it even if one resorts to fiction.

Keywords: Memory, Identity, Silencing, Uruguayan Dictatorship, Holocaust.

Recibido: 12/04/2023

Aceptado: 07/02/2024

Introdução

Publicada originalmente no ano 2000, a obra *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof, não se presta facilmente a rígidas categorizações de gênero. Texto híbrido por excelência, mescla elementos de novela, de testemunho, de narrativa epistolar e de autobiografia, chegando mesmo às raias do ensaio em alguns momentos. Trata-se, portanto, de um verdadeiro mosaico de conformações sociodiscursivas díspares, porém, todas elas marcadas, já em sua origem, por uma configuração acentuadamente flexível e por um alto grau de volatilidade formal. Nas palavras de Marcos Wasem, o texto “concita géneros cuyo lugar en el canon occidental de tradición aristotélica es problemático” (107); ou seja, *Las cartas que no llegaron* é uma obra que não só se destaca por sua hibridização, mas pela aglutinação de formas literárias que são, por si só, marginalizadas pelas convenções

valorativas culturalmente hegemônicas. Esse panorama reforça a necessária percepção da complexidade do livro no que tange às imbricações de gêneros e de elaborações discursivas.

Seu autor, Mauricio Rosencof, é um daqueles personagens históricos, frequentemente encontrados na América Latina, em relação aos quais as fronteiras entre literatura e arte, biografia e militância política são sempre movediças, sempre escorregadias. Nesse sentido, cai-lhe bem a observação de Jorge Ruffinelli, segundo o qual: “La apelación a la Revolución (como proyecto intelectual y como praxis) hizo del escritor latinoamericano, en algunos casos, algo más que un activista: lo hizo un revolucionario [...]” (382).

Filho de imigrantes judeus que deixaram a Polônia e cruzaram o oceano para escapar ao nazismo, Mauricio Rosencof foi um dos líderes do *Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros*, guerrilha urbana que congregava diferentes espectros da esquerda uruguaia dos anos sessenta e setenta e que se confrontou com a extrema direita que, a partir do golpe de Estado de 1973, implantou um regime ditatorial no país.

Em setembro do mesmo ano, isto é, logo após o golpe perpetrado pelos militares em junho, Rosencof, que já se encontrava preso desde o ano anterior, foi submetido –junto com outros líderes Tupamaros, tais como José Mujica y Eleuterio Fernández Huidobro– à condição de “refém” das forças armadas. Essa nova condição implicou a notificação aos militantes detidos de que eles seriam prontamente executados caso os remanescentes da guerrilha realizassem novas ações. Ademais, os agora reféns dos militares foram submetidos a um conjunto de violências que incluía confinamento em calabouços, impedimento de comunicar-se com quem quer que fosse, simulações de execução, violência física e humilhação sistemática, além de um rodízio de transferências que passava por diferentes instalações das forças armadas espalhadas pelo país.

Como observa Enrique Serra Padrós a respeito da condição desses homens e mulheres feitos reféns da ditadura uruguaia:

A ausência de comunicação levou à perda de referências fundamentais de tempo e de espaço, conduzindo tais presos a uma prática de “não existência”. A constante vigilância eliminou a mínima privacidade. A falta de relações pessoais comprometeu a sanidade mental de indivíduos que viveram, por um longo período, em um mundo de silêncio e de violência. Totalmente isolados

nesse inferno carcerário, os reféns sofreram cotidianamente um tratamento brutal, mesmo para os padrões aplicados pela política carcerária uruguaia (25-26).

Um dos mais importantes relatos dos horrores praticados pela ditadura no Uruguai veio à tona justamente pelo testemunho de Rosencof e de Huidobro. Em fins da década de 80, os dois autores –ambos pertencentes à chamada Geração de 45¹ da literatura uruguaia, que abarca ainda, entre outros, Juan Carlos Onetti, Carlos Quijano, Mario Benedetti, Idea Vilariño, Ángel Rama, Ida Vitale e Eduardo Galeano– publicam *Memorias del calabozo*, obra memorialística em que os autores recuperam e elaboram os doze anos de cárcere que padeceram sob o regime ditatorial implantado pelos militares uruguaios.

Essa coleção de memórias recolhidas e cristalizadas em literatura por Rosencof e Huidobro serviriam de base para a produção do filme *La noche de 12 años* lançado em 2018. Dirigido pelo também uruguaio Álvaro Brechner, o longa-metragem angariou uma positiva recepção tanto da crítica quanto do público e venceu o Prêmio Goya, o mais importante do cinema espanhol, na categoria de melhor roteiro adaptado. O filme, com efeito, focaliza os anos de prisão, violência e isolamento a que foram submetidos José “Pepe” Mujica, Eleuterio Fernández Huidobro e Mauricio Rosencof baseando-se na obra que os dois últimos haviam publicado.

Ainda em relação a *Memorias del calabozo*, no prólogo redigido para a obra de seus companheiros de letras e lutas, Eduardo Galeano assinala que:

Esta obra celebra una victoria de la palabra humana. Dos de los “rehenes”, Mauricio Rosencof y El Ñato Fernández Huidobro, evocan en estas páginas su experiencia en aquel reino del silencio y del terror. Cuentan cómo lograron salvar su condición humana, prendidos a la vida “como la hiedra al muro”, contra un sistema que quiso volverlos locos y convertirlos en cosas.

1 A designação de “Geração de 45” não é de todo consensual e tampouco desprovida de problemas. Entre outras proposições, há críticos e escritores que se referem ao grupo como “Geração Marcha”, em função de que a maior parte deles tenha estado em alguma medida envolvido com a publicação do semanário Marcha em Montevideu entre os anos de 1939 e 1979. Ángel Rama, em sua obra essencial sobre o tema, observa que: “[...] prefiero utilizar la designación ‘generación crítica’. Supera otras formas barajadas, como ‘generación de 1939’ o ‘generación de Marcha’, ya que atiende al signo dominante de la época” (19).

La comunicación, lograda por un improvisado código morse, fue clave de esa salvación. Tamborileaban los dedos y así ellos reconquistaban el negado derecho a la voz [...]. Prohibida la boca, hablaban los dedos. Hablaban el lenguaje verdadero, que es el que nace de la necesidad de decir (“Prólogo” 11-12).

Com base na reflexão tecida por Galeano, pode-se identificar certa afinidade de conteúdo entre *Memórias del calabozo* e *Las cartas que no llegaron*: esta assim como aquela se desdobra a partir da problemática da comunicabilidade e de sua interdição. Trata-se, em ambos os casos, de recuperar aquilo que não se pôde dizer no passado: a palavra recalcada e a voz silenciada que não puderam chegar a seus receptores; para dizê-lo no presente, porque, ainda que o remetente não seja o mesmo –esculpido que fora pelo silêncio e, por conseguinte, pelo trauma e pela desmemória enquanto sequelas dos processos de opressão– e os destinatários já não estejam; ainda que se saiba que as cartas que não chegaram tampouco chegarão, “la necesidad de decir” subsiste.

Dizer o interdito

Em sua sexta tese *Sobre o conceito de história*, afirma Walter Benjamin que: “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo” (apud Löwy 65). Entre outros aspectos, interessava ao pensador alemão, tal como observa Jeanne Marie Gagnebin (2006), tecer uma crítica ao paradigma historiográfico positivista e, ao mesmo tempo, sublinhar o necessário encontro entre o passado da história e o presente do historiador. Uma tal abordagem nos parece ser, *mutatis mutandis*, uma chave de leitura proveitosa para *Las cartas que no llegaron*, uma vez que –a despeito de seus inegáveis traços de testemunho– aquilo que o autor opera por meio dos diferentes narradores que põe em cena não tem por objetivo recuperar, via memória ou história, o que foi, tal e qual teria sido, mas sim *articular* propriamente o passado, recorrendo, para isso, inclusive, à ficção.

Dessarte, *articular* o passado assumiria tanto o sentido de atá-lo ao presente quanto o de colocar ambos, presente e pretérito, em um movimento conjugado. Por conseguinte, trata-se de uma recusa ao passado inerte, emoldurado enquanto modelo, que submete o presente a constituir-se lhe enquanto mera continuidade. Ao revés dessa imagem fetichizada e alienadora do que foi, surge aí a potencia-

lidade do vir-a-ser: o espectro dos ausentes bem como suas vozes, de há muito silenciadas, podem ser, ainda que em lampejos, recuperados.

Nesse enquadramento, a carta irrompe, na obra de Rosencof, como símbolo e, ao mesmo tempo, instrumento de recuperação e transmissão mnemônica e discursiva. Conforme observa Pena, a “voz enunciativa está vedada, sus lazos humanos cortados, pero encuentra en la carta el vehículo canalizador de sus emociones” (32). Sob essa perspectiva, as cartas constituem, pois, um ícone –enunciado desde o título– que congrega, condensa e desata as vozes suprimidas e escamoteadas por tantos processos de exílio, silenciamento, extermínio e opressão que se sobrepõe e se acumulam no horizonte histórico.

Os narradores da novela/remetentes das missivas interpelam e são interpelados; e, se é verdade que a obra expressa uma potente esfera testemunhal, não é menos verdadeiro que, para além do que contém de investigação, arquivamento e inventário da subjetividade do autor projetados na narrativa, esse processo se dá em termos inerentemente relacionais, a *busca-elaboração* de si é, também e necessariamente, a *busca-elaboração* do outro, dos outros; daqueles cuja presença só se põe pela ausência, por um conjunto vazio que exige, todavia, elementos que o preencham.

Em relação à problemática do arquivo, Philippe Artières (1998) assim como Reinaldo Marques (2014), este retomando as proposições daquele, observam que o complexo de práticas e estratégias de que lançamos mão, rotineira e inadvertidamente, a fim de efetivar o “arquivamento de si” corresponde tanto à satisfação de determinações sociais quanto a uma faceta crucial de processos de subjetivação percorridos pelo indivíduo. Desse modo, afirma o primeiro autor: “Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (Artières 11). Ora, o que dizer então a respeito de sujeitos que se deparam com estruturas e potências sócio-históricas que, ao invés de enredá-los nesse impulso dialético –concomitantemente inunção disciplinar e campo de resistência daquilo que sempre escapa à heterodeterminação– suprimem-lhes sistematicamente quer a possibilidade de ser dito, quer a de dizer-se?

Nessa perspectiva, talvez possamos recuar um passo em relação aos apontamentos de Artières. Sem discordar de sua proposição de que o arquivamento do eu “é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto” (31); diríamos que, em muitos casos, e, mais especificamente, no de *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof, o inventário

e o arquivamento de si concorrem muito mais para que o próprio *eu* tente se ver e *se* dizer, justamente em situações em que fora privado disso; ou seja, trata-se, nesses casos, de uma estratégia de sobrevivência subjetiva. Essa perscrutação de uma subjetividade inconsistentemente estabelecida sobre escombros e cômodos vazios manifesta-se flagrantemente em certas passagens da segunda parte da obra. Esta, a despeito de se delinear na forma de uma carta endereçada ao pai, revela, a cada passo, o espelho –borrado– em que o eu rastreia os limites do outro para, quem sabe, reconhecer os seus:

Creo, papá, que te escribo para escribirme. Me escribo como si me hablara; que vos no estás en los objetos ni en La Paz, donde fuimos juntos y yo volví, pero no volví a La Paz porque eso de ir a visitarte donde no estás es de bolido, y bolido sería decirte que estás en mí; no 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, poseer las alegrías de las fiestas en Belzitse, para estar en las fiestas de cuando te casaste con mamá y el nacimiento y el vino de la circuncisión. 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. Te lo voy a contar (Rosencof 33).

Talvez esse aspecto, essa configuração de arquivo e inventário de si que atua como marcador íntimo do discurso na obra, explique, em alguma medida, um juízo tão desfavorável quanto o que Héctor Sommaruga (2012) emite em relação a *Las cartas que no llegaron*. Em sua resenha da obra, o músico e ensaísta nascido no Uruguai, mas naturalizado mexicano, chega a afirmar que essa obra de Mauricio Rosencof peca por ser demasiado pessoal e familiar; e que sua distribuição deveria enfocar –leia-se restringir-se a– a família Rosencof e a comunidade semita (Sommaruga 2012). Talvez também possa residir parcialmente nesse mesmo perfil da obra a justificativa para uma pretensa despolitização sugerida pela leitura que faz Adriana Kanzepolsky (2010) de *Las cartas que no llegaron*.

Com efeito, um traço fundamental da epistolografia consistiria justamente, como afirma Leandro Garcia, na formação de “redes de sociabilidade” (172); isto é, a carta venceria o distanciamento espacial e aproximaria os sujeitos que se corresponsam, constituindo e reconfigurando vínculos pessoais. Sob esse prisma, esse instrumento de mediação intersubjetiva desempenha um papel medular, indo ao encontro do que Freidenraij e Scheinkman assinalam em suas reflexões acerca

da presença da carta no arquivo pessoal: “Podemos pensar entonces en la correspondencia como soporte de los vínculos, como medio de construir una cotidianeidad con aquellos afectos que no están cerca” (182).

Ora, na realidade (re)construída pela obra de Rosencof, as redes de sociabilidade ou não chegaram a ser ou foram rompidas em definitivo. Os remetentes não escreveram suas cartas e os destinatários não as receberam. O eu que narra, rememora e fabula recorre então ao gênero epistolar ficcionalmente, para vencer não os espaços preenchidos por fronteiras, oceanos, campos e montanhas; mas para vencer as distâncias do tempo. A formulação epistolar aqui sonha com reatar pontas soltas e com dizer palavras nunca ditas a quem não mais pode ouvi-las: “Las cartas que esperaba mi papá no llegaron nunca” (Rosencof 6-7).

A primeira das três partes em que a obra se divide intitula-se “Días de barrio y guerra”. Nesta, o narrador é um garoto chamado Moishe que, a partir de sua perspectiva pueril, relata episódios fragmentados da vida cotidiana com a família em Montevidéu por volta dos anos quarenta. A tessitura da instância narrativa, não obstante sua natureza, se efetua por meio do inventário de traços autobiográficos do próprio Mauricio Rosencof, delineando o tom significativamente memorialístico da diegese. Dessa sorte, adentramos a complexa realidade de uma família de imigrantes judeus de origem polonesa instalada na capital do Uruguai. O pequeno grupo familiar é composto pelos pais, Isaac e Rosa, e o irmão mais velho: León ou Leib, todos oriundos do continente europeu; e pelo próprio Moishe, o único nascido em Montevidéu. Essa configuração instaura no interior do próprio núcleo familiar uma cisão: diferentemente dos pais e mesmo do irmão mais velho, Moishe não fala iídiche e não compreende minimamente o arcabouço cultural legado pelas raízes étnicas de sua própria família, arcabouço este, convém observar, que se materializa periódica e rotineiramente por uma série de discursos, costumes e práticas compartilhados pelos outros membros da família bem como por indivíduos próximos que frequentam a casa.

Esse garoto, engendrado no seio de uma família exilada, se encontra, pois, submetido a uma espécie de segundo exílio, apartado dos próprios pais pelas barreiras da linguagem, da tradição e da cultura. Em outras palavras, verifica-se uma interdição no que tange à consolidação da *experiência*, considerada em termos benjaminianos, experiência esta que, segundo nos parece, constituiria fundamento indispensável para a própria consolidação da subjetividade desse indivíduo ainda em processo de desenvolvimento.

De outra parte, a prematura morte do irmão mais velho acarretará um recrudescimento da disjunção entre Moishe e seus pais. Na verdade, sempre coube a Léon, como se vislumbra em diferentes passagens da primeira e segunda partes, o papel de “puente entre el narrador y sus padres”, como assinala Wasen (112), ou seja, de elo de ligação entre, de um lado, a família e suas origens étnicas, culturais, afetivas e geográficas e, de outro, as vivências cotidianas e a elaboração de si do pequeno Moishe neste e a partir deste outro universo, tecido em espanhol, marcado pelo mosaico de nacionalidades, costumes e expressões culturais que se divisavam na vizinhança suburbana de uma capital latino-americana. Assim:

[...] Y yo ahí, papá, que no me ubico bien—, pero creo que estaba cerca pero lejos, como excluido pero integrado, como si los tres fuéramos uno pero yo como uno que era del todo de los otros dos y de los otros muchos que podían estar o no estar en la carta que podía ser de Pandora, yo era uno que era del todo pero raro, yo era raro, no era León ni como León ni como vos papá, ni como mamá, ni como todos los de allá, los que eran y los que ya no, los que ya no, papá, qué carajo era yo, papá, que hasta 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, ésta, que te escribo a vos, solo a vos, carajo, para que contestes, me expliques, o me digas sólo «boino, ya está» (Rosencof 32).

Ademais, os galhos restantes do tronco familiar que permaneceram na Europa padecerão tragicamente os horrores do nazismo até a aniquilação completa. A angústia imposta a Isaac e Rosa pela tragédia tão distante e, todavia, tão próxima é de difícil compreensão para Moishe, cujo vínculo com tias, avós, primos etc. se resume aos poucos rastros materializados nas velhas fotografias que a mãe melancolicamente preserva como uma espécie de arquivo familiar em uma caixa de sapatos:

Mi mamá tiene una pila de fotos así de grandes adentro de una caja de zapatos. Las cajas son para guardar cosas. En las cajas hay de todo. 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» —pero que en la foto no hay nadie—, «y que son como vos»; y «¿por qué no vienen?»; y mi mamá, «¿y cómo van a venir?». Porque están en Polonia, que tiene un color que no sé qué es. Y mi mamá, con el dedo así, dice: «¿Y ella cómo se llama?»; y yo digo: «Irene», y «Anna», y «Rosa», y a veces no sé, porque son una cantidad (Rosencof 10).

Com efeito, o relato dessa época é marcado pela agonia de Isaac e Rosa que esperam, dia após dia, por boas-novas, por uma ruptura do silêncio alarmante acerca do destino dos restantes familiares na Europa. Não obstante, as cartas tão ansiosamente aguardadas não chegarão; a comunicabilidade se encontra obstruída irrevogavelmente pela guerra, pela distância, pela catástrofe. Nesse cenário de cesuras que se multiplicam, as memórias de velhas cartas ocupam, precariamente, o espaço vazio das novas cartas que não chegam. Dessa forma, o presente que não comparece implica uma espécie de circunscrição da família ao passado, mas ainda um passado com o qual Moïshe não comunga efetivamente.

Después de la guerra con España vino otra. El que no vino más fue el cartero. Bueno, venir, venía. Pero lo que yo quiero decir es que a casa no venía. Papá lo esperaba en el balcón. Mi papá cosía en la pieza, y a cada rato se iba para el balcón y miraba para afuera. Y cuando el cartero pasaba –el cartero pasaba pero no venía–, mi papá le preguntaba: «¿Y?». Y el cartero ya sabía lo que le preguntaba y le decía: «Nada, don Isaac». Y no le daba nada.

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 (Rosencof 6-7).

É, pois, nesse panorama que a carta se instaura, na obra de Rosencof, como mecanismo de reversão do silenciamento imposto ao *dizer* e ao *dizer-se*. Ainda na primeira parte, a narrativa das vivências de Moïshe com sua família passa a se alternar com a apresentação de cartas ficcionais remetidas pelos familiares europeus destinados aos campos de concentração nazistas. É na sequência imediata da enunciação da fatídica fórmula: “Las cartas que esperaba mi papá no llegaron nunca” (7), que surge a primeira missiva:

Querido Isaac:

La segunda semana de julio se instaló la Comandancia de la Gestapo; y al tercer día sacaron grandes afiches que decían que todo judío y descendiente de judío hasta la quinta generación, niños, jóvenes, adultos y viejos, debían usar, en el brazo izquierdo, un brazalete blanco con una estrella azul, y debían caminar debajo de la vereda. Irene no lo hizo y la golpearon. Luego le dieron un cepillo de dientes y un balde con jabón, y la obligaron a lavar la vereda con el cepillo de dientes, y la gente se paraba, y le decían cosas y se reían.

Ahora todos nos preparamos para entrar en el gueto. Algunos vecinos, ¿sabes?, vienen a preguntarnos cuándo nos marchamos, para poder ocupar, cuanto antes, nuestra casa. Samuel dice que vio, en un cinematógrafo de Varsovia, una película que se llama El Führer construye una ciudad para los judíos. Dice que es en Teresienstadt, y que se ve a nuestros ancianos tomando té y jugando al dominó: hay fábricas y calles, tranvías. Es una ciudad. Samuel dice que allí nadie usa la estrella de David, y que caminan por las veredas como todo el mundo. ¿Sabes tú dónde queda Teresienstadt? (Rosencof 7).

As correspondências que irrompem no texto sem muito aviso ou demarcação entrecruzam elementos ficcionais com a realidade histórica do Holocausto. Assim, o filme aludido na epístola ficcional citada acima serviu, histórica e efetivamente, como instrumento propagandístico do regime nazista. Filmado em 1944, *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, dirigido por Kurt Guerron e Karel Peceny, pres-
touse a, escamoteando a verdadeira realidade dos campos de trabalho, abrandar a opinião pública, os órgãos internacionais e os governos de outros países que cobravam, cada vez mais incisivamente, esclarecimentos sobre a situação de judeus e outras minorias enviadas aos campos.

As cartas seguintes, que se alternarão com a narrativa do pequeno Moishe ao longo da primeira parte da obra, são tributadas a remetentes distintos dentre os familiares poloneses; porém, todas possuem o mesmo destinatário: Isaac, o pai do garoto. Nessas missivas, os elementos afetivos, as experiências dos sujeitos frente à catástrofe e uma acentuada tessitura de vínculos entre os parentes e o próprio Moishe –que, factualmente, nunca chegariam a se conhecer– se mesclam, como foi dito, com os dados e os elementos históricos.

Sob esse viés, na terceira carta (9-10), por exemplo, aparecem referências a Treblinka, um campo de extermínio que distava apenas uma hora e meia de Varsóvia, capital da Polônia, e para o qual parte dos familiares de Isaac são mandados. Este espaço, no qual se estima que entre oitocentas mil e um milhão de pessoas tenham sido exterminadas, em sua maioria judeus, também se sobressai historicamente pelo sistemático esforço levado a cabo pelos nazistas para apagar todo e qualquer rastro material do horror ali perpetrado,² o que inclusive foi utilizado por negacionistas do Holocausto como meio de desqualificar o testemunho e a memória de quem experienciou e sobreviveu ao flagelo.

2 Cf. Colls (2016).

Já na carta seguinte, é possível identificar que os familiares que não foram mandados ao campo de extermínio em Treblinka foram enviados a Auschwitz: “cá se entra por un portón de hierro forjado, donde se lee, también forjado: «El trabajo te hace libre»” (11).

De outra parte, pode-se salientar ainda o aspecto lacunar presente na maior parte da obra. Tal propriedade, em grande medida, é própria também do gênero epistolar, o qual instaura um diálogo que só pode se completar na resposta do interlocutor; quando, então, surgiriam novas colocações que demandariam, pois, nova responsividade. Desse modo, enquanto gênero dialógico por excelência, as cartas que integram a novela constituem-se, também, como disparadores que, paradoxalmente, tanto viabilizam o discurso quanto adensam o caráter elíptico do texto; uma vez que estas, além de se tratarem de “cartas que no llegaron” serão agora cartas que não serão contestadas, pois remetente(s) e/ou destinatário(s) já não estão presentes.

O que parece eclodir desse processo é uma dialética de afirmação/negação da ausência. Tal apreensão, com efeito, revela-se, de modo geral, afim à leitura proposta por Alfredo Loera, o qual analisa *Las cartas que no llegaron* em termos de uma conjunção entre os gêneros epistolar e elegíaco que instauraria na narrativa a circularidade da figura do eterno retorno nietzscheano. Segundo Loera, a ambivalência dessas duas formas discursivas consubstanciaria o próprio eixo de composição da obra enquanto um relato em que a dimensão elegíaca afirma a ausência ao passo que o caráter epistolar a nega:

Lo inalcanzable o la ausencia del ideal –la unidad vital de la familia de *Cartas que no llegaron*– se sigue afirmando (elegía) y a la vez se niega (epístola). Se le habla como si estuviera y no estuviera, de forma simultánea. El narrador de la novela de Rosencof al hablar con su padre muerto-vivo, al hacer hablar a sus familiares de Polonia desde la ambigüedad de la muerte-vida, está entrando un texto con dicha naturaleza. Se trata de un tipo de elegía epistolar (Loera 139).

Segundo nos parece, essa dinâmica produz algo que pode ser lido como um diálogo brutalmente interdito; ou, ainda, denota a continuidade de um diálogo infinito, eivado de lacunas e silêncios, mas que se mantém aberto em sua ânsia por dizer-se. De certa forma, esses espaços preservam a ausência, mas também a possibilidade de serem preenchidos por uma criação imaginativa que se desvie de

ou se oponha à convenção engendrada pela história oficial ou mesmo à tendencial corrosão das memórias.

Contaminado, talvez, por essa reticência típica das missivas enunciada acima, esse caráter predominantemente lacônico permeia todo o texto de Rosencof. Mesmo ao longo dos trechos narrativos, essa característica pode ser observada, por exemplo, pelas escassas referências diretamente relacionadas às violências sofridas no contexto do cárcere imposto pela ditadura uruguaia e mesmo pela ausência de menções diretas a qualquer ação do regime.³ Ademais, também é possível observar o predomínio da elipse pela circularidade do conteúdo comunicado –igualmente sublinhada por Loera assim como por Wasen–,⁴ que, em grande medida, se repete tautologicamente nos três capítulos que compõem a obra, em um movimento discursivo espiralado.

Com efeito, uma hipótese de leitura para esse vazio que teima em se presentificar na novela, permeando e corroendo sua tessitura discursiva, consiste em estabelecer uma correspondência para com os obstáculos que, a partir de uma ótica psicanalítica, se interpõem para a expressão da experiência traumática, obliterando-a. O narrador de *Las cartas que no llegaron* (na verdade uma sobreposição de narradores que se justapõem, se entrecruzam e se confundem), afetado de diferentes formas pela catástrofe –vítima indireta e testemunha em relação à *Shoah* (exílio imposto, aniquilamento de seus familiares) e vítima direta em relação à ditadura uruguaia (confinamento, tortura)–, vê-se agora perante a dialética de impossibilidade e, concomitantemente, de necessidade de recompor seu próprio relato.

O bloqueio da narrativa de experiências constitui sintoma do trauma na função psíquica da memória, sendo, pois, apontado, nas formulações teóricas freudianas, como falha de funcionamento no processo de percepção e de representação de que padece a mente traumatizada. Desse modo, são esses mecanismos responsáveis pela produção e pela expressão mnemônicas que, impactados por violências experimentadas pelo sujeito, obstruem a transcrição psíquica do acontecimento bem como sua possível transmissão.

3 Conforme observa Gustavo Lespada, em seu artigo *La palabra golpeada: lo inefable en Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof (2009), a palavra “ditadura” sequer aparece no transcorrer da obra.

4 Cf. “El elemento epistolar abre la puerta de una intimidad oculta, aflora en él el elemento reprimido de una novela familiar que adquirirá rasgos cíclicos, pues la voz de esta tía se proyectará en la del niño, cuando este sea adulto y atravesie él mismo la experiencia de la cárcel” (Wasen 111-112).

Assim, uma das consequências do trauma, para Freud, seria o aprisionamento da experiência do indivíduo, o qual se tornaria incapaz de elaborar seu próprio sofrimento. Em consonância com esses postulados, Idelber Avelar, na terceira de suas cinco teses apresentadas em *Five theses on torture* (2006), analisa a relação entre a experiência da tortura e sua articulação para o sujeito:

It is thus the basic corruption of all language that is the obstacle which confronts the subject who tries to articulate his/her traumatic experience. The tortured subject perceives that the experience has caused an implosion in language, has stained it irreversibly. This gives rise to the sensation of impotence that is so common in the memories of the survivors. The filthiness that is imposed on language by the experience prevents it being turned into material that can be narrated, that is it prevents it being constituted as such. One of the calculated effects of torture is to make experience into a non-experience, to deny it a place, an abode in language (261).

Além dos vazios que atravessam a enunciação, uma segunda correspondência possível, mobilizando a teoria psicanalítica, reside em outro efeito sintomático do impacto traumático na articulação discursiva: a recuperação da fala e da perspectiva infantis. Nesse sentido, em “Días de barrio y guerra”, primeira seção do livro, o narrador parece encontrar na projeção da infância uma compensação para a proteção paternal/maternal que não pôde alcançá-lo nas experiências relativas à prisão.

Assim, mesmo assombrado pelas guerras –a Primeira Grande Guerra na forma do relato paterno e a Segunda, acompanhada pela família por meio do rádio e pela espera de notícias de seus familiares na Europa–, o pequeno Moishe parece tentar elaborar essas experiências materializadas no arranjo literário salvaguardado pela distância do relato em função, entre outros fatores, da própria condição etária bem como das barreiras que lhe dificultam uma compreensão substantiva dos eventos. Do ponto de vista memorialístico, e no que tange ao conteúdo, em alguma medida, autobiográfico do relato, Mauricio Rosencof revisita o passado, articulando-o a partir da recuperação/reelaboração literária da infância. Desse modo, os pais servem de filtro ao protegerem o pequeno Moishe da realidade que lhe circundava; mas também ao atuarem como dispositivos de disjunção entre o filho e o angustiante cotidiano familiar pela materialização das barreiras culturais e linguísticas já apontadas. Essa articulação a um só tempo literária e mnemônica do passado acaba

por configurar uma dialética de aproximação e de afastamento, de recordação e de reinvenção das experiências pelo sujeito.

É nesse abrigo de rememoração/reinvenção da infância, continuamente espreitado pela barbárie, que, todavia, o narrador parece encontrar um espaço viável para o necessário exercício de (tentar) dizer-se. Esse amparo, não obstante a impossibilidade de privá-lo completamente das ameaças, parece ao menos tornar a ofuscante luz das violências um pouco difusa. É ainda nesse espaço (re)construído tanto pela memória quanto pela ficção, em um tempo que precede a chegada da funesta carta vinda da Europa e que antecede, também, a perda do irmão mais velho, que o sujeito, nos parece, pode ensaiar algum nível de pertencimento.

A espécie de antítese que constitui o título do capítulo “Días de barrio y guerra” e que expressa a ambiguidade do ambiente da infância do narrador –espaço onde confluem as trivialidades suburbanas da atmosfera doméstica e a coação iminente das violências que invadem esse território pelos meios de comunicação: cartas e rádio– projeta-se também na expressão do narrador, este homem tornado novamente menino do ponto de vista memorialístico.

Dessarte, o dizer e o dizer-se de Moische espelham a articulação expressiva da criança: ele desconhece o nome de objetos corriqueiros e os designa de maneira pueril, ou seja, por suas características e por seu uso e não pela simples evocação de seu nome: “hora, digo yo, el cañón, ¿dónde manda la carta? Fito dice que no es un cañón. Y si no es un cañón, ¿qué es? ¿Eh? «Un sumarino», dice. «Es un sumarino»” (12); também nomeia seus pais por “mamá” e “papá”; utiliza repetições e onomatopeias para relatar, por exemplo, os trabalhos, diurno e noturno, do pai, quando, respectivamente, costura e escreve cartas: “Cuando mi papá escribe es de noche, porque de día cose y da pedal y le da y le da y la máquina –tiqui ti-qui tiqui– cose” (11); e manifesta constantemente sua inocência pela incompreensão da realidade que lhe cerca: “Papá le pagava al hombre y le dava una copita de algo” (7) e “Yo sé porque los domingos venden diarios. También venden unos cartones que tienen un dibujo con un señor que te apunta con un dedo, así, y te pregunta: «¿Qué haces tú por España?». Eso dicen, y se llaman «Bonos»” (6).

Como se pode constatar, sobretudo no último excerto citado, tal artifício de emular o discurso infantil resulta, por vezes, forçado, pois, pode-se conjecturar, seria no mínimo improvável que um infante que se ocupa ainda com a aquisição de um vocabulário básico –como o nome da caixa de correios– pudesse se interessar por conteúdos de teor político escritos em um cartão de uma banca de

jornais. Assim, a consequência do trauma evidencia-se na narrativa, para além do recalçamento da expressão, também, pela infantilização da linguagem, o que, no âmbito psicanalítico, se enquadraria nos chamados comportamentos regressivos desencadeados por ocasião da experiência traumática.

Outra hipótese explicativa para as lacunas encontradas no texto, sobretudo na segunda seção –a qual é composta unicamente de uma fictícia carta do narrador endereçada a seu pai, Isaac ou “Viejo”, como, amiúde, a ele se refere o narrador– residiria, a nosso ver, na própria impossibilidade de narrar o *real*, fato acerca do qual o narrador parece manifestar plena consciência ao jogar com as categorias “história”, e “literatura”: “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” (46). O próprio ato de narrar –sem embargo da aspiração do narrador à captação da realidade– parece, pois, implicar uma inevitável *inapreensão* da totalidade do narrado, segundo a sugestão enunciada no excerto. Disso, pode-se inferir a percepção de que o real resistiria, no limite, à linguagem; e, por conseguinte, à cristalização da memória.

O trabalho de relatar o indizível, uma empreita fadada ao fracasso conforme o excerto em questão enuncia, está no horizonte de seu narrador. Entretanto, ele se dispõe a realizá-lo, pois sua tarefa renuncia de saída à transcrição factual em favor da articulação do passado; isto é, ao revés do fetiche da narração pretensamente factual, memória e literatura são mobilizadas em prol da transmissibilidade possível da experiência do sujeito. Assim atuando, e esquivando-se da enunciação de pormenores, dados e imagens reificadoras, o narrador pode escapar ainda de outra ameaça: a de promover, involuntariamente, a banalização do discurso de horror, tão afim à indústria cultural em sua dicção fantasmática e *espetacularizante*.

O imperativo de narrar, no entanto, prevalece, confrontando-se com os múltiplos receios que continuamente emergem no texto; mas, sobretudo, como resistência ao apagamento que espreita a existência de diferentes maneiras. O perigo ameaça o sujeito por diferentes vias: seja pelo terror do desaparecimento físico de seus parentes e de suas origens; seja pelas clivagens que se interpõem entre o sujeito e os seus familiares; ou, ainda, pelos inúmeros silêncios impostos e sobrepostos ao indivíduo.

Em suma, como condensa Eduardo Galeano em seu *El libro de los abrazos*, as disjunções entre o eu e o outro impostas pelo silêncio constituem, no limite, a extinção do sujeito:

La dictadura uruguaya quería que cada uno fuera nada más que uno, que cada uno fuera nadie: en cárceles y cuarteles, y en todo el país, la comunicación era delito.

Algunos presos pasaron más de diez años enterrados en solitarios calabozos del tamaño de un ataúd, sin escuchar más voces que el estrépito de las rejas o los pasos de las botas por los corredores. Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof, condenados a esa soledad, se salvaron porque pudieron hablarse, con golpecitos, a través de la pared.

Así se contaban sueños y recuerdos, amores y desamores; discutían, se abrazaban, se peleaban; compartían certezas y bellezas y también compartían dudas y culpas y preguntas de esas que no tienen respuesta (11).

Quanto ao aniquilamento de suas origens no Holocausto, constante espectro que ronda a casa do pequeno Moíse no primeiro capítulo, a catástrofe se prova real no relato que preenche a terceira seção da obra. Assim, em *Días sin tiempo*, ao buscar suas raízes no continente europeu, o narrador se depara com o vazio de registros e não encontra nem mesmo rastros da passagem de seus familiares pelos espaços de horror engendrados pela máquina de aniquilamento nazista.

Na segunda parte de sua peregrinação pela Alemanha em busca do paradeiro final de seus familiares, o narrador parte de Treblinka para Auschwitz, tentando rastrear as pegadas dos seus. Porém acaba constatando que não quedam sequer vestígios da passagem de seus antepassados. Nesse momento, o discurso epistolar endereçado ao pai irrompe na forma de um desabafo fremente, fazendo emergir, na superfície da missiva, uma dicção marcada por repetidos impropérios e estilisticamente expressa pelo jorro de um parágrafo extenso em que não se verifica segmentação formal das frases em períodos, como se pode observar no seguinte excerto:

[...] y tuve que rebotar a Auschwitz porque fija que para allí habían marchado, también en tren, y busqué en las vitrinas enormes donde se apilaban las valijas con el nombre de los que fueron y allí no estaba el nuestro, y fui a la vitrina donde había una montaña de brochas de afeitar y tal vez alguna enjabonó el rostro del abuelo o del tío, y fui a otra vitrina y las montañas eran de pelo para fabricar fieltro para las botas alemanas y allí estaría la prima, niña, muy niña, y la abuela y qué sé yo, y los montes de zapatitos de niño, y basta, papá, nada, y bajé al horno crematorio,

que no recuerdo bien, creo que eran tres, y lo que yo te quería decir, nada más, pero me salió todo lo que no te iba a decir, lo que te quería decir es que la forma, el sistema, de la puerta del horno, era como el de la plancha que trajo mamá, igualita, pero más grande, más pesada, total, de hierro (32).

A política nazista de apagamento sistemático das evidências de seus crimes permitiu que em diversos campos de concentração câmaras de gás fossem explodidas, corpos desenterrados para serem, em seguida, incinerados –ações inclusive relatadas ou sugeridas em algumas das correspondências ficcionais enviadas pelos familiares judeus, presos nos campos de concentração, a Isaac, pai de Mauricio Rosencof (16)– entre outros artifícios que dificultaram a reconstituição das barbáries ali ocorridas e, por consequência, a identificação das incontáveis vítimas.

Na tentativa de recompor sua ancestralidade, trajeto similar ao do narrador foi realizado pelo filósofo francês Georges Didi-Huberman, que registrou sua visita, em 2011, ao museu de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, em seu ensaio “Casca”. Neste, de modo análogo ao efetuado na terceira parte do livro de Rosencof, o autor identifica a resignificação do mesmo espaço de horror agora transformado em área de cultura. Sabendo que os nazistas desmantelaram as instalações para suprimir as provas de seu inominável empreendimento e que apenas o chão original restou, por considerarem-no neutro, assim como as bétulas, testemunhas vegetais da bestialidade humana, Didi-Huberman se atém, durante sua jornada, justamente a esses resíduos testemunhais, as cascas das árvores e o chão marcado por fissuras, resquícios (i)legíveis em que estaria impressa a verdade histórica, já que as paredes de Auschwitz a negam.

Interessante notar que o autor inicia sua reflexão justamente se remetendo a uma carta, epístola vacilante, imaginada a partir dos detritos que coleta neste espaço dialético, que sintetiza barbárie e cultura, duas faces de uma mesma moeda: “Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre folha de papel. Olhei. Olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem?” (Didi-Huberman, “Casca” 99).

Já para o narrador de *Días sin tiempo*, na ausência de rastros físicos: “valijas con el nombre de los que fueron y allí no estaba el nuestro” (Rosencof 32), resta-lhe completar o quadro histórico com acréscimos tecidos a partir dos fragmen-

tos disponíveis: “[...] tal vez alguna enjabonó el rostro del abuelo o del tío [...]” e “[...] y allí estaría la prima, niña, muy niña, y la abuela [...]” (Rosencof 32).

Dessarte, na produção de *Las cartas que no llegaron*, caberá à faculdade imaginativa, à ficção e ao literário, o preenchimento dos vazios. Por conseguinte, é por meio da imaginação —que, segundo Benjamin, “não é fantasia, é uma faculdade [...] que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias” (apud Didi-Huberman, “Diante do tempo” 135)— que o sujeito pode fazer frente aos silêncios forjados pela sistematização da barbárie levada a cabo por regimes que inviabilizam a vida e que impedem a palavra. Porquanto, de acordo com o emissor de uma das cartas ficcionais oriundas de Auchwitz que integram a primeira parte da obra de Rosencof, o uso da fantasia compreende raros benefícios se comparado com a realidade dos fatos: “Porque la fantasía, ¿sabes?, es la única cualidad humana que no está sujeta a las miserias de la realidad. Como las cenizas, ¿comprendes? Porque han comenzado a acumularse grandes cantidades de cenizas” (16).

De certa forma, na tessitura de *Las cartas que no llegaron*, é a mesma catástrofe experimentada pela família judia durante a Segunda Guerra Mundial que retorna uma vez mais e que, agora, ameaça sua descendência diante da aplicação das políticas de repressão do Estado uruguaio. Ademais, com a prematura morte de seu único irmão León, durante sua adolescência, o narrador se tornara filho e descendente último de seu tronco familiar; assim, o fato de ter sido vítima e refém por tantos anos do poder da ditadura colocava em constante risco a continuidade de sua genealogia, mantendo como um *continuum* no horizonte o espectro do aniquilamento de sua linhagem.

Uma outra qualidade de ameaça advém da possibilidade de o sujeito desaparecer pelo silenciamento. Com efeito, é evidente que o fato de a supressão de dissidentes e marginais não se restringir à sua liquidação material não é apenas o *modus operandi* de sistemas nazifascistas —o *estado de exceção*—, mas também aquele inerente à própria dinâmica das forças hegemônicas que delinham os contornos da sociabilidade moderna. Não raro, após o perecimento do corpo, ideias persistem perigosamente, de sorte que a plenitude da dominação se realiza somente com o apagamento da memória e do legado dos derrotados, impedindo sua transmissão às novas gerações. É a perpetuação de uma herança contra-hegemônica que as classes dominantes temem. E se àquelas que administravam o Estado ditatorial uruguaio estava vedada a possibilidade de simplesmente matar os *reféns*; as práticas

sistemáticas de silenciamento, e a perturbação mental por elas acarretada, foram empregadas de forma brutal e duradoura:

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, infinito, tanto, que cuando se apagan las voces exteriores, ese toque de silencio –fíjate que para anunciar el silencio tienen que hacer ruido– cuando ese toque se produce –digo– uno acá, atento, puede percibir la actividad ruidosa de las arañas (Rosencof 42).

A necessidade de comunicar, de transmitir, para as novas gerações, as experiências ameaçadas, de tantas maneiras, pelo risco de se perderem –pelo perigo de serem obliteradas pelos silêncios– já se anuncia na dedicatória da obra: “Estas palabras son para tu naciente memoria, Inés, eslaboncito último rielado de sonrisas, hijita de la hija y de todas estas sangres. EL ABUELO” (4).

Ela se reafirma, ainda, ao longo de toda a trama, como na preocupação da tia em ser reconhecida, por meio das cartas ficcionais, pelo pequeno sobrinho: “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” (15). A ciência das brutalidades sofridas, uma vez salvaguardadas pela transmissão do legado mnemônico ao sobrinho –que, em verdade, jamais chegou a conhecer– é o que pode garantir a redenção para quem, de outro modo, estaria condenado ao silêncio e ao esquecimento. Rosencof, por meio da memória e da ficção, frustra, assim, a barbárie final: a desmemória e o silenciamento, reivindicando, desse modo, a participação dos derrotados, de suas vozes escamoteadas, na composição da História.

O tema da conservação da memória se desdobra e ecoa no transcorrer da trama e nos conteúdos das correspondências, pois é exatamente o temor do esquecimento o que impele a necessidade do registro por meio das cartas imaginárias e imaginadas, uma vez que se sabe que a produção de silêncios perpetua a catástrofe continuada em uma cultura que reincidentemente recalca as atrocidades cometidas.

À guisa de conclusão

Em suas teses *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin propõe uma ruptura com a percepção historiográfica reificada pela linearidade e pelas cronologias. Defende ele que a conduta do historiador materialista perpassa a construção de uma

experiência (*Erfahrung*) com o passado que leve em consideração os destroços acumulados. Desse modo, para Benjamin, o narrador ideal não se contenta apenas com a mera narração do tempo pretérito, antes busca analogias e afinidades entre passado e presente e encontra na articulação mnemônica dos tempos idos a força redentora necessária para acionar o *freio de emergência*.

Essa tarefa parece coincidir justamente com a atividade realizada pelos narradores de “Las cartas que no llegaron”, encarregados de transmitirem as experiências e de devolverem as vozes àqueles que já não podem falar por si mesmos. Compactuando assim com os mortos –verdadeiramente derrotados– esse narrador não se limita apenas a reconstituir altruisticamente a narrativa alheia, ainda que familiar. Antes, ele imiscui sua identidade na das vítimas que são representadas por seu discurso, tornando-o coletivo: “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” (15).

Enganam-se, pois, aqueles que leram em *Las cartas que no llegaron* um mero desabafo terapêutico que poderia estar restrito ao contexto privado. Trata-se, antes, de um texto polivalente, que expõe sim a faceta íntima dos afligidos pela barbárie, mas que nem por isso deixa de contemplar a experiência coletiva dos vitimados/traumatizados pela Shoah e pelas ditaduras que assolaram o território latino-americano ao longo do século XX, ou seja, pela barbárie contínua que, longe de exceção, é a regra. Projetam-se nessa obra vozes coletivas que ressignificam e rearticulam a memória e a identidade de modo abrangente: pessoal e coletiva a um só tempo. Logo, o que se evidencia aqui é, do ponto de vista da conjunção historiográfica dos arquivos pessoais, o fato de que os trabalhos artísticos não podem ser compreendidos efetiva e criticamente se se alienam as obras de arte do universo contextual que com elas se soma para constituir produções culturais complexas, tal como já sublinhado por Elisa Pérez Buchelli (170).

Desse modo, as cartas que não chegaram –mas que, todavia, chegam– dão voz aos silenciados, rememoram os esquecidos e devolvem à existência os assassinados, imbricando história, memória e literatura. Elas promovem a recuperação impossível da experiência, permitindo que dores não narradas sejam resgatadas pela imaginação e inseridas na memória coletiva. A obra parece transmitir, assim, a lição fundamental de que dizer e dizer-se é, em muitos casos, rebelar-se contra a barbárie.

Essa bandeira, a da resistência pela linguagem, mostra-se capaz de condensar, na imagem epistolar, o último vestígio da dignidade humana; uma ponte, sobre um abismo de silêncio, entre o *eu* e o *outro*, *Las cartas que no llegaron* são o grito de Rosencof, mas também são o grito de muitos outros:

Una noche, ¿sabes?, una muchacha de nuestra barraca empezó a dar gritos terribles mientras dormía; unos minutos después, todas estábamos gritando sin saber por qué. ¿Por qué?

Pienso que ese sonido lastimoso que, en ocasiones —sólo Dios sabe cómo— cruza los aires como un pájaro sin cuerpo, es una expresión reconcentrada del último vestigio de la dignidad humana.

Es la forma, tal vez la única, que tiene un hombre de dejar una huella, de decir a los demás cómo vivió y murió. Con sus gritos hace valer su derecho a la vida, envía un mensaje al mundo exterior pidiendo ayuda y exigiendo resistencia. Si ya no queda nada, uno debe gritar.

El silencio es el verdadero crimen de lesa humanidad (Rosencof 12).

Trabalhos citados

- Artières, Philippe. “Arquivar a própria vida”. *Estudos Históricos – Arquivos Pessoais*, vol. 11, n. 21, 1998: 9-34.
- Avelar, Idelber. “Five theses on torture”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 10, nº 3, 2001: 253-271.
- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- Buchelli, Elisa Pérez. “Archivos personales de artistas: tensiones entre lo individual y lo institucional”. *Políticas de la Memoria*, nº 19, 2019: 169-174.
- Colls, C. S. “Earth conceal not my blood: Forensic and archaeological approaches to locating the remains of Holocaust victims”. *Human remains in society: curation and exhibition in the aftermath of genocide and mass-violence*. Editado por Jean-Marc Dreyfus e Élisabeth Anstett. Manchester: Manchester University Press, 2016: 163-196.
- Didi-Huberman, Georges. “Casca”. Trad. André Telles. *Serrote: Uma Revista de Ensaios, Artes Visuais, Ideias e Literatura*, nº 13, 2013: 99-133.
- . *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.
- Freidenraij, Maria Claudia, e Ludmila Scheinkman. “La familia Berman-Rodríguez: Exploración de los problemas, límites y potencialidades de un archivo personal/familiar”. *Políticas de la Memoria*, nº 19, 2019: 175-185.
- Gagnebin, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2003.
- . “Prólogo”. *Memorias del calabozo. Mauricio Rosencof e Eleuterio Fernández Huidobro*. Navarra, Txalaparta, 1993.
- Garcia, Leandro. “Ao destinatário múltiplo: Cartas de Alceu Amoroso Lima e Paulo Francis”. *Revista Brasileira*, fase VIII, ano VI, nº 91, 2017: 167-174.
- Kanzepolsky, Adriana. “El linaje vacío o Las cartas que no llegaron de Mauricio Rosencof”. *Astrolabio Nueva Época*, nº 4, 2010: 1-13.
- La noche de 12 años. Dirección de Álvaro Brechner. ES/AR/UY/FR: 2018.

- Lespada, Gustavo. “La palabra golpeada: lo inefable en *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof”. *CONFLUENZE*, vol. 1, nº 1, 2009: 178-200.
- Loera, Alfredo. “La elegía epistolar y el eterno retorno en *Las cartas que no llegaron*”. *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias*, vol. 2, nº 3, 2022: 130-147.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. Trad. teses: Jeanne Marie Gagnebin & Marcos Lurz Müller. São Paulo, Boitempo, 2005.
- Marques, Reinaldo. “Arquivos literários, entre o público e o privado”. *Lo que los Archivos Cuentan*, v. 3, 2014: 17-62.
- Padrós, Enrique Serra. “Enterrados vivos: a prisão política na ditadura uruguaia e o caso dos refêns”. *Espaço Plural*, ano XIII, nº 27, 2012: 13-38.
- Pena, Álvaro Lema Mosca-Fiorella. “La palabra vedada: *Las cartas que no llegaron* desde la visión de Rosencof”. *Boletín de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, nº 63, diciembre 2010: 29-34.
- Rosencof, Mauricio. *Las cartas que no llegaron*. Montevideú, Alfaguara, 2000.
- Rama, Ángel. *La generación crítica*. Montevideo, Alfa, 1972.
- Ruffinelli, Jorge. “Después de la ruptura: la ficción”. *América Latina: palabra, literatura e cultura*. Organizado por Ana Pizarro. Volume 5. São Paulo, Memorial, 1995: 367-391.
- Sommaruga, Héctor. “Las cartas que no llegaron. Recuento autobiográfico de la familia Rosencof”. *La Colmena*, nº. 76, 2012: 141-143.
- Wasem, Marcos. “Regímenes ficcionales de *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof.” *Números*, 18.2, 2023: 107-117.