

# La migración en la dramaturgia de Mauricio Rosencof: ausencias y reticencias<sup>1</sup>

Diego Símini

Università del Salento

diego.simini@unisalento.it

<https://orcid.org/0000-0002-2923-9141> 



**LIMINAL**  
REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS

e-ISSN: 3028-9718



©Diego Símini, 2026.

Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Símini, D. (2026).

La migración en la dramaturgia de Mauricio Rosencof: ausencias y reticencias.

*Liminal: Revista de Investigación en Artes Escénicas*, (5).

<https://doi.org/10.69746/liminal.a73>

Revisado por pares

Recibido: 15/12/2025

Aceptado: 20/04/2026

## Resumen

En este artículo se encara la producción teatral de Mauricio Rosencof en busca de la presencia de elementos y temas relacionados con la migración, cuestión muy presente en la biografía del autor, quien era hijo de judíos polacos inmigrados en Uruguay en los años 30 del siglo XX. El tema también aparece tratado en algunas obras narrativas del autor considerado. Se observa que Rosencof no introduce la cuestión migratoria como tal en sus obras dramáticas, aunque se rastrean varios temas afines, que presentan un seguro interés histórico y crítico, especialmente en las obras *Los caballos*, *...Y nuestros caballos serán blancos*, *Atahualpa*, *El combate del establo* y *El vendedor de reliquias*. Los ejemplos presentados dan cuenta de que Rosencof considera la migración como algo natural, que en nada debe influir sobre las relaciones humanas. Se llega a la conclusión de que la cuestión migratoria, para Rosencof, está incluida en una visión humanista más amplia.

## Palabras clave:

Mauricio Rosencof; teatro uruguayo; migración; integración social

## Migration in playwrights by Mauricio Rosencof: absences and reticences

## Abstract:

In this article, the theatrical production of Mauricio Rosencof is approached in search of the presence of elements and themes related to migration, an issue very present in the author's biography, who was son of Polish Jews who immigrated to Uruguay in the 30s of the twentieth century. It is observed that Rosencof does not directly address the issue of migration in his plays, although several related themes can be identified, which are of undoubted historical and critical interest, particularly in the plays *Los caballos*, *...Y nuestros caballos serán blancos*, *Atahualpa*, *El combate del establo* and *El vendedor de reliquias*. The examples presented show

<sup>1</sup> Nota del autor: Se ha realizado este trabajo sin emplear sistemas de inteligencia artificial generativa.

that Rosencof views migration as something natural, which should in no way influence humans relationships. The conclusion is reached that for Rosencof, the issue of migration is part of a broader humanistic vision.

**Keywords:** Mauricio Rosencof; Uruguayan theatre; migration; social integration

## Introducción

La migración constituye un fenómeno importante de la modernidad y, desde luego, configura una parte esencial de la realidad latinoamericana. En el caso uruguayo, la evolución de la identidad nacional se encuentra muy marcada por procesos migratorios procedentes en prevalencia de Europa, introducción forzada de grupos humanos procedentes de África, masacre y alejamiento forzoso de las poblaciones indígenas, además de desplazamientos internos y exilios políticos.

La trayectoria vital de Mauricio Rosencof se inscribe en esta tradición, dado su origen en una familia judía procedente de Europa del Este y su posterior experiencia de clandestinidad y prisión política durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985). A diferencia de otros dramaturgos latinoamericanos contemporáneos, el fenómeno migratorio no aparece en su teatro como tema central ni como conflicto explícito dominante. Esta tenue presencia plantea una interrogante crítica: ¿cómo se configura la migración en la dramaturgia de Rosencof? ¿Se trata de un tema marginal o de una estructura subyacente que articula conflictos sociales, históricos y existenciales? ¿Es significativo que Rosencof, con su origen y su trayectoria, no considere de manera importante la cuestión migratoria? La escasa presencia del tema en su obra, ¿tendrá alguna justificación en la postura creativa de nuestro autor?

El presente trabajo parte de la hipótesis de que, aunque la migración no constituye un eje temático explícito en sus obras dramáticas, puede presentarse como desplazamiento económico interno; es decir, como dinámica entre agentes del colonialismo y criollos, así como forma simbólica del desarraigo existencial. Por tanto, más que como cuestión social en sí, la migración sería un tema que interviene de forma indirecta.

A partir de un análisis textual de un corpus delimitado: *Los caballos* (1967), *...Y nuestros caballos serán blancos* (2000), *Atahualpa* (1993) y *El vendedor de reliquias* (1992), este artículo examina las representaciones dramáticas del desplazamiento humano en sus distintas variantes, como la migración, el desplazamiento forzoso y el exilio.

## Contexto biográfico

La trayectoria vital de Mauricio Rosencof, nacido en la ciudad uruguaya de Florida en 1933, tiene un origen paradigmáticamente migratorio. Su padre, Itzak Rozenkopf, emigró de su Polonia natal hacia 1930, dejando a su mujer y un hijo, Lev (León, a menudo apodado Lionel), quienes lo alcanzaron en 1932, cuando Itzak pudo juntar la suma necesaria para el traslado de sus familiares cercanos. Itzak ejercía el oficio de sastre y cuando Moishe (castellanizado en Mauricio) era niño, la familia se trasladó a Montevideo. A él, como a muchos inmigrantes e hijos de inmigrantes de Europa del Este, le correspondió el apodo de El Ruso.

En Montevideo se alojaron en un conventillo, donde se codeaban varias etnias. Mauricio trabajó especial amistad con un niño de origen italiano, apodado *Fito*. El Uruguay de aquellos años, y Montevideo en especial, era un hervidero de inmigrantes de varias partes del mundo (en prevalencia europeos, aunque también se registra una apreciable migración de personas procedentes de Oriente Próximo y Medio). Los barrios donde se instalaban los inmigrantes lindaban con el Barrio Sur, ocupado tradicionalmente por afrodescendientes. En el caso de Moishe, esto implicó que desde niño viviera en un entorno multiétnico, que incluía a personas de origen africano que sufrían discriminaciones institucionales, menos marcadas que en otros países. La identidad cultural uruguaya conocía, por aquel entonces, un proceso de hibridación en la que, involuntariamente, el mismo Rosencof estaba involucrado. Es interesante

observar, por ejemplo, que se produjo una suerte de fractura lingüística entre Mauricio y sus padres. Al primero le costaba dominar el yiddish de sus progenitores, quienes a su vez nunca aprendieron cabalmente el castellano. El padre de Mauricio, entre otras cosas, militaba en sindicatos y partidos de la izquierda, colaboraba en la publicación *Unzer Frait* (“Nuestro Amigo”, en yiddish), periódico de la comunidad de judíos procedentes del centro y este de Europa. Esto indica, por un lado, que el joven Moishe creció esencialmente en un entorno marcado por la migración y, por otro, apunta a una visión del mundo impregnada de cuestiones sociales y políticas (Mauricio tenía muy pocos años cuando, acompañado de otros niños, recogía en la calle los forros de papel revestidos de plomo de las cajas de cigarrillos, con el fin de reciclarlos y producir municiones destinadas al ejército republicano español, que defendía la República contra la agresión franquista, entre 1936 y 1939)<sup>2</sup>.

Para el dramaturgo, la migración es parte íntima de sus orígenes y de su desarrollo humano e intelectual. El *melting pot* uruguayo es una excelente escuela para no discriminar a las personas por sus orígenes, religión, color de piel o lengua.

Desde luego, la vida de Rosencof tiene muchos más aspectos, pero, a partir de su adolescencia, se centra en el barrio donde vive y en el país que lo acoge. Tanto su interés social y político como su escritura creativa tienen como puntos focales los barrios de La Blanqueada, Sur y Palermo, la ciudad de Montevideo, Uruguay y Latinoamérica. Su visión del mundo está llena de contrastes y de conflictos, pero en la cosmogonía de Rosencof no tienen especial cabida las fronteras y las diferencias entre etnias. Podríamos indicar a este dramaturgo uruguayo como un cultor del humanismo integral, ajeno a toda discriminación basada en la nacionalidad o el color de la piel<sup>3</sup>.

### **Bosquejo crítico de Rosencof**

Nuestro autor comenzó a escribir siendo muy joven, fundamentalmente como instrumento de militancia política, en el marco de su condición de cofundador de las Juventudes Comunistas de Uruguay. Entre las décadas de los 50 y los 60, los medios más eficaces de difundir noticias y proponer interpretaciones eran, desde luego, el periodismo y el teatro. En efecto, el Ruso desempeñó la tarea de periodista, principalmente en el periódico *El Popular*, emanación del Partido Comunista uruguayo, y escribió sus primeras obras dramáticas, que se representaron en varios escenarios montevideanos, entre los que destaca el teatro El Galpón, importante centro de difusión cultural.

En 1963, promovida por Raúl Sendic Antonaccio (1925-1989) y otros militantes, se realizó la primera marcha de los cañeros, zafreiros de la caña de azúcar y recolectores de arroz del norte del país, explotados de forma inaceptable. Rosencof cubrió la larga marcha en calidad de periodista y trabó amistad con Sendic<sup>4</sup>. Sus reportajes para *El Popular* se publicaron en libro, el cual incluso fue reeditado varias veces (Rosencof, 1969). De aquella experiencia nació también la obra teatral *Los caballos* (Rosencof, 1967; Rosencof, 1994, pp. 135-185; y Rosencof, 2023, pp. 3-99).

A comienzos de los años 60, Rosencof participó, junto con Sendic, quien sería el líder de la organización, en la fundación del Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros (MLN-T), agrupación revolucionaria clandestina cuyo programa consistía, principalmente, en realizar acciones demostrativas con el objetivo de concientizar a la población que, de forma por así decir natural, apoyaría un cambio político y social según ideales igualitarios de justicia distributiva, en un ideario de distintos orígenes, como el marxismo, el cristianismo primitivo, las tesis spencerianas, las reflexiones de Artigas y de otros próceres de las independencias americanas.

<sup>2</sup> Los datos biográficos sobre Rosencof expuestos proceden de varias fuentes, fácilmente ubicables en libros. Véase los textos de Fernando Butazzoni (2003) y de Joaquín Doldán (2025).

<sup>3</sup> Al respecto, véase Símimi (2011).

<sup>4</sup> Para un perfil biográfico de Sendic, véase Blixen (2010).

La lucha armada del MLN-T absorbió por completo la atención y las energías de Mauricio Rosencof, quien adoptó el nombre de batalla Lionel, en recuerdo de su hermano fallecido. El Ruso se vio obligado, en los últimos años de la década del 60, a entrar en clandestinidad, condición que se prolongó hasta 1972, cuando las fuerzas de represión lo detuvieron junto con muchos miembros de la organización. Desde ese momento hasta 1985, Rosencof vivió en un estado de aislamiento total, bien descrito en el libro memorial realizado con Eleuterio Fernández Huidobro, apodado *El Ñato* (Fernández Huidobro y Rosencof, 1987 y 1988).

En esa larguísima reclusión en condiciones infrahumanas, Rosencof consiguió en ocasiones eludir la férrea vigilancia a la que estaba sometido y escribir. Técnicamente esto era posible gracias a una punta de birome facilitada —alguna que otra vez por un guardia (a cambio de escribir poemas de amor dedicados a la novia del guardia)— y hojillas para armar cigarrillos. El escrito se introducía en el dobladillo de los pantalones que, una vez por mes, el recluso podía enviar a su familia para el lavado. Algunos escritos se perdieron, porque la madre de Rosencof no adoptaba la precaución de revisar atentamente los dobladillos antes de lavar. Sí sobrevivieron los poemas de *La Margarita* (Rosencof, 1995) y la obra teatral *El combate del establo* (Rosencof, 1994, pp. 187-211; Rosencof, 2000b, pp. 155-178; Rosencof, 2023, pp. 103-137).

Cuando en 1985, restaurado en Uruguay el régimen democrático, Rosencof fue liberado junto con la última tanda de presos políticos, se sumó a la reconstitución del MLN-T en tanto partido político legal, bajo la premisa de renuncia a la lucha armada y aceptación de las reglas de la democracia representativa.

En este contexto militó en el Movimiento de Participación Popular (MPP), que en las elecciones de 2009 fue parte del Frente Amplio, que vio la victoria y llevó a la presidencia de la República a José Mujica, quien compartiera con el Ruso y el Ñato los largos años de cautiverio en los inmundos calabozos, situados en los sótanos de cuarteles diseminados en el territorio uruguayo. En 2005, el mismo Rosencof asumió el cargo de director de cultura de la Intendencia municipal de Montevideo, cargo que cesó en 2010.

En la nueva etapa comenzada en 1985, el Ruso retomó su labor creativa que, paulatinamente, fue derivando hacia la prosa narrativa, en detrimento de la poesía y la dramaturgia. A partir de mediados de los años 90, apenas se registran obras teatrales de Rosencof, a la par que crece su producción narrativa. En cierto modo, pues, su catálogo de obras teatrales se puede considerar cerrado.

Rosencof tuvo una apreciable aceptación crítica, en especial como dramaturgo, en la etapa anterior a su cautiverio. Durante la dictadura, en cambio, podía resultar peligroso hasta pronunciar su nombre en Uruguay. A partir de 1985, su notoriedad fue creciendo y se difundió también fuera del contexto uruguayo. Varias de sus obras se representaron en distintos festivales y escenarios, tanto del orbe hispánico como de países de otros idiomas (Rosencof, 2000b). Posiblemente la publicación de *Las cartas que no llegaron* (Rosencof, 2000a) haya implicado un cambio, ya que el texto se difundió en el resto de Hispanoamérica y España, y se tradujo a varias lenguas. Desde entonces, se registra un considerable interés crítico por el autor que nos ocupa<sup>5</sup>.

### **La migración en la narrativa de Rosencof**

En lo que concierne la narrativa, hallamos algunas referencias a la transculturación del yo narrador, consecuencia directa de la migración de sus padres:

Y lo del violín. Un día me compraste un violín, digo yo, porque cuando nació León hubo un violín, porque Tobías, el lechero, tocaba el violín; los judíos tocan el violín y no el piano porque se vive ligero de equipaje, si rajás del pogromo no cargás un piano, te subís al carro, y entre el jaulón de gallinas y el baúl de ropa de cama, desenfundás el violín y te tocás el *Eili Eili* o el *Hatickva*, que yo tocaba y ya ni me acuerdo, papá; y no se te ocurra mandarme el violín acá; vos no, pero mamá tiene esas cosas, me pregunta si veo tele, telearañas,

<sup>5</sup> Véase Johansson (2006), Forné (2009 y 2010), Símini (2013), entre otros.

Viejo, el resto es silencio; pero así y todo, a veces me paro en el centro de mis dos metros cuadrados y encajo el violín bajo la pera, lo sostengo, y mientras la mano izquierda ajusta las clavijas y afina, con la diestra –con el arco de cerdas blancas al que le vengo de dar una biaba de parafina, y con el pie izquierdo ligeramente avanzado– marco el compás, Viejo... pero lo que me sale es un tango, ¡quevachaché! (Rosencof, 2000a, p. 60)

En la cita anterior es digno de observación el proceso de transculturación sufrido por el autor, que en su cautiverio recuerda haber aprendido piezas musicales de la tradición judía, pero ya no sabe tocarlas, sino que solo consigue imaginarse el tango *Que vachaché*<sup>6</sup>.

También es interesante ver la ausencia de toda discriminación relacionada con los orígenes étnicos en las novelas llamadas la Saga del Barrio, o sea el ciclo de narraciones cuyo entorno es el barrio de La Blanqueada, donde Rosencof vivió su infancia y adolescencia. Un ejemplo al respecto es *La segunda muerte del Negro Varela*, donde el protagonista del título es un afrodescendiente que vive en un entorno de extrema pobreza, donde escolla el Gallego Meléndez, un antiguo combatiente de la guerra civil española (Rosencof, 2015). Los personajes, marginados socialmente, ya que viven de lo poco que consiguen día tras día, no manifiestan ninguna diferencia en el trato entre ellos. El velatorio del Negro Varela pone de manifiesto la solidaridad que anima la vida del barrio. Participan tanto la comparsa del carnaval del Barrio Sur, mayoritariamente formada por afrodescendientes, como el padre Pedrín y sus feligreses, tanto el ateo Meléndez como toda la variopinta población de La Blanqueada.

Desde luego, Rosencof asume y, en ocasiones, reivindica su identidad judía (armonizada con su identidad uruguaya y latinoamericana); sin embargo, como se ha observado, planteada en una dimensión universal (Símuni, 2011).

### Alusiones al tema migratorio en el teatro de Rosencof

En la producción dramática del Ruso solo encontramos pocas alusiones directas al fenómeno migratorio. He aquí el caso rastreado más evidente:

ROGELIO (...) La otra vez yo estaba mirando, había una cola para comprar papas; me puse ahí y compré un par de quilos... esas que le traje. Las llevé para el carrito y me puse a mirar. La gente compraba y después corría otra vez a hacer la cola. ¡No puede ser! En Europa no pasa eso... Los alemanes y los judíos son gente más tranquila. Es la raza latina la que se pone nerviosa... De ahí vienen las guerras. (Rosencof, 1994, pp. 24-25)

Lo pronunciado por el personaje no tiene por qué relacionarse con la visión del autor. Es improbable que Rosencof piense lo citado. Solo un personaje inventado podría asociar la misma actitud ante la vida de “alemanes y judíos”, en oposición a una “raza latina”. El personaje de Rogelio, definido “botellero” en el *dramatis personæ*, es una figura positiva en el contexto de la obra, pero resulta casi caricaturalmente ignorante, como lo demuestra el parlamento citado y otras afirmaciones.

El rastreo efectuado en la casi totalidad de las obras dramáticas del Ruso publicadas en libro (Rosencof, 1994 y Rosencof, 2000b) no ha arrojado otros ejemplos donde aflore la concepción habitual de migración.

<sup>6</sup> El tango *Qué vachaché* (se registran variantes ortográficas en el título) fue escrito por Enrique Santos Discépolo en 1926. El contenido de la canción se refiere a la disolución de los patrones morales, contra los que no se puede hacer nada (“qué va chaché” por “¿qué vas a hacer?”). La expresión coloquial, por lo tanto, tiene en el contexto citado un doble significado: por una parte, propone resignación ante la inevitable superación del legado cultural yiddish, y, por otro, cita el célebre tango. Me atrevo a sugerir, sin embargo, una hipótesis adicional, para la que no hallo asidero documental: “qué vachaché” en lugar de “qué vas a hacer” parece responder a la deformación fonética típica de los inmigrantes de Europa central y oriental. Si así fuera, añadiría un elemento más a la polisemia de la expresión en el contexto citado.

Silvia Viroga, en su amplio estudio sobre el teatro de Rosencof, observa que su producción dramática se puede subdividir en dos categorías: la primera correspondiente al “teatro histórico”, la segunda al “teatro de la imaginación liberadora o de la soledad poblada” (Viroga, 2000, p. 279). La categorización parece adecuada, aunque quizás sería posible introducir una tercera serie de textos teatrales, quizás una subcategoría de la segunda indicada, que podríamos definir “teatro de la denuncia social”, en que irían incluidas obras tempranas en la producción de nuestro dramaturgo, como *Los caballos* (Rosencof, 1967; Rosencof, 1994, pp. 135-185; Rosencof, 2023, pp. 3-99), *La valija* (Rosencof, 1964), *Las ranas* (Rosencof, 1994, pp. 9-81) y *El regreso del Gran Tuleque* (Rosencof, 1994, pp. 83-134). En estas obras queda de manifiesto un marcado afán de denuncia social, con matices de reivindicación por una sociedad más justa, que enderece los entuertos sufridos por sectores de la sociedad, representados por los personajes.

Anteriores estudios sobre el teatro de Rosencof no afrontan el tema de la migración de forma específica (Freire, 1994; Viroga, 2000; Símini, 2023). Entre el 24 y el 26 de abril de 2025 se llevó a cabo en Montevideo un importante coloquio, “Misteriosa brisa de la memoria”, organizado por la Asociación de Profesores de Literatura de Uruguay (APLU), dedicado enteramente al estudio de la obra literaria de Mauricio Rosencof.<sup>7</sup> A pesar de lo expuesto anteriormente, vamos a desarrollar algunas consideraciones de interés relacionados con la migración. Tomemos el caso de *Los caballos*, obra estrenada y publicada en 1967. En palabras del autor:

El texto comienza su gestación allá por el año 1955 [sic]. Por entonces se creaba la primera organización sindical de los trabajadores arroceros, que tuvo su rancho-sede en el pueblo de La Charqueada. Las jornadas en las chacras eran de 10 y 12 horas diarias, y la peonada trabajaba enterrada en los barreales hasta la rodilla, sin botas de goma, mordidos por las sanguijuelas y el reumatismo precoz. (Rosencof, 1991, párr. 1)

Y más adelante anota también:

Zafreiros todos, se les sigue viendo cruzando campo; del corte de caña al arrozal, del maizal a la cosecha de papa. Cargando sus cacharpitas, arrastrando sus familias a veces, y siempre a pata limpia. El caballo se les quedó en el escudo, en las ganas, en los sueños, en la memoria, y, quizás, en el “algún día...”. (Rosencof, 1991, párr. 4)

La última frase deja entrever lo que queda de manifiesto en el texto dramático. Uno de los problemas denunciados por el dramaturgo en *Los caballos* es la necesidad de trasladarse de un lugar a otro, en busca de un trabajo que permita sobrevivir:

ULPIANO           ¿Han venido pa’ la zafra?

CLOTILDE        Así es.

ULPIANO         Trabajo hay. Que tenga suerte.

CLOTILDE        Nos hace falta. Suerte y trabajo. Las dos cosa.

ULPIANO         Mi nombre es Ulpiano Cardozo, pa’ lo que guste mandar. (...)

CLOTILDE        Una no sabe acá ni dónde hacer las compra, entoavía.

ULPIANO         La pulpería está pa’ aquel lao. Pasando la loma ‘e piedra. Ahura, si gusta algún pescao, no tiene más que pedir. (Rosencof, 1994, p. 145)

<sup>7</sup> En esta oportunidad, algunas de las comunicaciones se centraron en la producción dramática del Ruso, aunque, a la hora de entregar este manuscrito, las actas del coloquio todavía están en proceso de publicación.

En otras palabras, se nos presentan las condiciones de vida de los personajes, en extremo precarias, al comenzar la acción, mientras construyen un bendito, es decir, una choza construida con ramas. Esto implica migración constante, por un lado, y la manifestación de hospitalidad y solidaridad (aunque en el resto de la obra, estas virtudes se eclipsen en varios momentos), por el otro.

Poco después, hay una tenue alusión al desplazamiento, pero de hecho el matiz de nostalgia cede ante el hecho de que el mundo es de todos:

ULPIANO	¿Vienen de lejo?
CLOTILDE	Del norte. (...)
[...]	
CLOTILDE	Hemos bajao de Bella Unión en busca 'e trabajo. Venimos del corte 'e caña.
[...]	
CLOTILDE	Cébele un mate al señor, Anita.
ANITA	No.
CLOTILDE	Está empacada, boba. Está bien. Cebo yo. Sírvase, don Ulpiano. Es con cedrón
ULPIANO	Pa'l corazón.
CLOTILDE	Tenía una planta grande, muy linda, y traje unos gajo.
ULPIANO	Por acá se encuentra cedrón, también.
CLOTILDE	El cedrón de Bella Unión es muy oloroso.
ULPIANO	¿Le gusta acá?
CLOTILDE	El lugar es muy lindo. Cerca de la cachimba, y el río a mano. A lo mejor hasta algún lavao pesco... (Rosencof, 1994, p. 142)

El traslado de un lugar a otro está subrayado, pero en el fondo no crea ni dificulta la relación entre personas o de posibilidades laborales, ni de sensación de desarraigo.

En *...Y nuestros caballos serán blancos* se observa la presencia de temas que podemos relacionar con la migración. La obra está ambientada en la época de las luchas por la independencia, lideradas por José Gervasio Artigas, antiguo oficial de un cuerpo armado, los Blandengues, al mando del poder colonial español. En ella asistimos a contrastes entre la población del territorio, por entonces llamado Banda Oriental, por un lado, y representantes del poder colonial, por el otro. Cabe observar que para Artigas (y para Rosencof) no hay discriminación entre los habitantes de origen indígena, africano o europeo.

En el encendido monólogo que cierra el primer acto, el personaje del Viejo, el desdoblamiento temporal de Artigas, se refiere a sus seguidores con estas palabras: "Son mi pueblo. Mi pueblo de gauchos, de indios, de negros. Mi pueblo mestizo, señor. ¡Míralo!" (Rosencof, 2000b, p. 39). En la obra, Artigas, como comandante de las tropas criollas, maneja la variante lingüística rioplatense actual (se observa el voseo y el manejo del léxico local), en un evidente afán de identificación con el carácter nacional, ya que se lo considera como el fundador de la identidad nacional uruguaya. Los representantes del poder colonial, en cambio, utilizan un registro de castellano peninsular, para marcar su diferencia de los revolucionarios autóctonos, encabezados por Artigas. Esta diferenciación lingüística puede relacionarse con un

contraste de identidades, en relación con un desplazamiento geográfico de las personas (en este caso, los soldados al servicio de la Corona española en oposición a los autóctonos).

Sin embargo, entre pertenecientes a las capas humildes de la población (en este caso, dos soldados rasos del ejército colonial y un antiguo contrabandista, ahora miembro del ejército revolucionario), se puede observar cierta camaradería:

[La escena se sitúa en el sitio de Montevideo, en poder del virreinato. La ciudad está sitiada por el ejército al mando de Artigas]

CENTINELA I        ¡Noche de perros, compañero!

CENTINELA II      Aun el gozque se echa, hermano, y arrodillado, capea el frío.

CENTINELA I      Cuida de no hacerlo tú, que por un quítame allá esas pajas el Capitán te aloja en el cepo.

CENTINELA II      Me dan envidia los fogones de ellos. Mira. Deben de estar churrasqueando.

[...]

ESCENA III

DICHOS Y CLAVIJO

[...]

CENTINELA II      ¡Asoma, traidor, y te daré salmuera!

CLAVIJO            ¡Hecho! Te la cambio por un costillar. Aquí lo tienes.

CENTINELA II      Mientes.

CLAVIJO            Aquí está. Me tiras la sal y te lo dejo.

CENTINELA II      ¡Mierda! Otro es el condimento que te voy a dar.

CENTINELA I      Aguarda, aguarda. Tiene un buen trozo de res ensartada.

CENTINELA II      ¿Estás seguro?

CENTINELA I      Lo he visto. ¡Eh, tú! Deja eso ahí.

CLAVIJO            ¿Y la sal, cuñado?

[...]

CENTINELA II      ¡Vete con Dios!

CLAVIJO            (*fuera de escena, riendo*) ¡Con Mandinga! (Rosencof, 2000b, pp. 21-22)

En la cita se observa, además del contraste lingüístico, cierta afinidad entre los centinelas y Clavijo, y un dejo de deseo de fraternización con los sitiadores, expresado por la idea de que estos están “churrasqueando”, o sea compartiendo buenos trozos de carne a la brasa.

Como es sabido, después de perder la última batalla, Artigas se refugió en Paraguay, en un exilio que ningún gobierno independiente de Uruguay quiso interrumpir, el cual se prolongó tres décadas, hasta su muerte. El exilio político es sin lugar a dudas una variante de la migración, ya que se trata de dejar el país, sin perspectivas de regreso. En este caso, en el epílogo de la obra, Rosencof nos presenta a un Artigas ya cercano a la muerte, en una escena donde se enfatiza sobre todo su condición de recluso, que solo puede relacionarse con su asistente Camundá (conocido también como el negro Ansina), con Melchora,

enfermera y última pareja del prócer, e –imaginariamente– con su hijo Santiaguito. La escena también dialoga con una campechana aparición de Jesús:

VIEJO (...) ¡Cosa fiera la vida de derrotado!

JESÚS ¿Derrotado?

VIEJO Y... sí. Usted también conoce ese trago.

JESÚS ¡Hay que llegar a viejo sin haber aprendido nada, mi amigo! No hay vencidos, José. Todo es camino, todo es andar.

VIEJO ¿Y los que cayeron? Los pobres de la tierra... ¿dónde están?

JESÚS En camino, José. No cesan de andar. Tú mides el tiempo como si el tiempo pudiera acabar... aguarda. Se me apaga la chala (*Vuelve a encender*) Vencidos... vencedores... victoria, derrota. No son más que boleadoras, José. No te dejes enredar.

VIEJO Cuando uno llega al final del camino, Señor, y no le queda más que...

JESÚS ...que volver a empezar. Vida y muerte, cuando se anda, todo es igual. ¿Buscabas la victoria? No es más que una ilusión. La meta, José, siempre está más allá.

VIEJO ¿Y la libertad, Señor?

JESÚS Está en quien lucha por alcanzarla, José. (Rosencof, 2000b, pp. 62-63)

Así queda claro el mensaje de la obra. No es importante vencer o perder, no es importante alcanzar un objetivo, sino “andar”, vivir, sin miedo a la muerte, sin preocuparse por los resultados. Lo que importa es avanzar, luchar, como hacen los migrantes.

Pero en las últimas réplicas de la obra asoma cierta nostalgia por los lugares del pasado, que, sin embargo, significativamente se transforma en un canto de esperanza por un futuro mejor:

VIEJO Santiaguito debe de estar hecho un hombre.

MELCHORA ¡Si lo vieras! Monta a lo indio, ¿sabés? Con lanza y sin estribar.

VIEJO ¡Cómo me gustaría verlo! Andar juntos... galopar. (...) Aquellas colinas deben estar verdeando.

MELCHORA ... con las margaritas en flor...

VIEJO ... como flameando.

MELCHORA Aguardan, ¿sabés? Te llaman.

VIEJO Las tenemos que andar.

MELCHORA ... de tardecita, al paso...

VIEJO ¡... andar y andar... y lo que no andemos nosotros nuestros hijos lo andarán...!

MELCHORA ... jugando... aprendiendo...

VIEJO Habrá escuelitas blanqueadas.

MELCHORA ... y un hospital, José.

VIEJO Todos tendrán una parcela para arar... (Rosencof, 2000b, pp. 64-65).

En ...*Y nuestros caballos serán blancos*, Rosencof plantea la grandeza del prócer de Uruguay, de una figura de gran interés en el desarrollo del pensamiento independiente latinoamericano, y no deja de evocar conceptos como “patria” y “pueblo”. Sin embargo, no se encuentra una visión de patria en oposición a otra, de un pueblo que necesite subyugar a otro para afirmarse, sino sencillamente un pueblo con la necesidad de luchar por su afirmación en oposición a un poder distante y opresor. La concepción de Artigas y de su pueblo, según Rosencof, es la de una sociedad abierta e inclusiva, de ninguna manera orientada a discriminaciones o barreras.

Incluso hasta el destierro del prócer se presenta más como una etapa necesaria para la afirmación de valores fundamentales que como un alejamiento forzoso con las consabidas consecuencias humanas y sociales.

Ahora vamos a examinar la obra *Atahualpa* (1993). El texto dramático presenta en un comienzo los vaticinios sobre la llegada de los conquistadores, que se entrelazan con la noticia efectiva, presentada con elementos que pueden resultar interesantes (mezclados desde luego a la pretensión de subyugar el imperio inca):

WAILA WISA            (...) llegan con la resaca  
sobre maderos pardos  
enturbiando la espuma  
de los mares.  
[...]

CORO                    Han navegado mucha mar y tiempo, y están hartos de calores, selvas y mosquitos. (Rosencof, 2000b, p. 77)

Waila Wisa, el sacerdote con dotes divinatorias bien resume la situación:

WAILA WISA            Han llegado, Kalkuchima, Capitán.  
Han llegado en grandes balsas.  
Y a matar.  
[...] (Rosencof, 2000b, p. 79)

y poco después:

WAILA WISA            [...]
   
A nuestro hogar, a nuestra tierra
   
se dirigen estos seres
   
hambrientos de oro, insaciables,
   
aquellos que en grandes canoas
   
por encima de la mar vinieron. (Rosencof, 2000b, p. 80)

El conflicto entre incas y españoles se desarrolla según lo sabido. Después de que se le comunica la conminación de la pena capital, Atahualpa le cede el poder a su hijo Churin, que describe lo que va a ocurrir a su pueblo, migrante en su propia patria:

INCA CHURIN            ¿Cómo he de recibirte  
esta honda de guerra?  
¿Cómo voy a olvidar  
a mi único Inca Atahualpa?  
Cumpliré tu mandato.  
Me alejaré de aquí  
y me iré a los agrestes montes.  
Los incas, tus hijos,

y todos tus vasallos  
se irán conmigo.  
Así iremos errando  
hasta que nuestra existencia  
se acabe.  
[...] (Rosencof, 2000b, p. 99)

Nuestro dramaturgo no disminuye en nada el horror de la conquista, de las masacres, de la destrucción de la cultura inca. Hasta introduce un interesante interludio entre un fraile y Sancho Panza, donde este demuestra su sensatez al rechazar, tras la muerte de su amo Don Quijote, la oferta de viajar a las Indias para mejorar su condición material mediante el saqueo, a costa de la conciencia:

SANCHO ¿No nos dijo nuestro padre que América es refugio de malandrines y santuario de putas?

FRAILE ¡Calla, te digo!

SANCHO Quien a las Indias se embarca, nos dijo, en los muelles deja la conciencia. (Rosencof, 2000b, p. 89)

En suma, si por un lado tenemos un viaje, el de los conquistadores, que se relaciona con una migración por el alejamiento de su país de origen y por las dificultades materiales del viaje mismo; por el otro vemos que se distingue netamente de una migración en sentido habitual, por las motivaciones que empujan al viaje mismo. El viaje de los conquistadores implica un cambio de vida, de condiciones de vida, sin duda, que por su naturaleza misma no se puede asimilar a una migración, sino a un atropello, a una inaudita violencia, que conlleva la absurda consecuencia de condenar a los conquistados a sufrir la condición de eternos migrantes, hasta en su propia tierra.

Puesto en boca de Sancho, entendemos que la conquista violenta del continente americano no era inevitable que se realizara de ese modo.

Podríamos añadir a lo anterior una consideración sobre un grupo de obras que se relacionan con el encierro. Se trata de *El combate del establo* (Rosencof, 1994, pp. 157-211; Rosencof, 2000b, pp. 107-154), *El saco de Antonio* (Rosencof, 2000b, pp. 179-200), *El hijo que espera* (Rosencof 2000b, pp. 201-234) y *El hombre de trapo* (Rosencof, 2000b, pp. 235-261). En estos textos, influenciados directa o indirectamente por la terrible experiencia carcelaria de su autor, los personajes en escena se hallan encerrados, como en *Huis clos* de Jean-Paul Sartre (1945). El conflicto dramático se desarrolla en un angustioso espacio que a veces se restringe progresivamente, como en *El saco de Antonio*. En una situación tan claustrofóbica, es difícil que se pueda asistir a una migración. Sin embargo, si extendiéramos la interpretación del concepto de migración forzada al de reclusión, quizás hallaríamos un punto de contacto de estas obras con el tema del desplazamiento de individuos o colectividades, ya que la detención es un desplazamiento forzado, una imposición de un poder omnímodo, al igual que muchas de las migraciones y destierros.

Como última muestra de este atípico recorrido en el corpus teatral de Rosencof, consideremos una obra magnífica, *El vendedor de reliquias* (Rosencof, 2000b, pp. 107-154; Rosencof, 2023, pp. 141-213), escrita y representada en 1992, en consideración del quinto centenario del primer cruce documentado del Océano Atlántico (el llamado Descubrimiento) y basada en *Memoria del fuego* de Eduardo Galeano (1982, 1984 y 1986). En este texto encontramos una posible confirmación de las consideraciones que hemos ido proponiendo hasta ahora. En *El vendedor de reliquias* actúan principalmente dos personajes, Talita y Tabú, que van personificando personajes históricos de forma, por así decir, interesada (representan fragmentos biográficos para promover la venta de reliquias –auténticas o no– relacionadas con los personajes representados). La única afinidad entre las figuras que aparecen en escena es su pertenencia a la historia americana. Aparecen así Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Domingo Perón, Al Capone, el presidente

estadounidense Kinsley, Manuela Sáenz (mujer de Bolívar) y varios más. Entre las 'reliquias' juntadas por Tabú figuran objetos relacionados con el cacique araucano Caupolicán, Micaela Bastidas y, entre otras muchas cosas, una sorprendente remera:

TABÚ (...) Y esta remera, señores, vean, talle mediano, con John Lennon estampado, lavada y zurcida, en buen estado, nunca ha sido reclamada. Pero a alguien perteneció y por alguien puede ser identificada. Anotame en la agenda, Talita, comunicarse con las Madres de Mayo. (Rosencof, 2000b, p. 124)

Los objetos que hablan de las personas que los poseyeron aluden por lo general a crímenes, como, en este caso, el genocidio de la juventud argentina perpetrado por la dictadura, entre 1976 y 1983. La remera perteneció a todas luces a uno de los muchos miles de desaparecidos por el régimen de Videla y sus sucesores.

La historia de América es básicamente una historia de migraciones, más o menos forzadas, más o menos traumáticas. Pocos pueden afirmar, en el continente americano, que ninguna de sus raíces biológicas procede de migrantes, de épocas más o menos cercanas. Por tanto, una obra como *El vendedor de reliquias* está impregnada de migraciones, desplazamientos y viajes. El mismo personaje de Tabú, un 'meta-personaje' si queremos (al igual que Talita), está constantemente de viaje, en palabras de su esposa:

TALITA (...) ¿Dónde estarás, gordo? Porque se me fue... Tabú se me fue... Adiós, chau, se fue. No va más. Puntada y aparte. Siempre se me va. La primera vez fue la noche de bodas, cuando salió a comprar un pollo. "Voy y vuelvo, Talita, no te duermas." Volvió a los dos años, con media docena de huevos, y el pelo hasta acá.

(Asoma TABÚ, enredado entre otras ropas, vistiendo pantalón vaquero y camiseta estampada con la imagen de John Lennon.)

TALITA ¿Y el pollo?

TABÚ En una semilla hay un bosque, Talita. Y en un bosque un gallinero, Te traigo un criadero de aves y vos me preguntás por los menudos... (Rosencof, 2000b, p. 116)

Así se unen los conflictos continentales, sin distinción de nacionalidades, de color de la piel, en una suerte de sinfonía (representada por las intervenciones de la murga, que comenta a modo de coro griego las cuestiones planteadas en los diálogos de los personajes) que le confiere unidad a las muchas desgracias y pocos aciertos de la historia de América.

## Final

Podemos afirmar que, a diferencia de muchos otros problemas y conflictos sociales y humanos, al Rosencof dramaturgo le interesa, de forma marginal, abordar las cuestiones relacionadas con la migración, aunque en ocasiones el desplazamiento más o menos forzado de individuos y poblaciones entra en su consideración (quizás con más frecuencia en la narrativa que en el teatro). Ha resultado interesante observar con qué mano firme consigue conjugar tesis patrióticas con la concepción de una humanidad que no conozca discriminaciones ni fronteras.

Se ha podido comprobar, a través de la modesta importancia del tema de la migración en la obra del Ruso, que en sus obras defiende los ideales de fraternidad y de rechazo de las discriminaciones, que son la base de los desplazamientos forzosos. La migración, para Rosencof, es un elemento natural del ser humano, como si no fuera importante dedicarle mucha atención, ya que se trata, al fin y al cabo, de la consecuencia de otros problemas, como las condiciones socioeconómicas, las limitaciones de la libertad, las persecuciones o la opresión que, en muchos casos, inducen individuos o grupos humanos a migrar o a exilarse.

**Contribución de autoría:** Diego Símmini es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

**Potenciales conflictos de interés:** Ninguno.

**Financiamiento:** Ninguno.

### Referencias bibliográficas

- Blixen, S. (2010). *Sendic, acción y legado*. Trilce.
- Butazzoni, F. (2003). *Seregni-Rosencof, mano a mano*. Aguilar.
- Doldán, J. (2025). *Un barrio llamado Rosencof*. Sudamericana.
- Fernández Huidobro, E. y Rosencof, M. (1987) *Memoria del calabozo. Volumen 1*. TEA.
- Fernández Huidobro, E. y Rosencof, M. (1988) *Memoria del calabozo. Volumen 2*. TEA.
- Forné, A. (2009), “El desdoblamiento de identidad en *El bataraz* de Mauricio Rosencof”. *Hipertexto* (9), 95-105.
- Forné, A. (2010). “La materialidad de la memoria en *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof”. *Historia crítica* (40), 44-59.
- Freire, S. (1994). *Mauricio Rosencof: el delirio imaginante*. Arca.
- Galeano, E. (1982). *Memoria del fuego I: Los nacimientos*. Siglo XXI.
- Galeano, E. (1984). *Memoria del fuego II. Las caras y las máscaras*. Siglo XXI.
- Galeano, E. (1986)..*Memoria del fuego III. El siglo del viento*. Siglo XXI.
- Johansson, M. (2006). “Palabra en sepultura. *El Bataraz* de Mauricio Rosencof”. *Persona y sociedad*, XX(2), 177-189.
- Rosencof, M. (1964). *La valija*. Aquí Poesía.
- Rosencof, M. (1967). *Los caballos*. Sandino.
- Rosencof, M. (1969). *La rebelión de los cañeros*. Aportes.
- Rosencof, M. (1991). Mauricio Rosencof, nota de presentación al nuevo estreno de *Los caballos*, bajo la dirección de Jorge Curi, el 26-IX-1991 en la Sala Verdi de la Comedia Nacional de Uruguay, consultable en línea <https://comedianacional.montevideo.gub.uy/institucional/listado-de-titulos-estrenados/1991-2000> (cons. en julio de 2025)
- Rosencof, M. (1994). *Las ranas y otras obras*. Ediciones del Sol.
- Rosencof, M. (1995). *La Margarita: historia de amor en 25 sonetos*. Colihue.
- Rosencof, M. (2000a). *Las cartas que no llegaron*. Alfaguara.
- Rosencof, M. (2000b). *...Y nuestros caballos serán blancos y otras obras* (Silvia Viroga, ed. lit.). Santillana.
- Rosencof, M. (2015). *La segunda muerte del Negro Varela*. Alfaguara.
- Rosencof, M. (2023). *Teatro. I cavalli, Lotta nella stalla, Il mercante di reliquie* (D. Símmini, ed. lit.). Musicaos, Edición bilingüe.
- Sartre, J-P. (1945). *Huis clos*. Gallimard.

Símini, D. (2011). L'ebraismo universale di Mauricio Rosencof. *Lingue e Linguaggi*, (6), 127-132. <https://doi.org/10.1285/i2239-0359v6p127>

Símini, D. (2013). La rielaborazione dell'esperienza carceraria in *El bataraz* e *Sala 8* di Mauricio Rosencof. *Letterature d'America*, (143), 79-103.

Símini, D. (2023). "Mauricio Rosencof: una scrittura teatrale da scoprire", en M. Rosencof (2023), pp. v-xv.

Viroga, S. (2000). Estudio de ...*Y nuestros caballos serán blancos* y otras obras. En M. Rosencof (2000b), ...*Y nuestros caballos serán blancos y otras obras* (pp. 263-334). Santillana.