

**Minnenas materialitet i Brevet
som aldrig kom av Mauricio Rosencof
(Det begränsade rummets dimensioner i
fängelseberättelsen (Uruguay 1985–2008))**

Anna Forné

Göteborgs Universitet

Institutionen för språk och litteraturer

anna.forne@gu.se

The aim of this article is to analyze the reconstruction of the family genealogy and personal identity that the Uruguayan author Mauricio Rosencof carries out in the novel *The letters that never came*. The materiality of memory plays an important role in *The letters that never came*; the superimposed stories are configured by means of spaces and objects linked to the infancy of the protagonist as well as to the family history. In the novel a double play is installed in which the referential immediacy is combined with complex strategies of fictionalization analyzed in three parts, corresponding to the most important commemorative pieces in the novel: the family pictures, the letters and the word.

Bakgrund

I Uruguay, till skillnad från i grannlandet Argentina, kännetecknades återgången till demokrati av en officiell tystnad avseende de brott mot de mänskliga rättigheterna som begåtts under diktaturen (1973-1985). Som en reaktion mot avsaknaden av juridiska åtgärder föddes *fängelseprosan*, en genre som formades som en följd av det massiva och långvariga fängslandet av politiska fångar som varit utmärkande för militärdiktaturen i Uruguay. De första uttrycken inom genren utformades i enlighet med det narrativa protokoll som utvecklats i Latinamerika i anknytning till den kubanska revolutionens kulturpolitik: vittneslitteraturen. I sitt kanoniska format kännetecknas vittnesmålslitteraturen av att sätta prosans funktionalitet i första hand och den föreslagna läspakten grundar sig på en uppfattning om texten som en sanningsenlig spegel av verkligheten som läsaren förväntas acceptera utan invändningar.¹

I Uruguay kom fängelseprosan att inledningsvis fylla den funktion som det juridiska vittnesmålet skulle ha gjort om en rättslig process hade kunnat inledas mot de ansvariga för brott mot de mänskliga rättigheterna. Således formades berättandet i den tidiga fängelseprosan så att de personliga erfarenheterna kunde läsas som ett objektivet bevismaterial. På sikt, i samband med att ”gränserna för det utsägbara” (Pollak 55) vidgades, blev det möjligt att omformulera erfarenheterna och minnena från fängelset med ett mer personligt anslag utifrån en bredare litterär repertoar.

I egenskap av en av de nio gerillaledare som militärerna tog som gisslan 1973 satt den uruguayanske författaren Mauricio Rosencof i drygt tolv år fängslad under omänskliga förhållanden, isolerad i olika fängelsehålor och celler.² I sin prosa skriven under den postdiktatoriska perioden återkommer han vid flera tillfällen till sina minnen från denna tid. 1987 publicerar han tillsammans med Eleuterio Fernández Huidobro, även han gerillaledare och gisslan under diktaturen, vittnesskildringen *Memorias del calabozo* (”Minnen från fängelsehålan”). I denna skildring i dialogform lämnar författarna inte bara vittnesmål om förhållandena i fängelsehålor på de olika militärförläggningarna, utan de berättar även om de små ting som trots omständigheterna gjorde att de kunde överleva. I ett av bokens inledande stycken, ”Overklighetens lagar”³, beskriver Rosencof och Fernández Huidobro hur militärfordonens bagageutrymmen och de minimala fängelsehålor förvandlades till överkliga och illusoriska platser där tidsuppfattningen raderades ut. I dialog med Rosencof berättar Fernández Huidobro:

Under de förhållanden som vi levde i började vi att införlivas, utan att ännu veta det, i det universum som vi skulle komma att leva i: ett universum konstruerat av vår egen fantasi och våra egna beräkningar. Om det är verkligt eller inte spelar inte så stor roll. Det fungerade som om det vore verkligt. (15-16, *min översättning*)⁴

Det är till dessa fantasins alternativa världar som Mauricio Rosencof, som så många andra medfångar, tar sin tillflykt för att uthärda de omänskliga förhållandena. Vid några tillfällen är

1 Genren institutionaliserades 1970 då Casa de las Américas inrättade ett litterärt pris för kategorin ”*testimonio*”.

2 Rosencof var en välkänd dramaturg innan han fängslades. Även efter sin frigivning fortsatte han att skriva teater, verk som skulle kunna infogas under beteckningen fängelsesvit, till exempel *El saco de Antonio* (1985) och *El combate del establo* (1985).

3 “Las leyes de la irrealidad”.

4 “En las condiciones en que nosotros estábamos, comenzamos a introducirnos, sin saberlo aún, en el universo en el cual vamos a vivir: Un universo que está construido por nuestra propia imaginación y nuestros propios cálculos. Si es real o no es real, no importa mucho. Operaba como su fuera real.”

det en medveten flykt, vid andra en följd av de hårda fysiska och psykiska villkoren som driver in fångarna i parallella imaginära världar.

Vid den tidpunkt då Rosencof och Fernández Huidobro publicerade *Minnen från fängelsehålan*, prioriterades textens funktionalitet som vittnesmål. Således nämner författarna enbart förekomsten och betydelsen av dessa fantasivärldar, samtidigt som tonvikten ligger på att beskriva konkreta platser, utrymmen, händelser och förbrytare. Medan Fernández Huidobro även i sitt senare författarskap odlar dokumentärprosan i betydelsefulla texter som till exempel *Historia de los tupamaros* ("Tupamaros historia") (1986-87), *La tregua armada* ("Den väpnade vapenvilan") (1987) och *La fuga de Punta Carretas* ("Flykten från Punta Carretas") (1990), överger Rosencof genren efter publiceringen av *Minnen från fängelsehålan*. I stället tar han sin tillflykt till romanen och prosadikten för att omgestalta sina minnen från fängelset, med särskild enfasc på de aspekter som inte ryms inom den kanoniska vittnesskildringen. Hypotexten för samtliga dessa fiktionsgestaltningar är *Minnen från fängelsehålan*, som på olika sätt införlivas och skrivs om i den trilogi som skulle kunna betecknas *fängelsesviten*: romanerna *El bataraz* ("Tuppen") (1997) och *Las cartas que no llegaron* ("Breven som aldrig kom") (2000) samt prosadikten *Conversaciones con la alpargata* ("Samtal med morgontoffeln") (1989)⁵.

Jag har i tidigare arbeten (Forné, 2008, 2009) analyserat hur narrativa grepp som personlighetsklyvning och animalisering av berättarjaget används i *Tuppen* för att gestalta fängelsehållans alternativa fantasivärldar. I den här studien vill jag fokusera på hur Rosencof i *Breven som aldrig kom* skapar en fiktion om sig själv och sin familjs historia utifrån minnenas materialitet, förankrad i rummen och tingen.

Fotoalbumet

Minnets materialitet har en framträdande plats i de historier som vävs ovanpå varandra likt en palimpsest i *Breven som aldrig kom*. Det är huvudpersonen Moishe (Mauricio Rosencofs alter ego) som i fängelsehålan försöker rekonstruera sin egen identitet utifrån platser och minnen knutna till hans barndom i Montevideo men även till de judiska förfädernas historia i Polen, från tiden innan hans föräldrar utvandrar fram till tiden för Förintelsen några få år senare. Eftersom Moishe saknar ett gemensamt språk inte bara med sina polska släktingar, utan även med sina egna föräldrar, är det i minnenas materialitet i form av platser, namn, konkreta ord, brev och bilder som Moishes identitetssökande förankras.

Historien som berättas i *Breven som aldrig kom* börjar och slutar i moderns rum, köket och den lilla innergård där Moishes mamma skapar en sluten värld av minnen, likt den skokartong där hon förvarar fotografier av de släktingar som utplånats i nazismens förintelseläger. Det är till detta slutna rum som Moishe återvänder imaginärt i fängelsecellens isolering i ett försök att sammanbinda tid och rum i sökandet efter en identitet att hålla fast vid i motstånd mot militärernas ousinliga försök att bryta ner honom. Moderns rum är det livgivande, där sköts innergårdens plantor, där tillagas traditionella måltider och där vårdas framförallt minnet av den förlorade familjen och av den avlidne äldste sonen, Moishes storebror.

I romanens första del, "Krigets och kvarterets dagar"⁶ är det barnet Moishe som berättar om sin uppväxt i trettio- och fyrtiotalets Montevideo, en skildring som cirklar kring moderns slutna rum, i vars kök man om söndagarna läser de brev som fadern får från sin syster i det judiska gettot och i Treblinka. Breven finns inkorporerade i berättelsen, men det förblir oklart om de är verkliga eller fiktiva. Dessa apokryfiska skrifter, i gränslandet mellan det fabulerade

5 Rosencofs verk finns inte översatt till svenska. Samtliga översättningar är mina. *El bataraz*, *Las cartas que no llegaron*, *Conversaciones con la alpargata*.

6 *Días de barrio y guerra*.

och det autentiska, har en avgörande funktion i den rekonstruktion av den egna identiteten som skildras i romanen.

Moderns slutna rum utgörs inte enbart av köket och innergården, utan även av den skokartong som innesluter hennes minnen från Polen. I skokartongen, som hon då och då plockar fram och visar Moishe, förvaras foton på hennes mamma och systrar som blev kvar i Polen:

Min mamma har en hög så här stora foton inuti en skolåda. Lådor är för att spara saker i. I lådorna finns allt möjligt. Och min mamma har sina systrar i en skolåda, och *mamele*, som är hennes mamma, min mammas, och min mamma kallar på mig och med fingret visar hon: ”Detta är Irene och detta är Anna, som har två barn” - men på bilden finns ingen - ”de är som du”; och varför kommer de inte?”; och min mamma, ”och hur ska de komma?” [...] (23)⁷

Inkluderandet av ett fotoalbum i slutet av romanen, inte enbart som ett berättarelement, utan som en konkret detalj i form av fotografier av Mauricio Rosencofs egna familjemedlemmar, är en narrativ repertoar som i den postdiktatoriska kontexten i Argentina och Uruguay associerar till cirkulationen av foton på ”desaparecidos”⁸ i aktionerna för ”återvändande med liv”⁹ som inleddes av mödrarna på Plaza de Mayo. I den mångfaldiga kontext där *Breven som aldrig kom* skapas anknyter fotoalbumet även den process av identitetssökande som präglade andra generationens barn efter Förintelsen.

Det av Marianne Hirsch myntade begreppet *postmemory* resulterar synnerligen talande i förhållande till minnenas materialitet i *Breven som aldrig kom*. Hirsch betonar den komplexa disseminationen av de familjealbum som innehåller bilder på släktingar som suttit i koncentrationsläger. Å ena sidan signalerar foton inte detta samband, å andra sidan frambringar de en stark symbolisk laddning i nuet: ”a message so simple and, at the same time, so overlaid with meaning that it seems to beg for a narrative and for a listener, for a survivor’s tale.” (1997:19). Hirsch framhåller den simultana närvaron av liv och död i fotografierna och det faktum att det är den kontextuella aktualiseringen av bilderna och inte innehållet som avgör betydelsen eftersom betraktaren ersätter eller kompletterar det som bilden utelämnar. I det avseendet inrättar Hirsch en skillnad mellan det förflutna och nuet, mellan föräldrar och barn, mellan den överlevandes minnen och den andra generationens ”post-minnen”. Skillnaden mellan minnen och postminnen är generationsbunden, och skillnaden mellan minnet och historien är den personliga anknytningen. Därför menar Hirsch att postminnets samband med objektet eller källan är av en kreativ och skapande art (20-22).

I *Breven som aldrig kom* tecknar Rosencof en fiktion om sig själv, en autofiktion, i vilken bildmotiven i form av porträtt ur ett familjealbum åskådliggör vardagliga motiv som emellertid skrivs in i en familjehistoria av förföljelse, fängelse, lidande och död. Denna familjehistoria skapad utifrån personliga motiv inskrivna i en kollektiv berättelse av uppbrott bildar grunden för skildringen av Moishe’s splittrade identitet. Det är genom fantasin och kreativiteten som det är möjligt att fånga familjeminnena, och att genom dessa skapa en egen identitet. Romanen kan läsas som en rekonstruktion av vem Rosencof skulle ha kunnat vara, riktad mot framtiden och kommande generationer. Dedikationen ägnas Rosencofs barnbarn

7 “Mi madre tiene una pila de fotos así de grandes en 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 *mamele*, que es la mamá de ella, de mi mamá; y mi mamá me llama, y con un dedo dice: «Esta es Irene y esta es 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?» [...]”

8 Försvunna under diktaturen.

9 Aparición con vida.

Inés: ”Dessa ord är till ditt gryende minne, Inés, sista länken av flimrande leenden, dotterns lilla dotter och av alla dessa blodsband. MORFAR”.¹⁰

Breven som aldrig kom framställs i det narrativa fält som Leonor Arfuch benämnt det ”biografiska rummet”, i vilket subjektiviteten och intimiteten skildras bortom de gängse genregränserna i ett dubbelt spel där fikionaliseringen i kombination med en referentiell omedelbarhet förmedlar tvetydighet samtidigt som det inte går att ta miste på intentionen att lämna uppenbara självbiografiska spår (Arfuch 2007: 45). För Arfuch anknyter fotoalbumets omedelbara referentialitet till den tidiga barndomens visuella värld, till ett barndomsminnenas preverbala stadium, en slags inre topografi av osammanhängande minnen, benägna att florera hos alla människor inför detta vardagliga material som fotoalbumet utgör (2007: 50). I den historiska kontext i vilken Rosencofs fotoalbum öppnas är det kanske framförallt en bild av inkräktandet i den privata sfären som förmedlas: ”ett oreparerbart tomrum i familjehistorien som inte kan överbryggas med tiden eller genom generationsväxlingarna.” (Arfuch 2007: 53)¹¹. Även Marianne Hirsch betonar fotografiets symboliska laddning för den andra generationen:

Photographs in their enduring “umbilical” connection to life are precisely the medium connecting first- and second generation remembrance, memory and postmemory. They are the leftovers, the fragmentary sources and building blocks, shot through with holes, of the work of postmemory. They affirm the past’s existence and, in their flat two-dimensionality, they signal its unbridgeable distance. (23)

Fotoalbumet som inkluderas såväl narrativt som materiellt i *Breven som aldrig kom* illustrerar den trasiga släkthistoriens komplexitet, imaginärt rekonstruerad genom fikionaliseringen av familjens minnen.

I sina studier av den sociala produktionen av identiteter i gränssituationer har Michel Pollak visat på att behovet av att berätta om en extrem erfarenhet är knuten inte enbart till vittnesbördens utan även till viljan och behovet av att återupprätta band och återvinna den emotionella gemenskap som gått förlorad på grund av fasansfulla upplevelser. Den emotiva berättelsen om den erfarenheten artikuleras långt från vittnesmålet, och det är i dess gestaltande som det litterära registret spelar in.

I Mauricio Rosencofs författarskap är det först ett decennium efter diktaturens fall, och efter att ha publicerat en vittnesskildring och flertalet essäer om sina upplevelser i fängelset, som han i fiktionens skepnad kan närma sig de personliga dimensionerna av sina erfarenheter. I *Breven som aldrig kom* gestaltas den familjehistoria av förföljelse, uppbygg, lidande och död som utgör hans identitet. Genom att använda fantasin för att återge en historia med tydliga självbiografiska markörer formuleras en tvetydig berättelse i gränsländet mellan fakta och fiktion.

Breven

Det är genom de fiktiva breven som familjemedlemmarna skriver i gettot och i Treblinka, fabulerade i romanens första del och de brev, i form av ett substitut för de samtal med fadern som aldrig blev av, som Mauricio Rosencof söker förena tid och rum, då och nu, i sökandet efter en identitet att lämna vidare till sin dotterdotter. ”Tystnaden är det verkliga brottet mot de mänskliga rättigheterna” (29)¹², säger den av systrarna som skriver breven som aldrig kom.

10 “Esta palabras son para tu naciente memoria, Inés, eslaboncito último rielado de sonrisas, hijita de la hija y de todas estas sangres. EL ABUELO.”

11 ”una fractura irreparable de las genealogías que no se salda con el paso del tiempo y las generaciones.”

12 “El silencio es el verdadero crimen de lesa humanidad”.

Det är för att sona det brottet som Mauricio Rosencof, i ett försök att bearbeta minnet av de försvunna, fikcionaliserar familjens släkthistoria och det kollektiva minne som de tusentals immigranter i Uruguay och Argentina som undslapp dödens kammare i Nazityskland, för att en generation senare förlora sina söner och döttrar i militärdiktaturens skräckmaskineri, har gemensamt. De fiktiva breven från Treblinka är ekot av de skrik som tränger ut från koncentrationslägrets barack, och senare även från militärdiktaturens kvarter och fångelser:

Det är sättet, kanske det enda, som människan har att lämna ett spår, att berätta för de andra hur hon levde och dog. Med sina skrik ger hon tillkänna sin rätt att leva, skickar ett meddelande till yttervärlden, ett rop på hjälp och krav på motstånd. Om inget annat återstår, måste man skrika. (29)¹³

Skriket dör ut, och breven kommer aldrig fram, när brevskriverskan och hennes medfångar tilldelas varsin tvål och ser den inskription som gör att det enda som återstår är att be *Kaddish*, den judiska bönen för de döda. Det är till det ögonblicket som Mauricio Rosencof återvänder när han i sin rekonstruktion av släkthistorien formulerar breven som aldrig kom. Tid och rum, då och nu förenas i breven från Treblinka, rösterna från lägret förenas med huvudpersonens egen i *Breven som aldrig kom*:

Dessa brev kommer du aldrig att få Isaac. Eller så får du dem när vi inte längre finns, och då kommer de att vara ett sätt för oss att finnas. Kanske skriver någon annan dessa brev. Låt Moishe veta att de också är våra, så att han vet vad som hände hans mor- och farbröder, kusiner, far- och morföräldrar. Vi vill utgöra en del av ditt minne, Isaac. (39)¹⁴

Det är skriket som når Mauricio Rosencof i fängelsecellen och får honom att inleda resan till det förflutna, i sökandet efter orden som gick förlorade på vägen. Barndomens tystnader och förkomna ord i spåren av immigrationens språkförbistring och föräldrarnas oförmåga att sätta ord på erfarenheterna är det som får honom att vandra vägen tillbaka inte bara till sin egen barndom, som i fängelsehållans skräck ter sig som det förlorade paradiset (Chababo 79) utan hela vägen tillbaka till familjens historia i Polen, en resa som han företar sig så väl via det skrivna ordet som i form av en konkret resa till Polen i sökandet efter materiella spår av den utplånade familjen. I Warszawa söker han efter familjens efternamn i telefonkatalogen, i Auschwitz montrar söker han efter en resväska med familjens efternamn, en hårlock som skulle kunna tillhöra en familjemedlem, eller en rakhyvel som skulle ha kunnat tillhöra en släkting:

Jag förankrade mina fötter i den förbannade jorden välsignad av så många som vandrat på den, och jag gick in för att titta och läste nog-gra-nt på resväska efter resväska [...] det fanns resväskor och stuvade resväskor med namnet på framsidan, en pyramid av resväskor som hade nått sin slutdestination, pappa, se vilket öde, och jag lovar dig, far, jag tittade på dem en efter en, och ingenting, där var de inte, där var vi inte, inte i den där telefonkatalogen, min far, fanns du och jag. (103)¹⁵

13 “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.”¹³

14 Estas cartas nunca te van a llegar, Isaac. O te van a llegar cuando ya no estemos, y entonces será para nosotros una forma de estar. Tal vez estas cartas las escriban otros. Que Moishe sepa que también son nuestras, para que sepa qué fue de sus tíos, de sus primos, de sus abuelos. Queremos formar parte de su memoria, Isaac

15 “...afirmé los pies en la tierra maldita bendecida por tantos que la anduvieron, y entré a mirar y leer me-ti-cu-lo-sa-men-te valija por valija [...] eran valijas y valijas estibadas con el nombre al frente, una pirámide

Det enda konkreta spår han hittar är likheten mellan formen på gaskamrarnas ugnslucka och den på strykjärnet som hans mamma haft med sig från Polen till Uruguay. Slutdestinationen är byn, Belzitse, där fadern arbetade som skraddare. Inte heller där vill någon kännas vid familjen Rosencofs existens. När alla materiella spår, förutom moderns skolåda med fotografier, är utplånade är det den fiktiva rekonstruktionen som återstår: ”Fantasin, vet du, är den enda mänskliga egenskapen som inte är bunden till verklighetens misär” (40)¹⁶ säger brevskriverskan i Treblinka. Medan fantasin inte är bunden till realitetens elände, tycks minnes- och identitetskonstruktionen vara det, så som Pollak har visat i sin studie av texter om Förintelsen. Genom att börja rekonstruktionen i barndomen, den etapp i livet då identiteten formas tillsammans med språket, rekonstruerar Rosencof i autofiktionens form sin familjehistoria, som den skulle ha kunnat vara. I det avseendet är *Breven som aldrig kom*, som Victoria Daona påpekar, en överbryggande bok som söker fylla tomrummen i en historia märkt av de totalitära regimernas våld i kontrast med barndomens vardagliga och oskyldiga lycka (95). Daona framhäver breven som den gräns som markerar skiljelinjen mellan det inre och det yttre, det egna och det främmande; det är enbart genom fikcionaliseringen av det okända förflutna som denna gräns kan sprängas och överskridas. Gränslinjen mellan det yttre och det inre är inte enbart den konkreta som fängelsehållans väggar utgör, utan har även en imaginär dimension i tid och rum. Medan fotoalbumets kanske är vår familjeidentitets mest fullständiga och bekanta kronotop (Arfuch 2007:47) tycks romanens kronotop vara mer komplex i sin rekonstruktion av det som har varit utifrån huvudpersonernas frånvarande ord (Daona 97).

Det är i korrespondens med fadern som Rosencof försöker återskapa familjehistorien, det kollektiva minnet och sin egen identitet. ”Varför pratade vi så lite?”, frågar Mauricio sin far, ”Jag vet så lite”, säger han, ”jag vill ha fler minnen” (63). Vädjan om minnen uttrycker Mauricio från den cell på två gånger tre meter som under tolv år utgör hans verklighet. Det är under de omständigheterna som han börjar väva familjehistorien och ber sin far om minnen, ord, bilder från livet i Polen. Berättelsen konstrueras i efterhand i ett rum med fönster, i vilket han tänker sig sin pappa när han skriver till honom för att berätta att han åkte tillbaka till Polen i faderns fotspår, men återvände med händerna tomma och ett tungt hjärta (*Breven som aldrig kom*, 89). Det är bara genom faderns ord och fantasins hjälp som det är möjligt att återskapa familjehistorien: ”Jag tror, pappa, att jag skriver till dig för att skriva mig själv. Jag skriver till mig själv som om jag pratade med mig själv...” (89).¹⁷

Faderns uppläsning av breven har i romanen en rituell karaktär (Daona 99), liksom moderns insisterande på att Moishe lär sig namnen på släktingarna som finns på fotona i skokartongen. När breven som fadern läser kring köksbordet på söndagarna slutar att komma, får brevbärarens tomma händer illustrera den tomhet och tystnad som installerar sig kring familjens köksbord. För att fylla tomrummet fabulerar den vuxne Moishe breven som aldrig kom. På så vis skapas romanens kronotop utifrån det frånvarande ordet, återskapat ur ett tomrum i ett slutet rum i en annan tid.

Ordet

Romanens tredje och sista del, ”Tidlösa dagar”, kretsar kring ordet, det magiska och det obegripliga. Det är genom *ordet* som delar av släkthistorien rekonstrueras eftersom det är på så sätt berättaren slutligen når fram till sin far, bortom familjens tystnader.

de valijas que habían llegado a destino, papá, mirá qué destino, y te lo juro, Viejo, las miré una por una, una por una, y nada, allí no estaban, allí no estábamos, ni en esa guía, mi viejo, estábamos vos y yo.”

16 “[L]a fantasía, ¿sabes?, es la única cualidad humana que no está sujeta a las miserias de la realidad”

17 “Creo, papá, que te escribo para escribirme. Me escribo como si me hablara...”

Familjen Rosencof saknar ett gemensamt språk, Moishe kan inte prata med sina föräldrar för han kan inte jiddisch. I *Breven som aldrig kom* är moderns uttrycksmedel materiella; minnena som vidarebefordras av modern anknyter till det omedelbart förmedlade i fotografiets visualitet, till ett preverbalt stadium av doft, smak, syn och taktila upplevelser, som Mauricio återkallar när han i Warszawa känner doften av moderns kök då han passerar ett bageri. Faderns språk är, å andra sidan, knutet till det immateriella, det som går förlorat när minnena och erfarenheterna tystas ner kring köksbordet.

I *Breven som aldrig kom* är det under de tidlösa dagarna i fängelset som berättaren når fram till ordet och utifrån det kan rekonstruera historien. Avsnittet inleds med orden: ”Det som jag inte minns är ordet. Det var ett enda ord och jag kan inte minnas det. När jag vaknade kunde jag. När jag vaknade hade jag ett ord som jag aldrig hört, utsagt på ett ovanligt språk, obefintligt, något utdött, gammalt språk, vad vet jag.” (107).¹⁸

Ordet som romankaraktern har hört är det ord som utgör början av historien, en historia som ”inte är litteratur, även om inget, ingen ålägger, tvingar, kräver av mig att händelserna, som vanligtvis då de en gång berättats förlorar sitt sanningsvärde, är sanningsenliga.” (108)¹⁹. Det är utifrån detta ursprungliga ord som romanen visar det dubbla narrativa spel som förenar dokument och fiktion i en kontrapunkt av hoptvinnade men ändå fristående röster. Det är i rörelsen i det biografiska rummet som släkthistorien kan återskapas med ordets krafts och fiktionens magi.

Ordet som Moishe uppfattar i sin isolering lyckas han aldrig uttala. Emellertid vaknar han med övertygelsen att ordet har hans far uttalat och även om han inte kan yttra det, förstår han innebörden. Det är i fängelsecellens begränsade utrymme som Moishe inleder de imaginära samtalen med sin far som leder fram till återskapandet av familjehistorien och den egna identiteten. Ordet som Moishe uppfattar är ”sesam öppna dig” (108, 120) för hans minnesrekonstruktion, det är genom ordet som fader och son möts, bortom gränsen som murarna mellan dem utgör, och det är genom ordet som Moishe kan återvända till erfarenheterna och familjehistorien: ”Alla ord bär på en trolldom; några en hemlighet. Det är dessa som döljer en liten nyckel som sätter minnet i rörelse, när de undslipper tändernas inhägnad.” (120)²⁰.

Sammanfattning

I *Breven som aldrig kom* börjar minnesrekonstruktionen och skapandet av en egen identitet i minnenas materialitet. Fotografierna på de utplånade familjemedlemmarna sparade i en skokartong frambringar en komplex dissemination av betydelser, obemärkta av romankaraktern och berättaren som barn men återfunna av berättaren-huvudpersonen som vuxen, i den uruguayanska diktaturens fängelsehålor. Som Hirsch framhåller bottenar den relation som den andra generationen kan skapa med familjealbumen och föräldragenerationens minnen i fantasin och kreativiteten. Det är utifrån denna kreativa anknytning som Moishe-Mauricio rekonstruerar den polsk-judiska familjens historia. Endast genom fantasin, frammanad ur skokartongens fotografier, är det möjligt att komma åt familjens minnen och skapa sig en egen identitet. I *Breven som aldrig kom* har denna rekonstruktion sitt upphov i ett biografiskt utrymme där tvetydigheten, skapad av den

18 ”Lo que no recuerdo es la palabra. Era una sola palabra y no la recuerdo. Al despertar sí. Cuando desperté tenía la palabra que jamás había oído, dicha en un idioma insólito, inexistente, alguna lengua muerta, antigua, qué sé yo.”

19 “no es literatura, aunque nada, nadie me obliga a compele, exige la fidelidad de los hechos que, por lo general, una vez narrados, pierden fidelidad.”

20 “Todas las palabras tienen sortilegio; algunas misterio. Son las que esconden una llavecita que acciona sobre la memoria cuando escapan del cerco de los dientes.”

oväntade kombinationen av subjektivitet och referentialitet, skapar nya oförutsedda betydelser. Utifrån familjens tystnader återskapar berättaren och huvudpersonen skriken från koncentrationslägret i skapandet av breven som aldrig kom och återfinner på så vis det förlorade ordet och anknytningen till sin far.

Referenser

- Arfuch, Leonor. "Album de familia". *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: FCE, 2007. 41–56.
- . El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: FCE, 2002.
- Chababo, Ruben A. "Las casas de la memoria". *Memoria y representación. Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano*. Huberman, A y Meter, A (eds.). Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. 79–89.
- Daona, Victoria. *Testimonio y Literatura: La escritura de Mauricio Rosencof*. Tesis de licenciatura. UNT, 2009. Manuskript.
- Fernández Huidobro, Eleuterio, och Mauricio Rosencof. 1986–1987. *Memorias del calabozo*. Montevideo: Banda Oriental, 2005.
- Forné, Anna. "El testimonio en quiebra: Repertorios narrativos y lógicas discursivas en *El Bataraz* de Mauricio Rosencof". *Actas de las V Jornadas Nacionales "Espacio, Memoria e Identidad"*, 2009.
- . "El desdoblamiento de identidades en *El Bataraz* de Mauricio Rosencof". *Hipertexto* 8, 2008.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP, 1997.
- Pollak, Michel. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006.
- Rosencof, Mauricio. 2000. *Las cartas que no llegaron*. Buenos Aires: Suma de Letras, 2005.