

# Otillfredsställda minnen i Laura Alcobas *Kaninhuset*

*Anna Forné*

I efterdiktaturens Rio de la Plataområde utgör skildringar av minnen från sjuttio- och åttiotalens militärdiktaturer ett av de mest framträdande temana i den samtida prosan. Det har i skrivande stund gått drygt tjugofem år sedan militärerna förlorade makten i Argentina (1983) och under det tidsspannet har berättelserna om diktaturen utformats och omformats otaliga gånger. I takt med att avståndet mellan händelsetid och skrivtid ökat, har den litterära gestaltningen av minnen från diktaturen förändrats från att vara företrädesvis utpräglad dokumentär till att bli allt mer skönlitterär till sin karaktär.<sup>1</sup> De första litterära berättelserna som gavs ut under demokratiseringsprocessens inledande fas utformades i enlighet med det narrativa protokoll för dokumentärprosan som utvecklats i Latinamerika i anknytning till den kubanska revolutionens kulturpolitik, den så kallade vittnesmålsromanen (*la novela testimonial*).<sup>2</sup> I sitt kanoniska format kännetecknas vittnesmålsromanen av att sätta prosans funktionalitet i första hand och den föreslagna läspakten grundar sig på en uppfattning om texten som en sanningsenlig spegelbild av verkligheten som läsaren förväntas acceptera utan invändningar. Den motsägelsefulla samskrivningen av vittnesmål och roman (d.v.s. fiktion) grundar sig på premissen att det ursprungligen muntliga vittnesmål som återges i texten är trovärdigt trots att det förmedlas skriftligen med hjälp av narrativa grepp typiska för fiktionstexter.<sup>3</sup> Liksom i Serge Doubrovskys initialdefinition av autofiktionen består alltså sanningspakten, trots att berättarmaterialet utsätts för en stilistisk och strukturell bearbetning.<sup>4</sup> Till skillnad från autofiktionen och självbiografin är vittnesmålsromanen emellertid inte i första hand skriven som en subjektiv självbetraktelse utan den berättar framförallt om historiska, kulturella och samhälleliga förhållanden som varit avgörande för berättarjaget och som denne vill delge samtiden. I likhet med självbiografin förmedlar vittnesmålsromanen en enskild individs historia men läspakten anger att den inte i första hand bör förstås som ett uttryck för berättarjagets självbild,

---

<sup>1</sup> Texternas placering på axeln fakta-fiktion / dokument-skönlitteratur är en tolkningsfråga och den generella framställning jag presenterar här är på inga sätt fullständig. Den bild jag har är att tendenserna sammanfaller men med en med tiden gradvis förskjutning av den dominerande trenden från en presumtivistiskt objektiv och referentiell gestaltning som förutsätter en sanningspakt till en mer subjektiv skildring som leker med såväl läspakt, verifierbarhet som referentialitet.

<sup>2</sup> Genren institutionaliserades 1970 då *Casa de las Américas* inrättade ett litterärt pris för kategorin ”testimonio”.

<sup>3</sup> Se till exempel Anna Forné (2010), ”Literatura y testimonio en ”Punto Estrella”.

<sup>4</sup> Se Eva Ahlstedts introduktion i föreliggande volym.

värderingar och identitet. I vittnesmålsromanen framställs istället berättarjaget främst som en objektiv informationskälla som förmedlar direkt bevittnade händelser och självupplevda erfarenheter med en djupare historisk och politisk innebörd.<sup>5</sup>

Vittnesmålsromanens läspakt, ofta specificerad i inledningen, utgår från att textens innehåll är det primära och att det bör uppfattas som sakligt återgivet, medan formens effekt på materialet sällan framhävs annat än för att understryka framställningens riktighet. Även om vittnesmålsromanens nästan obligatoriska paratexter i de flesta fall signalerar att det handlar om en rakt igenom trovärdig redogörelse, kan en kompetent, historiskt och politiskt bevandrad läsare i många fall urskilja en dubbeltydighet i förhållandet mellan dikt och verklighet, fakta och fiktion. Denna tvetydighet orsakas av det faktum att berättarjaget är personligt och politiskt involverat i de händelser som skildras, vilket färgar framställningen. Dessutom är tvetydigheten en effekt av den stilistiska och strukturella bearbetning som materialet oundvikligen utsätts för.

Det är denna för genren grundläggande tvetydighet (dock förnekad i de klassiska texterna och kritiken) som exploateras i de minnesberättelser om diktaturen som leker med vittnesmållitteraturens sanningsanspråk och framhåller att gestaltningen av minnebilder är mer komplicerad än vad den traditionella vittnesmållitteraturen velat göra gällande. Minnets och glömskans processer gestaltas genom berättar-jagets personliga tillbakablickar och fokus flyttas från det dokumenterade, det givna och det redan kända till det dolda, det förträngda och det odokumenterade. Författaren-berättarjaget sitter inte längre med alla kort på handen som vittnesmålsromanen strävar efter att göra gällande, utan omvandlas till en litterär konstruktion som återskapar sina minnen och sin identitet genom berättelsen. Trots att verklighetseffekten och sanningsanspråken undergrävs i en litterär lek med den normativa repertoaren för vittnesmållitteraturen överges dock sällan autenticitetsanspråket.

I den här artikeln kommer jag att titta på en roman som skildrar minnen från den senaste militärdiktaturen i Argentina (1976-1983). Syftet är att analysera den läspakt texten föreslår i relation till det *emblematiske minnet* av diktaturen. Jag har valt att analysera *Kaninhuset* av Laura Alcoba<sup>6</sup>, ursprungligen publicerad i Frankrike 2007. Med begreppet det emblematiske minnet syftar jag på den berättar- och tolkningsmatris som skapas under efterdiktaturen och som

---

<sup>5</sup> I flera klassiska vittnesmålstexter som till exempel Miguel Barnets *Biografía de un cimarrón* (1966) eller Nobelfredspristagaren Rigoberta Menchús vittnesbörd *Me llamo Rigoberta Menchú* (1983) förmedlas det individuella vittnesbördet ofta via en medlare/redaktör. Detta särdrag har särskilt framhållits av amerikanska vänsterintellektuella (John Beverley et al inom ramen för *Latin American Subaltern Studies Group*) som ett sätt att solidariskt ge röst åt dem som traditionellt tystats av historiska, sociala, etniska eller kulturella orsaker.

<sup>6</sup> *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.

definierar vad som är möjligt att berätta om förtrycket och hur detta kan eller bör formuleras.

## **Emblematiska minnen**

Dokumentärprosan i vittnesmålsromanens skepnad skildrar händelser som har ägt rum och vars autenticitet författaren - berättarjaget vill synliggöra och bekräfta genom en framställning som har stöd i dokument men som gestaltas med skönlitterära strukturer och strategier. Tidigare forskare på området har menat att det dokumentära värdet hos vittnesskildringen inte minskar även om texten till formen avlägsnar sig från den typiskt dokumentära och får en mer utpräglad fiktionskaraktär. Även den till formen mest fiktionslika vittnesskildring skulle alltså kunna fylla den informativa, verklighetsanknutna funktion som kännetecknar dokumentärer i allmänhet. Enligt Britt Liljewall, som studerat svenska levnadsminnen från förra sekelskiftet, är individuella berättelser skrivna under samma epok lika varandra i det att de gestaltar och speglar en gemensam tidsanda, gemensamma problem och gemensamma berättartraditioner, vilket ”påverkar framställningen genom att sätta ramar för vad som är socialt, politiskt, könsmässigt och historiskt möjligt att berätta. Levnadsberättelsen avslöjar alltså vilka konstruktioner av livet som varit möjliga att forma i olika historiska situationer” (2001, s. 69). Likaså talar den fransk-judiske sociologen Michel Pollak om hur det skapas gränser för vad som är möjligt att formulera om extrema livserfarenheter, och visar utifrån ett omfattande register av berättelser om Förintelsen hur plats- och tidsspecifika ramar skapas för en socialt accepterad berättelse. Med tidens gång och förändrade omständigheter kan dessa ”gränser för det utsägbara” (2006, s. 55) förändras och tillåta omformuleringar.

Begreppet det *emblematiska minnet* konkretiserar förhållandet mellan personliga minnen och kollektiva minnen. De personliga minnena och erfarenheterna har inte nödvändigtvis någon större social betydelse och definieras då som ”lösa” enligt Steve J. Sterns terminologi (2000, s. 11), emellertid kan de vara grundläggande för vår individuella identitet. I de fall då det individuella minnet införlivas i en kollektiv berättelse, kallad det emblematiska minnet, får det en social betydelse samstämmig med en viss version av den avgörande, kanske epokgörande, historiska händelse som förenar det personliga med det kollektiva. Det emblematiska minnets konkreta innehåll går inte att definiera utan bör ses som en ram. Den tillhandahåller en tolkning och ett urvalskriterium för de personliga minnena (Stern 2000, s. 13-14), som organiseras och inkorporeras i en större mening. Det är en

komplikerad social, kulturell och politisk process som avgör vad som kommer att konstituera ett emblematiskt minne för, som Stern framhåller: "... det kollektiva minnets och glömskans historia är en process av begär och strider för att konstruera emblematiska minnen som är kulturellt och politiskt inflytelserika, till och med hegemoniska."<sup>7</sup>

I samband med att demokratin återinfördes i Argentina 1983 grundade president Raúl Alfonsín en arbetsgrupp kallad CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) bestående av framstående offentliga personer och representanter från riksdagen. Utredningsgruppens uppdrag bestod i att ta emot anklagelser och bevismaterial rörande försvinnanden under diktaturen och vidarebefordra dem till de officiella rättsinstanserna. Kommissionens uppgift var att undersöka vad som hänt de tusentals personer, både vuxna och barn, som rapporterats som saknade samt dokumentera förhållandena i militärdiktaturens fängelser. Arbetet resulterade i en omfattande rapport kallad *Nunca Más* ("Aldrig mer") i vilken man redogjorde för förtryckets metoder och omfattningen av det systematiska försvinnandet av personer, samt statens ansvar för genomförandet. Rapporten sålde slut på kort tid och översattes snart till flera språk. Utredningens offentliga betydelse förstärktes ytterligare när den godtogs av domstolen som bevismaterial och kom att utgöra grundstommen för rättegångarna mot militär-juntan (Crenzel 2008, s. 17-18).

Med utgångspunkt i Sterns begrepp visar Emilio Crenzel på hur den tolkning av det politiska våldet och försvinnandena som presenterades i *Nunca más*, samt det sätt materialet organiserades på, kom att utgöra grundvalen för efterföljande minnesberättelser om diktaturen och förtrycket. Det emblematiska minne som dokumentet presenterade omvandlades efter hand till ett *hegemoniskt minne* i takt med att de använda berättar- och tolkningsstrategierna reproducerades i efterföljande versioner. Crenzel visar att så var fallet inte bara i vittnesbåsen utan även inom den allmänna opinionen, den politiska debatten och i de mest framstående kulturella verken (2008, s. 23).<sup>8</sup>

Den litterära text som ofta omnämns som en av dem som grundlagt ramarna för den argentinska efterdiktatoriska vittneslitteraturen är *Minnen från döden*<sup>9</sup> av Miguel Bonasso. Liksom *Nunca más* publiceras den 1984 och påverkade skildringen av förtrycket med samma effekt. Ana Longoni framhåller att Bonassos vittnesroman var banbrytande när den tillkännagav detaljerad

---

<sup>7</sup> "... la historia y la memoria y el olvido colectivo es un proceso de deseo y de lucha para construir las memorias emblemáticas, culturalmente y políticamente influyentes y hasta hegemónicas." (Stern 2000, s. 13) *Alla översättningar från spanska är mina.*

<sup>8</sup> Enligt Elizabeth Jelin skulle man kunna beskriva dessa berättelser som rituella repetitioner riktade till ett internt kollektiv (2002, s. 84).

<sup>9</sup> På spanska: *Recuerdo de la muerte.*

information om förtryckets maski-neri för de stora massorna, dessutom innan CONADEPs rapport nådde en bredare publik och rättegångarna mot militärerna spreds i media (2007, s. 50). I *Minnen från döden* skapas en tvetydig läspakt då innehållets sanningsvärde framhävs av författaren i paratexterna samtidigt som det förmedlas i romanform. Visserligen vilar formen på realismens grundstomme med en allvetande berättare och fokus på att texten förmedlar en oförvrängd sanning så stark att de fiktionella berättargreppen och de uppbyggda partierna överskuggas. Berättaren är, sin fullständiga kunskap till trots, ändå medlare av en annan persons förmodat sanna och verkliga vittnesmål vilket oundvikligen medför en urvalsprocess och redigering av primärkällan. Enligt Longoni är Bonassos modellläsare en som inte har grund för att ifrågasätta sanningsanspråken men som samtidigt ”har klart för sig att de här namnen och omständigheterna inte är fantasifulla utvecklingar utan - i varje fall – bländverk ur verkligheten.”<sup>10</sup>

### Otillfredsställda minnen

Med hänvisning till Bakhtins uppdelning av den konstnärliga helheten i två delar eller tidpunkter menar den argentinska litteraturvetaren Leonor Arfuch att det är grundläggande att uppmärksamma förhållandet mellan skrivtid och upplevelsetid för att förstå de berättelser som artikuleras i ett *biografiskt rum* (2002, s. 52). Även vad gäller förståelsen av förhållandet mellan det emblematiske minnet och de självframställningar som getts ut inom litteratur och film i efterdiktaturens Argentina är tidsaspekten essentiell, eftersom det tycks vara i rummet mellan de två momenten som en öppning mot andra uttrycksformer än den dokumentära prosan finns. Å ena sidan kan man lägga märke till ett avståndstagande från de berättarkonventioner som föreskriver överensstämmelse mellan verklighet och språkligt uttryck, samt mellan författare, berättare och huvudperson. Å andra sidan utformas berättelsen samtidigt i motsatt riktning, närmare det förflutnas materiella spår som ett led i berättarsubjektets identitetssökande.

Den chilenska kulturteoretikern Nelly Richard benämner de minnen och erfarenheter som inte ryms inom den emblematiske minnesdiskursen för *otillfredsställda minnen*. Hon menar att det krävs en kreativ process för att frigöra de personliga minnesbilderna från den sedimenterade officiella

---

<sup>10</sup> ”...que tienen claro que esos nombres y esas circunstancias no son elucubraciones imaginarias sino – en todo caso– fantasmagorías de lo real.” (2007, s. 66.)

minnesversionen (2001, s. 53-54). I samma linje talar den argentinska kulturvetarikonen Beatriz Sarlo om att fantasin måste ”komma på besök” för att råda bot på den kanoniska vittnesbördens brist på eftertanke och intensitet i gestaltningen av traumatiska minnen (2005, s. 53-54).

Det otillfredsställda minnet är de fragment av avgörande personliga upplevelser som inte kan införlivas i en större, emblematiske berättelse men som däremot är betydelsefulla för den individuella identiteten. I den efterdiktatoriska prosan utgår sökandet efter den egna identiteten från arkivmaterialets historiska bevis som kompletteras och nyanseras med hjälp av fiktionen. Det som författarens berättarjag vill skildra är inte i första hand vedertagna fakta, utan de personliga minnesbilder som faller utanför det emblematiske minnets ramar. Spänningarna mellan det förflutna och nuet, det verkliga och det imaginära, skapas genom en fikcionalisering av såväl berättarsubjektet som det återvunna materialet. När såväl historien som berättaren tydligt framstår som diskursiva konstruktioner, undergrävs det litterära vittnesmålets fundament.

Även om Manuel Alberca nämner namnkriteriet som autofiktions främsta kännetecken, understryker han att överensstämmelsen är av diskursiv art, det vill säga att den är ett resultat av den litterära gestaltning som i autofiktionen förmedlar att ”huvudpersonen är och inte är författaren”. Den konstruktionen yrkar enligt Alberca inte på en referentiell läsning eftersom de fiktionella och imaginära inslagen blandas med det biografiska innehållet (2007, s. 32-33). I den efterdiktatoriska gestaltningen av minnen från diktaturen i Argentina är det i det diskursiva tomrummet mellan det förflutna och nuet som fantasin spelar en viktig roll för de personer som med fiktionens hjälp försöker rekonstruera ett förflutet präglat av ovisshet, ouppklarade händelser och dolda omständigheter. I sin framställning pekar även Alberca på den funktion som autofiktionen kan fylla i denna typ av sammanhang:

Det finns alltså här ett område för de berättelser som, antingen på grund av sin blandade sammansättning av självbiografi och roman eller på grund av sina berättarmekanismer, förvandlar tänkbara tvivel och oklarheter gällande tolkningen till ett huvudargument. Livets luckor eller svarta hål, familjehemligheternas eller de personliga minnenas skugga, erfarenhetens klärobskyr, när det levda blandas eller förväxlas med det föreställda, det drömda, med de personliga myterna eller med de litterära myterna, minnets nyckfulla och ömtåliga universum, även det glömda, det som inte hände men som skulle kunna ha hänt, är några av de innehåll som,

eftersom de befinner sig i mellanrummet mellan det biografiska och det fiktiva, utmärker sig som de mest typiska för autofiktionen.<sup>11</sup>

I den argentinska efterdiktatoriska litteraturen uttrycks de personliga erfarenheternas skiftningar och ovissheter i förhållande till det emblematiske minnets kollektiverade, allmängiltiga version av förtrycket genom (auto)fiktionen. I gränslandet mellan fakta och fiktion, det verkliga och det imaginära, tar nya berättelser form. Några nyanserar redan givna vittnesbörd och berättar om tidigare dolda aspekter, andra berättar historien ur barnets perspektiv, som i *Kaninhuset*.

### ***Kaninhuset***

*Kaninhuset* uppvisar två av autofiktionens främsta kännetecken. På det strukturella planet överensstämmer författarens namn med berättarjagets, och berättaren är dessutom identisk med huvudpersonen. På det materiella planet går det att återfinna en rad verifierbara referentiella detaljer som på olika sätt infogas i romanen och genererar osäkerhet gällande gränsen mellan fakta och fiktion.<sup>12</sup> Medan faktatexter lyder under principen om sanningsenlighet, faller fiktionen under sannolikhetsnormen. Den hybrida texten faller emellan och skapar tvetydighet. I gränslandet mellan fakta och fiktion är det i förhållande till sanningsanspråken som den dubbla meningen skapas, för som Alberca framhåller påverkas inte fiktionen när "äkta" dokument införlivas för att förstärka verklighetseffekten. Om däremot tydligt fiktionella inslag infogas i en text som uttrycker sanningsanspråk (t.ex. självbiografier eller vittnesberättelser) inträder en förändring som inverkar på den grundläggande

---

<sup>11</sup> "Hay, pues, aquí un campo para los relatos que, bien por su constitución mixta, es decir, autobiográfica y novelesca, bien por sus dispositivos narrativos, hacen de las posibles dudas e indecisiones interpretativas un argumento central. Las lagunas o agujeros negros de la vida, la penumbra de los secretos familiares o íntimos, los claroscuros de la experiencia, en donde lo vivido se mezcla y confunde con lo imaginado, con lo soñado, con los mitos personales o con los mitos literarios, el universo caprichoso y frágil de la memoria, también lo olvidado, lo que no llegó a ocurrir pero pudo haber ocurrido, son algunos de los contenidos que, por estar en los intersticios de lo biográfico y de lo ficticio, se perfilan como los más específicos de la autoficción." (Alberca 2007, s. 49.)

<sup>12</sup> Till exempel hänvisningen till en vittnesberättelse som innehåller en notis ur dagstidningen *La Gaceta* om en väpnad konfrontation på den plats där romanens författare/berättare/huvudperson Laura Alcoba vistades tillsammans med sin mamma, som i egenskap av politisk aktivist inom gerillagruppen Montoneros tvingats gå under jorden. I samma hus håller numera *Asociación Anahí* till, en förening grundad av Chicha Mariani till minne av sitt barnbarn Clara Anahí som föddes i huset där *Kaninhuset* utspelas. I samband med att militären intog byggnaden sköts Diana Teruggi de Mariani till döds och man befarar att hennes dotter, Clara Anahí, är ett av de barn som kidnappats under diktaturen och saknas ännu idag. Chicha Mariani var en av grundarna till Mormödrarna på Plaza de Mayo, och dess andra president. 1989 grundade hon *Asociación Anahí*. För ytterligare informationen se följande Internetadresser: [www.asociacionanahi.org.ar](http://www.asociacionanahi.org.ar) samt <http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/m/marianid/>.

sanningsenlighetsprincipen (2007, s.285-286). Alberca påpekar vidare att dubbeltydigheten som uppstår när motstridigt narrativt material blandas är proportionell i den meningen att hybriditeten inte är kategorisk. Såväl fikcionaliteten som referentialiteten har gradskillnader. Han menar att det går att urskilja två typer av tvetydighetsmarkörer med olika verkningsgrad vid receptionen. Den första som uppträder på paratextuell nivå påverkar endast inledningsvis textens mottagande medan den andra som är textuell, inverkar mer djupgående på själva läsningen av berättelsen (2007, s. 174-175).

Schematiseringens mästare Gérard Genette delar upp paratexten i två undergrupper, varav den första som benämns *peritext* omfattar de inslag som i nära anknytning till texten definierar den, som till exempel titel, förord eller fotnoter. Den andra undergruppen som kallas *epitext* finns utanför själva texten men ger upplysningar som kan påverka receptionen som till exempel en författarintervju (2001, s. 10).<sup>13</sup> Enligt Alberca kräver autofiktionen att läsaren aktivt försöker lösa textens oklarheter samtidigt som den döljer sådan information som skulle kunna möjliggöra detta. Läsaren som saknar de nödvändiga redskapen eller uppgifterna förleds lätt av författarens strategier som syftar till att upphäva eller åtminstone grumla gränsen mellan fakta och fiktion (2007, s.172).

Läsningen av *Kaninhuset* betingas av vilken upplaga läsaren använder sig av och till viss del även av i vilken historisk och geografisk kontext läsningen äger rum. Gemensamt för den franska originalversionen och den argentinska översättningen är att spelet mellan romanens *peritexter* och *epitexter* utnyttjas för att markera att texten svävar mellan verklighetskontraktet och fiktionskontraktet, åtminstone för den kompetente läsaren. Medan den ursprungliga franska upplagan har underrubriken "*une petite histoire*" (på svenska: "en liten historia") förebådar den argentinska upplagan i undertiteln att det rör sig om en "roman". I den frankofona kontexten refererar "*une petite histoire*" till de franskspråkiga postkoloniala teoretikernas distinktion mellan Historia (med stor bokstav) och historia (med liten bokstav), eller den officiella historieskrivningen i motsats till den inofficiella. När det argentinska förlaget väljer bort den nyansen till förmån för en begreppsbestämning förskjuts ändå inte innebörden särskilt mycket, den bara anpassas till den förväntade läsarens kompetens. Historien berättad i *Kaninhuset* bör enligt det argentinska förlagets indicier läsas enligt fiktionskontraktet, en definition som förmodligen formulerats i förhållande till det verklighetskontrakt som dominerat den emblematiske minnesdiskursen i Argentina. Ändå kan det vara så att mängden av *a priori* kända och tillgängliga *epitexter* styr de kompetenta (argentinska)

---

<sup>13</sup> Jag har använt den spanska översättningen av Genettes bok. Det franska originalet med titeln *Seuils* publicerades av Éditions du Seuil 1987.



läsarna i en historiografisk-dokumentär riktning, motströms mot den föreslagna genrekategoriseringen. Laura Alcobas berättelse utvecklar nämligen ett sidospår av den i Argentina välkända historien om kidnappningen av den tre månader gamla Clara Anahí Mariani och hennes farmors, María Isabel "Chicha" Chorobik de Mariani, sökande efter henne.<sup>14</sup>

En annan intressant epitext som berör och påverkar läsningen i ett geografiskt rum bortom Argentina är den på Internet tillgängliga sammanfattningen av ett föredrag som Laura Alcoba höll vid ett symposium om autofiktio.<sup>15</sup> Där presenterar Alcoba en rad möjliga lässpår att följa i *Kaninbuset*. I huvudsak går resonemanget ut på att det inte går att placera romanen i ett väl avgränsat fack eftersom den generiska tvetydigheten är verkets kärna. Dessutom påpekar Alcoba att den franska underrubriken är väsentlig eftersom den inleder leken med gränserna mellan fakta och fiktion (Alcoba 2009).

Även i romanens förord upprättas en tvetydig läspakt när berättaren i *Kaninbuset* pekar på avståndet mellan upplevelsetid och skrivtid och framhåller att hon kommer att närma sig händelseförloppet utifrån barndomens perspektiv<sup>16</sup>, i motsättning till de minnen som återupplivas i nuet när hon återvänder till platsen för händelserna trettio år senare. Boken dediceras till Diana E. Teruggi, Clara Anahís mamma, och Alcoba vänder sig också till henne i förordet när hon förklarar anledningen till att hon dröjt så länge innan hon berättar sin historia. I prologen avslöjas textens biografiska innehåll samtidigt som författaren-berättaren öppnar upp för möjligheten att berätta sin egen historia utifrån den konstnärliga helhetens båda delar. Det är när Alcoba blickar tillbaka i tiden, åtföljd av framtiden förkroppsligad i hennes egen dotter, som minnena från det förflutna blir tydligt närvarande i nuet: "Jag började minnas tydligare än innan, då jag bara hade hjälp av det förflutna. Och tiden lyckades fullborda sitt verk fortare än jag någonsin kunnat föreställa mig..."<sup>17</sup>

Upplevelsetidens barnaröst bidrar, i kontrast till skrivtidens röst, till att verklighetsillusionen undergrävs och vittnesmållitteraturens konventionella bruk av verklighetsmarkörer upphävs. När historien berättas utifrån barnets perspektiv överges sanningsanspråken och i stället för att formulera förklaringar i enlighet med verklighetskontraktet skapas ett tomrum som läsaren måste fylla med mening (Merbilháa, 2008). På så vis utvecklas och

---

<sup>14</sup> "Chicha" Chorobik de Marianis juridiska vittnesbörd finns tillgängliga på: <http://web.archive.org/web/20031003084155/nuncamas.org/index.htm>

<sup>15</sup> <http://www.fb10.uni-bremen.de/autofiktio/abstracts.aspx>

<sup>16</sup> "desde la altura de la niña que fui"

<sup>17</sup> "Empecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado. Y el tiempo terminó por hacer su obra más rápidamente de lo que yo había imaginado jamás..." (Alcoba 2008, s. 12).

förstärks dubbelkontraktet initierat på det paratextuella planet i underrubrik och förord och sedan fördjupat textuellt och metatextuellt.

Till skillnad från de kanoniska vittnesbörden om den politiska aktivismen och den väpnade kampen innan och under militärdiktaturen är *Kaninhuset* inte ett hjältepos. Alcoba skriver sin berättelse från periferin och berättar om den vardag hon levde i när hon på grund av mammans politiska engagemang tvingats gå under jorden. Å ena sidan framkallar hon barndomsminnen med det förflutnas röst, å andra sidan rekonstruerar hon händelserna på franska i exilen i Paris, trettio år senare och efter att ha besökt platsen för händelserna. Inte bara en taxonomisk obestämlighet kännetecknar alltså texten utan även det faktum att den ursprungliga versionen på franska gestaltar författarens barndomsminnen som upplevts och bevarats i minnet på modersmålet, spanska. Tvetydigheten är således inte bara en följd av distansen mellan upplevelsetid och skrivtid, mellan historia och Historia, utan även av språklig art. Språkbytet tycks ha en främmandegörande effekt.

Den argentinska politiska aktivismens språkbruk under sextio- och sjuttitalen är en av utgångspunkterna när berättaren i *Kaninhuset* börjar försöka framkalla och ordna sina fragmentariska barndomsminnen från ett hemligt gömställe i La Plata precis innan och i början av den argentinska militärens maktövertagande 1976. På samma vis som María Inés Roqué i den uppmärksammade filmen *Papá Iván* förklarar betydelsen av en rad nyckelbegrepp i diskursen om den politiska aktivismen och förtrycket i undertexterna<sup>18</sup>, försöker Laura Alcoba klargöra betydelsen av substantivet ”embute”, som är centralt för hennes personliga berättelse och ett slags katapult bakåt i tiden:

Från samma stund då jag började gräva i det förflutna – till en början bara i mitt huvud, i ett försök att hitta en fortfarande oklar kronologi, sätta ord på bilderna, stunderna och de brottsstycken av samtal som hade blivit kvar i mig– var detta ord det första inslaget som jag kände mig manad att undersöka. Ett begrepp så många gånger sagt och hört, så oupplösligt kopplat till dessa fragment av en argentinsk barndom som jag ansträngde mig för att finna och återställa, och som jag aldrig hade påträffat i något annat sammanhang.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> ”levantar” ”quebrar”, ”marcar”

<sup>19</sup> ”Desde el mismo instante en que empecé a hurgar en el pasado –sólo en mi mente al principio, tratando de encontrar una cronología todavía confusa, poniendo en palabras las imágenes, los momentos y los retazos de conversación que habían quedado en mí– fue esa palabra el primer elemento sobre el que me sentí compelida a investigar. Ese término tantas veces dicho y escuchado, tan indisolublemente ligado a esos fragmentos de infancia argentina que me esforzaba por reencontrar y restituir, y que nunca había encontrado en ningún otro contexto.” (Alcoba 2008, s. 47.)

Rekonstruktionen av barndomsminnena byggs som ett pussel och det är gömstället ("embute"), som ord och plats, som är den avgörande biten när processen att teckna ner minnesbilderna inleds. Det är utifrån det fragmentet som historien tar form.

Romanens originaltitel på franska är *Manèges*. Ordets bokstavliga betydelse är karusell, medan den figurativa betydelsen är manöver, intrig eller manipulation. I romanen återfinns den i titeln nämnda karusellen på olika textplan. I en scen befinner sig Laura på ett torg i La Plata och medan hon sitter och tittar på en karusell leker hon med synförmågan, en lek som indirekt refererar till de perceptuella begränsningar som kan styra våra liv bortom den omedelbara verklighetens påtaglighet. Titeln syftar också på de idéer om *okulär ouppmärksamhet* som romankarakteren Ingenjören uttrycker, och som ligger till grund för det gömställe han bygger i kaninhuset. I det utrymmet ska Lauras mamma bedriva *Montoneros*<sup>20</sup> tryckeri och därifrån ska partitidningen *Evita Montonera* spridas. Den franska titeln syftar således på olika sätt på det visuella, medan den spanska översättningen refererar till det gömställe Ingenjören genom en fiffig mekanism kamouflerar till en kaninuppfödning. Dessutom hänvisar den franska titeln indirekt till romanens intertextuella spår. Genom att referera till Edgar Allen Poes *The Purloined Letter* föreslås en möjlig tolkning av texten och en möjlig lösning på den ständigt närvarande gåtan i den efterdiktatoriska minneslitteraturen: "vem förrådde?". På ett metatextuellt plan medför den intertextuella hänvisningen även ett ifrågasättande av den kanoniska vittnesbörds poetiken, som en följd av idéerna om den överdrivna bevisningen tagna ur Poes berättelse och förmedlade genom Ingenjören.

Förutom huset där Laura lever undangömd med sin mamma är torget ett av romanens viktigaste rum. Torget är kontaktplatsen för de militära aktivisterna eftersom det är där de enklast kan träffas ouppmärksammade och det är också på torget som Laura experimenterar med seendets möjligheter och begränsningar samtidigt som hon observerar en karusell: "Det som jag gillar med att kisa med ögonen i de här ljusbaden är att jag börjar se saker och ting på ett annat sätt. Framförallt gillar jag när sakernas konturer suddas ut och de verkar förlora i omfång."<sup>21</sup> Denna reflektion om synförmågan är en metafor för den dagliga utsuddning av vardagens realiteter som Laura upplever i kaninhuset, där en så trivial sak som att prata med en grannfru kan få allvarliga konsekvenser för dem som lever med dold identitet i kaninhuset. Genom en lek med ljuset och synbilden skapar Laura en egen värld där hon är mittpunkten, till skillnad från hur det ser ut i hennes verkliga liv: "jag befinner

---

<sup>20</sup> *Montoneros* var en av de gerillagrupper som agerade i Argentina på sextio- och sjuttitalen.

<sup>21</sup> "Lo que me gusta de fruncir los párpados en estos baños de luz, es que empiezo a percibir las cosas de manera muy diferente. Me gusta sobre todo el momento en que el contorno de las cosas se desdibuja y parecen perder volumen." (Alcoba 2008, s. 30.)

mig mitt bland de plana bilderna, som sitter klistrade på en ljusskärm” (Alcoba 2008, s. 30). Enligt Margarita Merbilháa är det barnets ”främmande och samtidigt införstådda” perspektiv som medför att barndomens fantasivärld överskuggar den referentiella berättelsen i *Kaninhuset*. Illusionen skapad av leken med ljuset och synbilden är emellertid kortvarig. Till sist gör även leken motstånd och den visuella fantasivärlden materialiseras och tar form. Från den stunden är inte heller ljuset Lauras bundsförvant:

Men det verkade som också karusellen, träden, morfar och till och med klockorna hade fått större motståndskraft. Trots att jag hade sett dem splittras våldsamt, sväller de nu ännu fortare och starkare. Jag överger partiet för stunden.<sup>22</sup>

Även om perceptionen inte kan omfatta helheten av påtagligheter, och den okulära ouppmärksamheten i kombination med ljuslekarna får som följd att den dokumentära berättelsen tonas ner till förmån för det imaginära, medför inte denna tillfälliga dämpning av referentialiteten att berättelsens sanningsvärde och autenticitet försakas. Emellertid är inte dokumenteringen av verifierbara sakförhållanden det primära. Berättelsens sanning konstrueras istället på ett personligt och till och med ett imaginärt plan, hela tiden i nära anslutning till en rad bevisbara omständigheter.

Likaså undermineras den dokumentära berättelsens fundament genom Ingenjörrens roll och den intertextuella referens till Poes berättelse som han förmedlar när han berättar för Laura om sina teorier om den okulära ouppmärksamheten och den överdrivna bevisningen, lånade av C. Auguste Dupin i *The Purloined Letter*. Berättarrösten kommenterar, i skarven mellan berättelsens två tidsrum, om tanken bakom strategin att kamouflera gömställets öppningsmekanism som Ingenjörren uppfinner: ”Detta sista, uttänkt med en ofattlig listighet, är utan tvekan det som han är mest stolt över. En komplicerad teknisk mekanism skyddad mot all eventuell försumlighet och dumhet, allt perfekt förutsett.”<sup>23</sup> Det är denna ofattliga listighet som den franska originaltiteln syftar på, i den bildliga betydelsen av *manèges*. Det manipulativa användandet av den överdrivna bevisningen kommer emellertid att visa sig ha förödande konsekvenser, vilka berättarrösten uppdagar först när hon ställer i ordning sina minnesfragment från barndomen i Argentina parallellt med

---

<sup>22</sup> “Pero también parece que la calesita, los árboles, mi abuelo y hasta las campanitas hubieran ganado en resistencia. A pesar de la violencia con que los he visto estrellarse, ahora vuelven a inflarse más rápidamente y con más vigor que antes. Yo abandono por el momento la partida.” (Alcoba 2008, s. 30.)

<sup>23</sup> “Esto último, de una astucia inimaginable, sin duda es lo que a él más le enorgullece. Un dispositivo técnico complejo protegido por supuestas muestras de negligencia y de torpeza, todo perfectamente previsto.” (Alcoba 2008, s. 56.)

omläsningen av Poes berättelse. Det är när fiktionen används för att kompensera det otillfredsställda minnet, som Laura upptäcker att historiens upplösning kanske kan rekonstrueras utifrån idén om den överdrivna bevisningen. Det är under ett möte med Chicha Mariani i det som finns kvar av byggnaden som en gång utgjorde kaninhuset, som Laura får ta del av information som gör att minneskartan plötsligt blir mer komplett och associationerna till Poes berättelse blir mer tydliga. Trots att Chicha Marianis uppgifter skulle ha kunnat ligga till grund för ett avslut väljer Laura att tro att historiens utgång berodde på slumpen, huvudordet i det korsord hon löste tillsammans med Diana Teruggi i köket i kaninhuset.

Valet att låta ödets tillfälligheter styra berättelsen medför ett ifrågasättande av det kanoniska vittnesbördets grundvalar. Precis som den överdrivna bevisningen vilseleder den mest uppmärksamme betraktare och på så vis döljer mer än den avslöjar, kan inflationen av vissheter och referentiella detaljer i den dokumentära vittnesmållitteraturen dölja och undanhålla andra aspekter av historien. I *Kaninhuset* urholkas den dokumentära textens anspråk på omedelbarhet och överensstämmelse mellan verklig händelse och gestaltning på olika plan i diskursen, från paratexterna genom text till metatext. Fakta som saknas eller är ofullständig negligeras inte utan utgör grunden för en imaginär, kreativ komplettering i (auto)fiktionens skepnad, sida vid sida med vedertagen fakta.

Vid en första anblick tycks *Kaninhuset* vara en enkel berättelse, vilket också har haft förtjänsten att den har lockat till sig en stor grupp läsare. I romanen återupptäcks och arrangeras det förflutnas betydelser och författaren/berättaren/huvudpersonens otillfredsställda barndomsminnen gestaltas i skärningspunkten mellan det dokumentära och det fiktiva, bortom vedertagna versioner och format. I utrymmet mellan levandetid och skrivandetid, verbaliseras barndomens minnesbilder och de förlorade orden återfår sin betydelse.

## **Bibliografiska referenser**

Alberca, M. (2007), *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Alcoba, L. (2008), *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa. [Trad. Leopoldo Brizuela].

Alcoba, L. (2009), "Manèges (La casa de los conejos), o la elección de una postura híbrida". Tillgäng på följande internetadress: <http://www.fb10.uni-bremen.de/autofiktion/abstracts.aspx> (07/09/2009).

- Arfuch, L. (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Bonasso, Miguel (1996), *Recuerdo de la muerte*. Buenos Aires: Booklet.
- Comisión nacional sobre la desaparición de personas. Nunca más: informe de la Comisión nacional sobre la desaparición de personas (1985). Barcelona: Seix Barral; Buenos Aires: Edhasa.
- Crenzel, Emilio (2008), *La historia política del Nunca más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Forné, Anna (2010), "Literatura y testimonio en "Punto Estrella" de Mirtha Fernández Pucurull". I *Caminos de lectura. Antología de textos y aproximaciones analíticas al texto literario*. E. Löfquist & Thörnryd, V. (eds). Lund: Studentlitteratur.
- Genette, Gérard (2001), *Umbrales*. Mexiko: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Liljewall, Britt (2001). *Självskrivna liv*. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Longoni, Ana (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma.
- Merbilhaá, M. (2008), "Alcoba, Laura, *La casa de los conejos*. Boletín del Núcleo Memoria, Julio". Tillgänglig på följande Internetadress: [http://www.comunikas.com.ar/nucleo/news\\_detalle.htm#com4](http://www.comunikas.com.ar/nucleo/news_detalle.htm#com4) (07/09/2009).
- Poe, E. A. (2000), "La carta robada". *Cuentos /1*. Madrid: Alianza Editorial. [Översättning: Julio Cortázar].
- Pollak, Michel (2006), *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Quílez Esteve, Laia (2007), "Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un caso paradigmático". I Viviana Rangil (ed.), *El cine argentino de hoy, entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, s. 71-85.
- Richard, Nelly (2001), *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Stern, Steve J. (2000), "De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)". I Mario

Garces et al. (eds), *In Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago de Chile: LOM, s.11-33.

