



*La construcción de la subjetividad del barrio en el discurso literario de
Mauricio Rosencof*

Silvia San Martín Petrocelli

La obra de Mauricio Rosencof constituye un corpus extenso y frondoso matizado por diversos tópicos y asuntos. Se trata de un contemporáneo con fuerte presencia en todos los campos de la vida pública y en los medios de comunicación de Uruguay, que es, además, figura emblemática del pasado reciente por su carácter de dirigente del MLN que lo llevó a la condición de prisionero-rehén de la dictadura de los 70/80.

Este trabajo se propone abordar un aspecto particular de un subconjunto de su producción restringido a *Las cartas que no llegaron*, *El barrio era una fiesta* y *La Margarita* - textos fuera del corpus dramático con que el autor se inicia y canoniza- **y cómo en ellos se expresa una de las matrices más fuertes del imaginario urbano de Montevideo: la idea del barrio.** Buscaremos un lectura que nos acerque a los modos de sentir, a la concepción del barrio como núcleo genésico de la personalidad individual y social de algunas generaciones de montevideanos. Es evidente que en este corte se excluyen (aunque resultarán imbricados o funcionales al objetivo) otros aspectos del discurso del autor como el análisis de sus mismos instrumentos así como el tema de la memoria y la propia estilística de la composición.

Suscribiendo el paradigma de la representación, T.Todorov declara que *“las ciencias humanas se enfrentan a un rival temible que es la literatura.....”* y aunque afirma no querer reemplazar a los académicos por los novelistas, concluye que estos últimos pueden *“darnos algunas lecciones”* pues los estudios literarios tienen valor y sentido concebidos *“dentro del estudio del comportamiento humano o de un período cultural o de una forma de pensamiento”*¹. Nos interesa el camino de Todorov que milita contra la compartimentación de las disciplinas y propone estudios literarios que pongan la literatura al servicio del conocimiento de los hombres, de sus sociedades e historia, y no al servicio de los mismos textos o de cantones cerrados de producción. Esta concepción de los estudios literarios (que no es para nada novedosa, simplemente se señala como un camino) los densifica alejándolos del paradigma en que el discurso gira sobre sí aunque, cabe aclarar, no se identifica con el concepto de “fuente” a la manera de las ciencias históricas que desvirtuaría el enfoque desde la disciplina.

Dirigirse a esta lectura de Rosencof implica involucrarse en un problema teórico que deviene de su heterodoxia en las prácticas discursivas (para el caso seleccionado prosa y poesía). No es

menor situarse en la cuestión de género literario, sobre todo cuando se trata de indagar por los mecanismos con que el discurso literario construye imaginarios: ¿cómo clasificaríamos un texto como *Las cartas que no llegaron*? ¿en qué tipología de texto poético (más allá de su forma sonetística) incluiríamos *La Margarita* a la que el propio autor llama “saga”? ¿qué clase de narrador es esa peculiar tercera persona que comanda la historia de *El barrio era una fiesta*? ...Más allá de los movimientos (más o menos convulsos) en el campo de los géneros literarios y de las diversas aproximaciones a sus categorías especiales, concluimos que estos textos seleccionados participan de la heterodoxia de los llamados **géneros memorialísticos** puesto que, más cerca o lejos de su literariedad, en ellos un YO rememora experiencias propias y exhibe su subjetividad desdibujando con ello los límites del otrora claro campo de la literatura, especialmente los referidos a la ficcionalidad como categoría inherente.

“Estoy narrando el comienzo de una historia, esto es historia, no literatura...”(pp. 117,118¹) apunta el narrador de *Las cartas que no llegaron* jugando con el centro del conflicto, al iniciar la tercera parte del relato titulada *Días sin tiempo*, en la que recrea la enunciación posible desde la memoria del aislamiento del calabozo. El narratorio es su padre, aquí personaje de intolerable distancia al que se intenta recuperar con La Palabra. El contrato de lectura se había instalado tácitamente en el inicio de la obra que sitúa al lector en el paraíso perdido de una infancia de barrio montevideano que el titular del discurso (con identidad de nombre con el autor, Mauricio Rosencof) evoca desde una subjetividad recuperada o reelaborada por la palabra: el eje de la evocación en el inicio es **el patio**: “*El patio era un espacio enorme que con los años se fue encogiendo. Pero entonces era igualito a la selva de Tarzán, porque mi mamá tenía muchas plantas.*” (p. 11) Este espacio - que deviene mítico - parece estar en el núcleo de la memoria e identifica la atmósfera de las casas de los barrios populares de Montevideo en la bisagra de las décadas del treinta y cuarenta del siglo XX, constituyentes del cronotopo de la primera parte: *Días de barrio y guerra*. La primera infancia en Sur y Palermo es narrada en operación discursiva que busca (y vaya si logra!) transmitir esa idea de Rosencof de que “*el barrio de la infancia era una gran aldea donde estaba el centro de la existencia*” y cierra: “*El barrio era un mundo*” consignada en la entrevista que epiloga la edición 2006 de *La Margarita*.

¿Qué es el barrio?: desde la mirada de la antropología social encontramos uno de los marcos para situarnos en una noción de barrio que nos habilite el análisis trascendiendo la mera territorialidad y alcanzando al universo de representaciones del sujeto histórico, del sujeto literario y del imaginario social. Para el sociólogo A. Gravano “*alrededor del barrio se aglutinan significados sostenidos históricamente por distintos sujetos sociales que referencian parte de su vida social en él*”, por lo tanto, al mismo tiempo que referente de identidades

¹ Todas las citas de los textos del corpus analizado de M. Rosencof se señalan con los números de página de las ediciones señaladas en la bibliografía consultada.

sociales distintivas, es representación simbólica de la vida misma en una suerte de operación metonímica que lo sitúa en la cadena de significantes que dan cuenta de la existencia.

Hemos optado por una postura ecléctica al respecto de las diversas teorías que problematizan los siempre fronterizos textos de tonalidad autobiográfica que nos permita situarnos en una lectura dual: podemos entender al narrador como dando cuenta de sí mismo y de Sí en los otros, con lo cual el relato resultaría **referencial** de un mundo existente (en este caso sería la historia de Montevideo, sus modos de vivir, la base material de la vida cotidiana en un barrio popular y una familia de migrantes judíos polacos), y el texto resulta **mimesis** pura. Para un enfoque opuesto el narrador no sería una categoría hecha, sino que el titular, sujeto (el niño que fue, el hombre que recuerda y cuenta) sería **construido** por el propio texto y, por tanto, el discurso dejará de ser documental de un tiempo y un espacio para convertirse en **figura** de un proceso de identidad, se retoriza, ya no es mimesis sino **poiesis**. El barrio montevideano como vivencia fundante de identidad es abordable desde ambos enfoques ya que es, al mismo tiempo, identidad social e individual.

En *Días de barrio y guerra* se concentra la mayor parte de las referencias al barrio Sur, calle Gonzalo Ramírez 1395, casa de inquilinato, vecindario popular a fines de los treinta. Este relato de la vida cotidiana se articula en contrapunto con otro relato -diríamos que “virtual”- en epístolas de una tía del narrador-protagonista, prisionera en un campo de concentración en Polonia. Entonces, la cotidianeidad barrial emerge como antítesis del horror del holocausto, su otro jánico en el estado “de bienestar” que se iniciaba en la tercera década del siglo en estos territorios. La perspectiva infantil del espacio se inscribe en la cadena intertextual del canon memorialístico en su versión literaria. Es imposible evitar pensar en el opus fundante del subgénero: *Lazarillo*, en el cual, del mismo modo la forma epistolar se aprovecha para comunicar lo privado y personal dirigido a alguien que es superior o relevante pero solamente en el mundo personal del titular: Vuestra Merced en el caso de *Lazarillo* o el propio padre del narrador en el de *Las cartas que no llegaron*. Esa perspectiva infantil está lograda en el discurso de doble registro con la recuperación de la afectividad que provocan objetos y acciones de la niñez: en operación centrífuga se irá organizando la memoria cuyo despliegue se des-concentra hacia los objetos, las prácticas y algunos seres que rodeaban al narrador. Por supuesto que el orden del relato no es inocente y nos alerta sobre el mismo proceso de elaboración de la identidad del sujeto-narrador.

Entonces: las plantas, la cuerda de ropa, el brasero...objetos que se descarnan y pasan a sublimarse como ejes del recuerdo. En la elipsis narrativa el mundo íntimo y privado: el hígado que el carnicero donaba para el gato Misha, pero “*comíamos todos*”(p. 11), alerta sobre la precariedad de la situación económica del núcleo familiar y la dignidad con que ella se lleva.

La radio es un objeto de peculiar centralidad en la evocación: “*algo como un cajón...y que tenía botones..*”, rodeado de la aureola sagrada de objeto-fetichismo en: “*eso no se toca*”;

impera en el escenario privado de la familia y arborece en doble misión (diríamos que bifronte por lo opuesto de sus funciones): “*Mamá antes la escuchaba en lo de doña Catalina. Era para oír las comedias. Pero después servía para escuchar la guerra.*”(p.12)” Así de concentrada en la parquedad del discurso infantil sin inferencias la contradicción del medio siglo: comedias (nombre popular del radioteatro) y guerra. El tiempo evocado surge del discurso, al mismo tiempo que el color local, el costumbrismo epocal y la propia construcción del mundo. La audición compartida y comentada de los radioteatros fue una de las prácticas , más frecuentadas en el período que colaboraron con la cohesión social al promover la socioconstrucción de imaginarios identitarios referenciales al lugar por parte de migrantes de procedencias de imposible sintonía natural (no discutiremos si era o no una sociedad realmente “integrada” porque no corresponde al corte de este trabajo y excedería la pauta de extensión; ese debate queda en otro campo de análisis aunque sí partiremos del lugar común que reconoce en la sociedad del período un ejemplo de crisol social) . Doña Catalina que es italiana y es la madre de Fito, el amigo de Moishe, escucha las comedias con Rosa, la madre del narrador (que es polaca y habla idish); la convocatoria de la radio y la magia de la ficción “dicha” las reúnen . El “crisol” de las lenguas, los universos de representación, costumbres y urdimbres de imaginarios en la síntesis de la palabra escuchada elaborando mundos “otros” de ficción. Toda una curiosidad.

Todo es recreación y encuentro pero la radio también es “*para escuchar la guerra*”: “*Era una guerra que había en España.*”(p.13)Estamos en los tres años finales de la década del 30 y la primera guerra que se cuele en los imaginarios del barrio y en los medios de comunicación es la **Guerra civil española** , núcleo épico del siglo, tragedia de España y nudo de la contienda de ideas del siglo XX. Sin temor de caer en cursilería diría que España era “un sentimiento” para el Montevideo de finales de los 30’. Está presente en el Comité donde “*mamá tejía calcetines y papá hablaba*”(p.13), en las acciones de solidaridad que inauguran una de las prácticas de impronta internacionalista más permanentes en el hacer social montevideano del medio siglo, en la referencia a la iconografía que en forma de afiches tapizó la ciudad con una estética vanguardista que marcó época, a los que el narrador se refiere como “*cartones que tienen un dibujo con un señor que te apunta con un dedo, así, y te pregunta:¿Qué haces tú por España?*”(p. 13), en los bonos, en la recolección de papel plomo “*para hacer balas*”.

En *El Barrio era una fiesta* la guerra de España es hecho omnipresente que impregna los imaginarios del otro barrio de Rosencof:: la calle Garibaldi en el vecindario de La Blanqueada, lugar de las memorias de adolescencia y primera juventud que surge en su elaboración literaria como otro espacio de impregnación en la construcción del mundo subjetivo de un narrador ahora diferente, que se despliega en el discurso referido o mismo en una tercera persona omnisciente con fuerte afectividad: “*Y allá en Garibaldi y Humaitá era el mundo...*”²En esta

² entrevista en edición de La Margarita,

obra se consolida el tratamiento del barrio como sujeto en sí, como un vehículo configurador de memoria por acción propia y con autonomía existencial. El barrio es el héroe epónimo, su tratamiento literario es el de la operación de subjetivación. Lo forman los seres que lo pueblan, más que el territorio o los espacios. La guerra civil española aparece en el periplo del gallego Menéndez (personaje que regresa desde su primera versión en *Las crónicas del Tuleque* y luego *El maizal de la escalera*) que llega allí como peón de cuadrilla y se instala, para siempre, fundando maizales. Es, junto con el Negro “de la mirada” uno de los referentes más entrañables del barrio-mundo de la adolescencia del autor por su ethos del coraje, la reserva, la energía, el amor a la tierra, varonil resistencia, estoicismo, nobleza, solidaridad..., además de integrar, como “el gallego” la tipología del friso de las clases populares del período junto a otra galería de personajes masculinos que pueblan de modelos esa especie de educación sentimental del narrador que expone sus raíces y sus fuentes. Con él la guerra de España se hace presente en “*el arribo triste y cauteloso de los que vienen de la derrota*”(p.11) porque su tiempo es ese, el del exilio para siempre de tantos combatientes. El personaje se relaciona al momento de fundación: “*Iban a fundar un pueblo. Acá lo llaman barrio*”(p.12). Viene de un pasado campesino y combatiente, de dolores que lleva con estoica nostalgia expresada en fotos que nunca colgó en la casilla porque le dolían y en la voluntad de no recibir preguntas. Para el colectivo del barrio el pasado español del Gallego deviene legendario por lo ignoto de los referentes: “*dicen que bajó a unos cuantos*” en el cruce del Ebro donde “*dicen que hubo bruta batalla* (p.14)”. La “marcha en gris” de los tuberculosos que va llegando al estadio para establecer su protesta, actualiza sus tendencias solidarias y genera el nacimiento de una amistad masculina con profunda comunicación y de profusa tradición literaria con el Negro de la mirada.

La voluntad de fijar la Guerra de España como uno de los eventos que matizaron los imaginarios de las décadas del medio siglo en el Montevideo barrial se expresa sin duda en la interpolación de un relato testimonial de memorias de Juan José Silvera, combatiente uruguayo en las Brigadas Internacionales que enlaza con el ritmo incesante de la “marcha en gris” de los tuberculosos así como también fragmentos de los recuerdos de Josefina Manresa, viuda de Miguel Hernández, ambos en el doble sentido hacia el coro de tuberculosos que ocupa el estadio y la propia memoria de la guerra. Este contrarelato da sentido al principal porque lo incluye en una perspectiva y tradición, lo resignifica en su sentido social como reflejo de identidades colectivas construidas además de establecer raíces de la identidad del sujeto que narra envuelto en esas influencias. En los albores de la difusión de la penicilina y las vacunas más importantes, Montevideo convivía aún con las enfermedades contagiosas que, invariablemente, acercaban la tragedia a la arcadia barrial. En *Las Cartas que no llegaron* está la meningitis de Leibú, el hermano mayor que había llegado de Polonia y muere adolescente en el Pedro Visca.

En el operativo de construcción de imaginarios la memoria recupera los **objetos** que constituyen soporte de la vida cotidiana en el barrio de la infancia. El mecanismo se reitera: del objeto en sí

surgen las circunstancias que lo rodean y justifican, como una suerte de plasmación que confirma la tendencia metonímica del dispositivo evocador. De este modo van surgiendo los objetos que remiten a lo privado y a la memoria social de las prácticas de un período.

En *Las Cartas que no llegaron* es el espacio de la pieza, universo íntimo: “Y ahora les voy a contar lo que había para adentro y para fuera de mi casa (p.90)”. La plancha de mango de madera “que se calentaba al rojo en un brasero” (p.91), es puente con el pasado del pueblo polaco de los padres y surge en la segunda parte, ya decididamente epistolar, sirviendo a la evocación desde la prisión de la figura del padre sastre: “Te pienso escribiendo, ahora que estás por todas partes, en la plancha de hierro que está en el estante, en el dedal-escudo de sastrecillo valiente con el que nos defendiste de los gigantes del hambre y la adversidad...” (p. 95); también fijan la memoria el primus (p. 41), la palangana, el edredón de plumas (p. 59) en ese parsimonioso despliegue ritual en la cama grande, verdadera liturgia de la memoria familiar, “lujo” que recupera la dignidad del pasado en el pueblo polaco. También el violín, instrumento de raigambre intensa en la cultura de origen que luego se repite en *El barrio era una fiesta* como ancla del proceso de formación del narrador.

Aparecen reconocibles prácticas de la intimidad doméstica en la vida privada de las familias del medio siglo como la “cama grande”, escenario de encuentros intergeneracionales, fiesta de los domingos o la polifuncionalidad de los espacios acotados de la precaria vivienda de los inmigrantes (p.19): “en el cuarto en que dormíamos también nos bañábamos” o la referencia a la (desopilante) “batalla por el excusado”.

Los códigos de la rutina cotidiana en el mundo privado de la familia patriarcal del narrador se identifican con la incipiente tradición cultural montevideana y expresan la hegemonía del padre y la abnegación de la madre como conductas fijas (p. 28): el padre escribe en silencio (ritual respetado por el coro familiar), la madre camina, cocina, riega las plantas, no sabe....La gastronomía en el centro de la nueva cultura en construcción está representada en el dulce de zapallo casero y los tallarines de doña Catalina integrados en reciprocidad con la torta de miel de la madre del narrador. Precisamente los tallarines de los domingos (adquisición del intercambio) (p. 62) son atendidos por el discurso en alto despliegue poético con un relato denso en significados emotivos envueltos en profusa figuralidad; como práctica elocuente, su presencia se relaciona con el duelo: “éramos tres”, la familia se reduce por la muerte del hijo mayor.

Los seres del barrio, elevados a la categoría de personajes, representan su condición de pequeña Babel: están los otros migrantes: los italianos con el puesto de verduras y el bar de Don Tomás (padres de el amigo de los acontecimientos iniciáticos de la primera infancia); el altillo de Don Ramón (34 35), albañil, migrante rural que aporta el saber del puchero dominguero; Don Evelio, que tiene un biógrafo y es zapatero, ambos relacionados con el ideario libertario tan presente en los obreros de oficios independientes de la década. La herrería y la carbonería de

Don José, Zulma, la prostituta compasivamente tratada por la familia y Vasily, el “hermano de barco” del padre que sufre exilio en soledad y alcohol, más destruido que el Menéndez de *El barrio era una fiesta* pero igualmente apartado de su mundo con una nostalgia opaca, impenetrable.

El tablado, el buzón, los tranvías, los carros con percherones, el organillero y el fotógrafo (de cajoncito), la calera, el comité y la eternidad del tiempo de los juegos callejeros como el trompo, la bolita, la pelota de trapo etc. completan la estampa del barrio-mundo, barrio-pueblo, barrio-vivencia rediviva de “todo” el pueblito de la nostalgia dolorida.

El barrio como abrigo y pertenencia, ya en el camino del arraigo en la década siguiente es Garibaldi 2877 y su expresión literaria lo instituye en sujeto en sí, héroe epónimo propiamente, en *El barrio era una fiesta*. Esta segunda casa tampoco es un recuerdo aislado: se justifica como metáfora matricial en su relación con el entorno que contuvo la adolescencia del narrador. Indicios pertinentes del tiempo referenciado son las menciones al campeonato sudamericano de fútbol, que se realizó en 1942. El lugar: los alrededores del Parque de los Aliados. Enlaza con *Las Cartas que no llegaron* en cuya tercera parte, *Días sin tiempo*, ya se mencionan el piso de tablas, los domingos de estadio, el nuevo patio que deviene en leit-motiv, otra vez eje del montaje evocativo porque es “mamá”: “*Vos eras el patio.... Vos sos, en mi memoria, el aroma del tuco y las cretonas, vos sos la casa, mamá..*” (p.121),. Es la “*casa de mis viejos*”, ahora unifamiliar pero escenario del eterno dolor, profundizado por la noche negra de la violencia en los 70 : “*¿Cómo pudieron desgarrarte de los vecinos...*” (p. 95) desesperada pregunta retórica de la que surge al discurso el vínculo solidario de la vecindad como abrigo sustituto del horror exterior. Así siente el desalojo el narrador desde el silencio del calabozo.

La galería de personajes se ensancha siempre por el lado de los de la frontera social: el gallego Menéndez y el Negro de la mirada (referentes del narrador en el orden moral) presiden el colectivo. Está la picaresca de Zacarías, un criollo en el borde constante, el hojalatero Jacinto (enamorado de La Rodríguez) (p. 43) , el Macho Gutiérrez, quinielero, el Castillo “*ladrón de gallinas y otras pertenencias*” (p. 39), pareja de una de las mujeres que trabajan en el burdel de la Cristiana (de indudable matriz pueblerina) que era “*como una casa de familia*” y padre de la “*Virgen de Lurdes. Ocho años. Vende cande*” (p. 41); el Paisano Rivas, metalúrgico, el bolichero Don Ramón y otros que remiten al mundo social de migrantes del interior rural y pueblerino que trajeron sus habitus a los barrios montevideanos en el empuje de las décadas del 40 y el 50. El discurso literario los recrea no ocultando su pertenencia a la red intertextual de las narrativas costumbristas y a autores como Espínola, Morosoli o Arregui que atendieron la especificidad de los seres de la frontera pueblerina con profundidad universalizante. Es ese “aire” en una Montevideo que empieza su tercera expansión y estamos ahora entre la iglesia Tierra Santa, la librería Ariel, el cine-teatro Metropól , incorporación fundamental en la

recepción de imágenes que conformarán el universo de representaciones compartidas por la comunidad como llaneros solitarios, Dick Tracy etc.

Este barrio atacado por la plaga bíblica de langostas, tiene contraescena y coro: los tuberculosos. “*asamblea de la corte de los milagros*” (p. 149) en peregrinación al bajo de la tribuna del estadio. La obra recrea el barrio-mundo con la complejidad pluriingredientada de una ópera y aquí madura **la Utopía** que signará al autor-narrador por el resto de su vida.

En los veinticinco sonetos que componen la versión final de *La Margarita* se despliega el tema del “noviazgo de barrio”, tópico de los 50. No es posible sustraer de su lectura las condiciones de creación de este corpus enlazadas con la situación de prisión; ellas le dan aureola y con razón: escritor de cartas de amor para soldados como servicio por trueque de elementos para escribir. Según el autor llevaron setenta y dos horas de veloz escritura y salieron hechos cilindros de papel de fumar en el dobladillo de la camiseta. De tanto horror, tanta belleza.

En la enunciación individual de función expresiva la génesis es “*un sueño, una serie de sueños a la que después le dí una estructura dramática y poética...por ahí surgieron los recuerdos de todos los amores de la adolescencia que se convirtieron en uno*”(p.63, entrevista) . Pero como el emisor-sujeto de la enunciación y titular del discurso lírico de corte autobiográfico en este caso es “otros en uno” de él surgen las imágenes referenciales de su tiempo.

El contexto es de nuevo La Blanqueada, barrio de la adolescencia y un Uruguay “*que se quebró allá por el 66*” (p.58). El discurso crea su referente y la figura epónima de La Novia es elaborada literariamente desde la perspectiva androcéntrica que correspondía al imaginario hegemónico de la situación de producción y es expresión de la clásica dualidad “fugacidad-belleza” aludida en el propio nombre elegido para representar el colectivo de las novias, Margarita, de tanto arraigo en la poética popular. No oculta éste su vínculo con la heroína del discurso del tango, especie de tanta importancia en la formación poético-sentimental del autor. El nombre anticipa la elaboración de la figura en clave de silueta borrosa y casi inmaterial que corresponde a su mención como “ser alado” también relacionada con la mencionada génesis onírica³.

De los códigos barriales de su tiempo y circunstancia se destacan la propia tipificación del aspecto en el primer soneto, *El regreso* : blusa blanca, pollera azul y mocasines, indumentaria que identifica a toda una generación femenina en su presentación cotidiana de adolescente liceal. Surgen también las pautas de la cultura juvenil de los sectores “barriales” en tiempos de Guerra Fría, de los que la historiadora V. Markarian comenta: “*La planicie montevideana cobijó una imagen juvenil que puede leerse como la prehistoria del concepto de juventud que acuñaron los 60*” (p. 242) : es el recato y la distancia; la reelaboración de los juegos del cortejo y los ceremoniales rituales de la pareja desde una perspectiva neorromántica que los despega del

³ *Turbación*

mundo material según la que el enamorado aparece como “cuitado” completando la apreciación.⁴

Los lugares son reconocibles: la “velada familiar” y la “matinée bailable” del Club Tuyutí, la esquina (*Turbación*) escenario emblemático de todos los barrios donde “la barra” asiste arrobada al pasaje de la bella joven, el zaguán (*Enigma*), un clásico en el amparo de las primeras aproximaciones físicas, el cine Metrópol (en doble función: lugar de sensualidad en la atmósfera poética de la media luz y nutriente de imágenes de identidad), el paseo al parque con la foto en La Carreta, el picnic dominguero a Playa Pascual (que nos remite a la sociedad naïf de la estética del almanaque Alpargatas del período) es “*el amor entre la milanese y el huevo duro*” (*Picnic*)... todos ellos rituales de una sociedad que se seculariza aceleradamente y deja solamente para “ellas”, la mantilla y el misal.

El recorrido de la pareja se envuelve en el pudor característico del período con el emblema del recato *Le pregunté y me dijo: “Son cosas de mujer”* y de la virtud femenina: y “*me dice ‘No seas bobo, mirá, sos el primero’*” expresados en el soneto *Enigma* como aliciente del proceso. Es, además; un amor vigilado por chaperonas (*La Mirada*), un noviazgo cuyo desarrollo es público y forma parte de las estampas compartidas del barrio.

Pero la historia arcádica se fragiliza en *Otoño*, soneto en el que se entrevé el presentimiento de la duda sobre la eternidad del amor, y la continuación del buen vivir, anuncio profético de la posible tragedia en que devino aquella armonía, primera fractura de la muelle certeza del bienestar: “...*que nunca pase nada..”// “¿Qué puede pasar? Nada. Nada va a pasar”// No sé...no sé. Es que todo esto es tan hermoso...*”.

Entonces, por los caminos de lo que Mauricio Rosencof llama *la tierra fértil de la memoria* nos quedamos con algunas de sus palabras que nos llevaron a esta, nuestra lectura:

*El barrio es mi memoria grande y ahí están todavía, aunque no estén ya en esto, el botija que artesanea la pelota de trapo, la vieja que riega sus cretonas, el canilla que raya el aire con el “¡última hora, diario!”*⁵

⁴ *Encuentro y Conversación*.

⁵ *El barrio era una fiesta*, pág. 157

¹BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Berger, Peter-Luckmann, Thomas : *La construcción social de la realidad*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1995.
- Campodónico, Miguel Ángel : *Las vidas de Rosencof* Ed. Fin de Siglo, Montevideo, 2000.
- Gravano, Ariel: “*Hacia un marco teórico sobre el barrio: principales contextos de formulación*” en: A. Gravano, comp. : *Miradas urbanas, visiones barriales*, Ed. Nordan Comunidad, Montevideo, 1995.
- Lespada, Gustavo : “*La palabra golpeada en Mauricio Rosencof*” en Hermes Criollo, Año 2, N° 6, Agosto- Noviembre 2003; Montevideo.
- Markarian, Vania : “*Al ritmo del reloj: adolescentes uruguayos de los años cincuenta*” en J.P. Barrán, G. Caetano y T. Porzecanski comp. *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades 1920-1990*, Ed. Taurus, Montevideo 1998.
- Pozuelo Ivancos, José María : *De la autobiografía, teoría y estilos*, Ed. Crítica, Barcelona, 2006.
- Todorov, Tzvetan : *Deberes y delicias. Una vida entre fronteras*, Ed. F.C.E, México, 2003.
- Butazzoni con M. Rosencof y J. Roos y C.D. de versión musicalizada de la obra.
- Torres, Alicia: “*La otredad del inmigrante gallego en El maizal de la escalera*” en Anuario del Centro de Estudios gallegos, FHCE, año 2000

FUENTES

Todas las citas y menciones a la obra analizada corresponden a las siguientes ediciones:

- Rosencof, Mauricio, *Las Cartas que no llegaron*, Ed. Alfaguara, Montevideo, 2000.
- , *El barrio era una fiesta*, Ed. Alfaguara, Montevideo, 2005.
- , *La Margarita*, Ed. Alfaguara, Montevideo, 2006 (incluye entrevista de Fernando Butazzoni con M. Rosencof y J. Roos y C.D. de versión musicalizada de la obra).