

FIGURACIONES



החוג ללימודי ספרד, פורטוגל
ואמריקה הלטינית
Department of Spanish,
Portuguese, and Latin
American Studies

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



FIGURACIONES

N.º 2 ▪ Agosto 2023

Revista del
**Departamento de Estudios Españoles, Portugueses
y Latinoamericanos**
Facultad de Humanidades

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



Director y fundador
Ariel Dajczman

Equipo Editorial
Ariel Dajczman
Carla Isaak
Ruth Fine
Aaron Lubelski
Idán Shir

Diseño
Ariel Dajczman
Aarón Lubleski

Figuraciones es una revista que publican los estudiantes del Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos, de la Universidad Hebrea de Jerusalén.

Correspondencia a: figuraciones@mail.huji.ac.il

Con el apoyo de



האוניברסיטה העברית בירושלים
הפקולטה למדעי הרוח
המרכז ללימודי הספרות



Asociación de Hispanistas
de Israel
אגודת ההיספניסטים בישראל



índice

Palabras de apertura	iv
Primeras reflexiones sobre la conducta de “mala fe” según Sartre, en el <i>Quijote</i> de Cervantes, y en <i>El arpa y la sombra</i> de Alejo Carpentier <i>Carla Isaak Har Paz</i>	1
Vna carta vra reçebi: un análisis de cartas de emigrantes españoles a sus esposas: retóricas y prácticas epistolares de comunicación transatlántica en el siglo XVI <i>Itamar Folman</i>	15
La selva espesa de la lectura: lecturas y relecturas en las narraciones tardías de Juan José Saer <i>Idán Shir</i>	46
פה קבור הכלב: עיצוב דמותו של צ'ה גווארה כישו מודרני בעיתונות הארגנטינאית <i>Tamar Shafran</i>	63
<i>Desaparecido: memorias de un cautiverio</i> <i>Roberto Oltramonti</i>	98
Cumbia <i>Shir Peress</i>	121
La función de los animales en dos corrientes literarias: regionalismo y vanguardia <i>Saar Kravitz</i>	131
Confrontación <i>Aarón Lubelski</i>	115
(La) Cuerda <i>Ari Dajczman</i>	124

PALABRAS DE APERTURA

Ahora bien, no todos son malos augurios. Algunas gestas parecen advertir horizontes más fructíferos. Los meses que transcurrieron desde la publicación del primer número hasta ahora fueron testigos del fecundo trabajo al que nos abocamos. Cuando creíamos que lanzar el primer número era todo un desafío, el segundo lo fue más. No obstante, me atrevo a decir que hemos dado un paso adelante.

El cálido encuentro donde presentamos y celebramos la creación de Figuraciones, fue uno de los sucesos más significativos de este período. Las y los colaboradores del primer número de la revista nos juntamos en una sala de la Biblioteca de Humanidades para compartir un resumen de cada contribución. El entusiasmo se sentía en el ambiente. El encuentro fue ciertamente emotivo, y dejó abierta una ventana para promesas de éxito. Dos hechos importantes le siguieron al encuentro de lanzamiento: la obtención de un ISSN y el auspicio institucional.

Efectivamente, a partir de esta edición Figuraciones cuenta con un número único en el International Standard Serial Number. Esto, que podría parecer una combinación

aleatoria de números, contribuirá a sentar las bases que nos permitirán cruzar límites territoriales, fortaleciendo la presencia y el impacto de la revista en la comunidad académica y editorial, y dándonos mayor visibilidad. Con el ISSN en puerta la clasificación, catalogación y organización de Figuraciones en bibliotecas y sistemas de información se verán favorecidos y facilitados.

El auspicio que desde el Centro para los Estudios Literarios (*The Center for Literary Studies* - המרכז ללימודי הספרות) nos han brindado, es tanto una alegría como una tranquilidad. Contar con un apoyo económico resulta crucial para garantizar la sostenibilidad y crecimiento de Figuraciones. Esto nos permite cubrir gastos de producción y garantizar la continuidad y calidad del contenido. También facilitará la planificación a largo plazo y la ejecución de estrategias para la innovación y adaptación. Agradezco la deferencia que tuvieron para con nosotros desde el Centro: ademanes como éste nos hace sentir que vamos por el buen camino y nos incentiva a continuar.

Si bien no estaría adscrito directamente a Figuraciones, se hace mención de una clara revisión que atravesó el Departamento. Ciertamente fue recordado en el número anterior, pero recién en el periplo que aquí se hace referencia, el Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos, pasó formalmente a ser también de Estudios Portugueses. Estamos felices por esta incorporación.

Dicho esto, al relato de los hitos que tuvieron ocasión en el período de un año, no queda menos que –tropezando con el presente– enumerar las contribuciones que completan este número. Es evidente que uno de los grandes logros que alcanza Figuraciones con esta edición es la inclusión de textos con enfoque histórico: “Vna carta vra reçebi”, donde Itamar Folman analiza magistralmente la vida matrimonial en la España del siglo XVI, y el admirable trabajo de seminario de Tamar Shafran, “פה קבור הכלב” [Aquí yace el perro], en el cual se realiza un extenso análisis comparativo la figura del Che Guevara en la prensa argentina, con la de Jesús. En el trabajo “Cumbia”, Shir Peress analiza el fenómeno del ritmo latinoamericano desde una perspectiva social, histórica y folclórica. Y no menos dignos de mención son los trabajos de enfoque literario. Primeramente, “La selva espesa de la lectura”, un trabajo de seminario donde Idan Shir hace unas lecturas y relecturas sugerentes en las narraciones tardías de Saer. Luego, “Primeras reflexiones sobre la conducta de ‘mala fe’ según Sartre, en el Quijote de Cervantes, y en El arpa y la sombra de Alejo Carpentier”, la querida Carla Isaak nos comparte un interesante trabajo de literatura con orientación cercana a lo filosófico. Notable también es el artículo “Desaparecido: memorias de un cautiverio”, basado en la novela homónima de Reati, donde Roberto Oltramonti analiza la distancia

entre la experiencia y el relato del trauma. Otro trabajo para apreciar es “La función de los animales en dos corrientes literarias, regionalismo y vanguardia (antirrealismo)”, de Saar Kravitz, quien realiza una comparación en las obras de Ferisberto Hernández y Quiroga. Por último este número cuenta con dos obras literarias, “Confrontación” de Aarón Lubelski, y mi “(La) Cuerda”.

Parafraseando a Borges, hasta aquí la obra palpable de Figuraciones. En paralelo reuniones de equipo, encuentros en recreos, ideas espontáneas y azarosas, debates sobre la limitación del tiempo y los recursos, evaluación de posibilidades retorcidas, discernimientos sobre la capacidad de enderezamiento, y otras situaciones menos vergonzosas forman parte de la abundante obra encubierta que nos ha ocupado. Cada discusión, cada debate nos ayuda a moldear nuestra identidad, reafirmar nuestro compromiso, conocer a quienes forman parte de nuestro equipo, con quiénes contamos y discernir las personas en las que despertamos interés, generamos confianza o provocamos rechazo.

Figuraciones tiene su segundo número. Entendemos que este es solo el comienzo. Valoramos profundamente el intercambio de ideas y nos interesa escuchar opiniones. Aun si se trata de comentarios de los trabajos presentados o reflexiones sobre cómo podemos mejorar. Las críticas constructivas son esenciales para nuestro crecimiento y desarrollo continuos. Valoramos consejos y sugerencias. Cada perspectiva compartida con nosotros es importante, y contribuirá significativamente a nuestro viaje colectivo.

Ah, eso sí, somos conscientes de que poseemos la fuerza necesaria para ocupar un lugar cada vez más relevante, no sólo como revista, sino como una plataforma que ofrece a los estudiantes -verdadero valor y significado de nuestro Departamento- un espacio para el crecimiento y la colaboración. Disponemos de los recursos necesarios, conocemos las herramientas, tenemos abundancia de entusiasmo y curiosidad, poseemos ideas innovadoras y sabemos cómo ponerlas en marcha.

Ari Dajczman
Agosto, 2023.

PRIMERAS REFLEXIONES SOBRE LA CONDUCTA DE "MALA FE", EN EL *QUIJOTE* DE CERVANTES Y EN *EL ARPA Y LA SOMBRA* DE ALEJO CARPENTIER¹

CARLA ISAAK HAR PAZ²

Resumen: En este trabajo se pretende analizar si los protagonistas del Quijote, don Quijote y Sancho Panza, actúan de “mala fe” en su vínculo con Dulcinea, y si su relación de amo y escudero se ve afectada por esta conducta. Se ha tomado como base de análisis el concepto existencialista de “mala fe” de Sartre, y como ejemplo de “mala fe” en la literatura, al personaje de Colón en la obra *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier.

² Estudiante del M.A. - Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos (HUJI).

Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar el comportamiento de los personajes del Quijote de Cervantes, don Quijote y Sancho Panza, evaluar si actúan de *mala fe* respecto al personaje de Dulcinea, y examinar en qué forma su relación de amo y escudero resulta afectada por este comportamiento.

Como base del análisis se ha tomado el concepto existencialista de *mala fe* de J. P. Sartre, y como ejemplo de mala fe en la literatura, al personaje de Colón en la obra *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier.

En el capítulo II de *El ser y la nada*, Sartre define la actitud de mala fe como “una actitud esencial a la realidad humana, en la cual la consciencia vuelve la negación hacia sí misma y no hacia afuera” (1984, 42). La persona actúa de forma tal que, no es lo que es, y tampoco es lo que no es. La mala fe exige también que el otro reciba una imagen deformada del ser.

Según Sartre (1984,44), una persona actúa de mala fe cuando se miente a sí misma, “trata de enmascarar una verdad desagradable o de presentar como verdad un error agradable”, y cuando la dualidad entre el engañador y el engañado desaparece, creando una unidad de la conciencia que “se afecta a sí misma de mala fe”. El mentido y el mentiroso son la misma persona.

Los requisitos necesarios para que se cumpla esta actitud son, por un lado, la intención primera, la cual requiere que la persona, por naturaleza, eluda su ser dentro de su propia entidad; y por el otro, un proyecto de mala fe, que implica que la conciencia se capta realizándose de mala fe.

En este sentido, en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, Cristóbal Colón actuaría de mala fe. Según Forgues (1981, 89), su historia aparece como una “farsa e impostura”, cuya intención es desmitificar al héroe y desprestigiar su empresa de conquista. “La mano”, el segundo capítulo de la obra, narra la historia de Colón desde de su confesión momentos antes de su muerte. En este relato, Colón, a conciencia, se descubre a sí mismo como embustero y al mismo tiempo, se encubre y absuelve de este mismo cargo.

Colón también actúa de mala fe en su relación con las mujeres. Por ejemplo, cuando está en Lisboa Colón dice:

Y le diré que en espera de que mi anhelo se cumpliera, realizando el más fabuloso negocio

—y el peor de los negocios para mí, en fin de cuentas— que se hubiese conocido nunca, estando en Lisboa pensé, como el poeta, que “el mundo por dos cosas trabaja” la primera, “para haber mantención”, y la otra, “por haber juntamento con hembra placentera”. Vi a Felipa, la corteje como cumplido caballero que soy. Aunque de joven semblante y lozano cuerpo, era viuda de pocos recursos y con una hija a cuestas. Pero poco me importó el hecho, recordando que era de buena alcurnia, y la llevé ante el altar de la iglesia donde nos habíamos conocido en día en que ella cumpliera sus devociones, pensando que, en fin de cuentas, además de ser hembra placentera, estaba emparentada con los Braganzas y ésta era puerta abierta —más de una cosa se me abría en este casamiento— para entrar en la corte de Portugal y armar allí mi tinglado de maravillas. (32)

Esta cita ilustra claramente la conducta de mala fe de Colón porque, por un lado, él dice; “como cumplido caballero que soy”, pero no actúa a conciencia como lo que dice ser. Su actitud demuestra que su interés en la mujer es sólo material y con vistas a una ganancia personal. En esta cita distinguimos claramente como Colón cosifica y engaña a la mujer, en tanto que vive convenciéndose de su propio engaño: que él es un caballero integro.

Don Quijote y el existencialismo

A modo de introducción, haré una breve referencia a algunos de los puntos principales de la teoría existencialista de Sartre, que son relevantes en el marco de este trabajo, a la creación y desarrollo del personaje del Quijote y su comportamiento con Dulcinea.

Sartre (1984, 36) argumenta que la existencia del ser antecede a la de su conciencia y la hace posible, por lo tanto, la esencia del ser conlleva su existencia, Sartre (1984) dice:

el tipo de ser de la conciencia es a la inversa del que la prueba ontológica nos revela: como la conciencia no es posible antes de ser, sino que su ser es la fuente y condición de toda posibilidad, su existencia implica su esencia. (11)

Siguiendo este argumento podemos decir que don Quijote se da existencia en el mundo y luego tiene conciencia de sí mismo, antes de realizar cualquier acción, y antes de iniciar sus aventuras y desarrollarse en su esencia.

El “*cogito prerreflexivo*” es el conocimiento que tiene la conciencia de sí misma y

que es anterior a cualquier acto de reflexión. En otras palabras, la conciencia tiene que ser consciente de sí misma para existir. Comenta Villar (2006):

Sartre parte de su hipótesis del cogito pre-reflexivo y nos presenta una conciencia que es como “un ser dentro del ser” al cual su propio ser se le presenta distante, precisamente a raíz de esta misma duplicidad o desdoblamiento del ser (...) esta duplicidad se hace manifiesta –de modo patético– en la mala fe, donde el hombre utiliza su capacidad de “develador de negatividades” para volverlo contra sí y negarse de este modo, a sí mismo. (2-3)

El personaje de don Quijote puede ser considerado como un hombre libre ya que, eximido de todo determinismo de sangre, familia y tradiciones, tiene la libertad de crearse a sí mismo a medida que actúa en el mundo. Alonzo Quijano se bautiza en el mundo: “Y llamarse don Quijote de la Mancha, con que, a su parecer, declaraba muy al vivo su linaje y su patria” (I, i, 32). La intervención del narrador cuando dice “a su parecer”, aparenta reforzar la libertad absoluta de don Quijote para decidir sobre su persona.

Según Sartre (1984, 30) “la libertad humana precede a la esencia del hombre y la hace posible; la esencia del ser humano está en suspenso en su libertad”, y “la libertad es el ser humano en cuanto pone su pasado fuera de juego, segregando su propia nada” (32). Para poder realizar su ser el hombre debe actuar, estableciendo y llevando a cabo sus proyectos. El hombre tiene la libertad de decidir sin condicionamiento. La responsabilidad sobre su ser no depende de ninguna circunstancia externa.

El pasado de don Quijote “está fuera de juego” por lo cual él puede arrojarse al mundo de los caballeros andantes, y actuando en él, efectúa su proyecto de vivir en ese mundo. Así es como también le da nombre, origen y existencia a todo lo que lo rodea, como ser a su caballo Rocinante o a sus armas. Según Avalle Arce y Riley (1973, 49), los personajes del *Quijote* tienen además un afán de autorrealización.

Esta doctrina de acción se puede considerar optimista en tanto que libera al individuo del determinismo y le otorga la responsabilidad por su destino. Don Quijote no nace héroe, pero su voluntad es hacerse héroe de fama. Don Quijote se va creando a medida que actúa sus aventuras en el mundo, y surge del relato de su existencia:

En lo de las armas blancas, pensaba limpiarlas de manera, en teniendo lugar, que lo fuesen más que un armiño; y con esto se quietó y prosiguió su camino, sin llevar otro que aquél que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras. (I, ii, 34)

La creación de Dulcinea como parte del ser consciente e interior de don Quijote

En el capítulo I, i, el personaje de don Quijote crea en forma consciente a otro personaje de ficción, Dulcinea del Toboso, a partir de un modelo basado en la realidad, Aldonza Lorenzo. Torres (1997) argumenta que Dulcinea tiene una función motivadora y restrictiva en la obra (446-449). En este mismo capítulo, don Quijote expresa su necesidad de encontrar una dama de la cual enamorarse y a quien dedicarle los éxitos de sus andanzas. Dulcinea será parte del ser consciente de don Quijote.

Explica el narrador el proceso de creación del mundo de don Quijote: “se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse: porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma.” (I, i, 33) Y luego el narrador cita la justificación de la necesidad de don Quijote de tener una dama a la que adorar en su mundo:

Decíase él: «Si yo, (...) me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes (...) y le rindo, ¿no será bien tener a quien enviarle presentado, y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora. (I, i,33)

Don Quijote demuestra que no actúa de mala fe cuando crea a Dulcinea ya que establece claramente la necesidad y el rol de la dama según los valores establecidos dentro de su mundo caballeresco, y, además, don Quijote manifiesta su intención de actuar según este ideal, resguardando siempre sus valores.

Don Quijote presenta a Dulcinea al mundo exterior

En los dos primeros capítulos del primer libro, Dulcinea se convierte en una certeza del mundo interior de don Quijote. A partir de entonces, y hasta el capítulo XXV del primer libro, don Quijote le confiere a Dulcinea existencia en el mundo externo, fuera de sí mismo, manteniendo su ideal y actuando de buena fe. En este sentido dice Sartre (1984,149) que “desde el momento que el prójimo no puede actuar sobre mi ser por medio de su ser, la única manera en que se me puede revelar es apareciendo a mi conocimiento como objeto”.

Según la concepción de intersubjetividad de Sartre el hombre no vive aislado, y

si bien su ser es para sí la verdad indudable, en el trato con el otro se hace consciente de su propia realidad. Es a partir del mundo externo, fuera del ser, que la conciencia tiene certeza de sí. Sartre (1984) argumenta que

En tanto que hago que haya un Prójimo, me capto como fuente libre del conocimiento que el Prójimo tiene de mí, y el Prójimo me aparece afectado en su ser por ese conocimiento que tiene de mi ser, en tanto que lo he afectado a él del carácter de Prójimo. (188)

Don Quijote presenta a Dulcinea al mundo que lo rodea para ser reconocida por el otro. Algunos ejemplos de este comportamiento son:

- En I, iv, 52, don Quijote invierte los papeles dándose existencia a través de la mirada de Dulcinea: “pues te cupo en suerte tener sujeto y rendido a toda tu voluntad e talante a un tan valiente y tan nombrado caballero como lo es y será don Quijote de la Mancha.”
- En I, iv, 53, don Quijote también hace uso de los mercaderes para que confirmen, solo en base a su palabra, la existencia de Dulcinea en un mundo fuera de él: “a importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender; donde no, conmigo sois en batalla, gente descomunal y soberbia.”
- En I, ix, don Quijote le otorga a Dulcinea una existencia externa y separada de su ser, y ya no se conforma con que le crean de oído. Esta vez le dice dama en el coche:

“más ha de ser con una condición y concierto: y es que este caballero me ha de prometer de ir al lugar del Toboso y presentarse de mi parte ante la sin par doña Dulcinea, para que ella haga dél lo que más fuere de su voluntad.” (89)

- Así como también en I, xiii, 115, don Quijote conversa con Vivaldo y describe a Dulcinea para los demás manteniendo la misma postura caballeresca: “su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas”

La mirada es, para Sartre (1984, 164), la experiencia más importante que el ser tiene del otro como sujeto, quien posee sus propias valoraciones, sus proyectos, su libertad de elección, “el prójimo es, por principio, aquel que me mira” (164). Sartre explica que

aquello a que se refiere mi aprehensión del prójimo en el mundo como siendo probablemente un hombre es a mi posibilidad permanente de ser-visto-por-él, a decir, a la posibilidad permanente, para un sujeto que me ve, de ser sustituido por el objeto visto por mí. El «ser-visto-por-otro» es la verdad del «ver-al-otro». (164)

Teniendo en cuenta este punto de vista, podemos comprender la necesidad de don Quijote de compartir sus elecciones con el mundo exterior.

El conflicto entre don Quijote y Sancho Panza respecto de la existencia de Dulcinea

Según Rodríguez (1965, 385), desde el comienzo del primer libro y hasta el capítulo xxv del mismo, don Quijote tiene la libertad de mantener a Dulcinea como un ser ideal y atribuirle las mejores cualidades sin que la realidad interfiera en su creación. Pero en el capítulo xxv don Quijote le revela a Sancho que Dulcinea es Aldonza Lorenzo, a quien Sancho ya conocía de su pueblo: “–Qué la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo? / –Ésa es –dijo don Quijote–, y es la que merece ser señora de todo el universo” (I, xxv, 242).

A partir de aquí, argumenta Rodríguez (1965, 396), don Quijote primero defiende su ideal frente a la realidad que le presenta Sancho, y luego descarta a Aldonza y se queda solo con Dulcinea, su ideal de amor platónico. Don Quijote utiliza la imaginación para transformar la verdad para sí mismo. Don Quijote se basa en su conocimiento del mundo de caballeros y poetas para dar veracidad a su comportamiento y demostrar su sinceridad. Por lo tanto, podríamos decir que está actuando de buena fe.

Sancho, en cambio, se sorprende de que la mujer ideal de su amo sea en realidad una labradora. Para Sancho el proceso es inverso, la mujer ideal de don Quijote desaparece para convertirse en Aldonza, quien tiene un linaje parecido al de Sancho. Sancho, a mi parecer, juzga a la dama y a don Quijote desde su propia conciencia de ser, y que está en conflicto con la de don Quijote. En I, xxv, Sancho parece desafiar a don Quijote diciéndole la verdad según su propia conciencia:

Y confieso a vuestra merced una verdad, señor don Quijote: que hasta aquí he estado en una grande ignorancia; que pensaba bien y fielmente que la señora Dulcinea debía de ser

alguna princesa de quien vuestra merced estaba enamorado. (242)

Don Quijote se mantiene firme dentro de su realidad imaginada dejando el mundo de Sancho separado de su mundo, en tanto, está actuando de buena fe. Don Quijote le explica a Sancho cómo debe mirar la realidad que él mismo ha creado: “yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad (...) y diga cada uno lo que quisiere” (244).

Pero desde el momento que don Quijote presenta justificaciones de su comportamiento respecto a Dulcinea fuera del mundo de su imaginación y consciencia, su conducta se puede considerar de mala fe. Primero, Don Quijote, justifica su elección frente a Sancho con varios argumentos de imitación del mundo de la literatura caballerescas:

Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo, como mejor pudiere, en las que me pareciere ser más esenciales. Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más. (I, xxv, 235)

Y luego, don Quijote expresa claramente su intención de hacer una imitación de locura que se inspira en la imitación de los poetas.

Sancho amigo, no gastes tiempo en aconsejarme que deje tan rara, tan felice y tan no vista imitación. Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea. (I, xxv, 236)

Don Quijote le explica a Sancho que dentro del mundo caballeresco la dama adorada es fingida de la misma forma que las fingen los poetas, y, por lo tanto, no tiene importancia la naturaleza de Aldonza Lorenzo. Luego don Quijote expresa su deseo de imitar a Amadís de Gaula que fue desdeñado por su amada olvidando que en realidad él no ha sido ni desdeñado ni abandonado por su amada Dulcinea. Sancho le dice: “pero vuestra merced, ¿qué causa tiene para volverse loco?” A lo cual don Quijote responde: “cuanto más, que harta ocasión tengo en la larga ausencia que he hecho de la siempre señora mía Dulcinea del Toboso” (I, xxv, 236).

A mi entender, a partir de justificaciones como estas, don Quijote muestra una

actitud de mala fe. La evidencia que don Quijote le da a Sancho puede ser considerada, según Sartre (1984, 55), “evidencia no persuasiva”, que es aquella que el ser de mala fe decide en forma espontánea y de antemano con la intención de no ser persuadida, y de esta forma se adhiere a verdades inciertas para crear la estructura de sus convicciones.

También en I, xxvi, don Quijote asevera su posición de mala fe cuando demuestra tener conciencia de estar actuando un papel de algo que él no es, cuando dice:

venid a mi memoria, cosas de Amadís, y enseñadme por dónde tengo de comenzar a imitaros. Mas ya sé que lo más que él hizo fue rezar y encomendarse a Dios; pero, ¿qué haré de rosario, que no le tengo? (249)

En relación con su intención de “volverse loco” por su dama como Amadís, don Quijote parece estar consciente de su propia actuación fuera del ser.

Ahí está el punto -respondió don Quijote-, y ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado? (236)

Avalle-Arce y Riley (1973, 52) llaman a este acto “el *primer acto gratuito de la literatura*”³, en el cual la voluntad se convierte en autosuficiente con respecto a la conciencia, y este es el error que comete don Quijote. A mi entender, eso lo lleva a actuar de mala fe.

Respecto a la locura, Rodríguez (1965, 382) argumenta que don Quijote fluctúa entre la locura verdadera y cierto grado de conciencia de ella. A mi parecer, su imitación de loco en Sierra Morena puede considerarse de mala fe pues está *actuando un engaño*. Don Quijote, consciente que no sufre la locura de Amadís, prepara el escenario para actuar algo que no es. El narrador parece coincidir con esta visión cuando dice: “Este sitio escogió el Caballero de la Triste Figura para hacer su penitencia; y así, en viéndole, comenzó a decir en voz alta, como si estuviera sin juicio” (I, xxv, 238).

El proyecto de penitencia en Sierra Morena al estilo caballeresco se ve amenazado por las actitudes de mala fe de don Quijote. Según Sartre (1984, 57), la mala fe amenaza los proyectos humanos en forma inmediata y permanente pues “la conciencia esconde en su ser un riesgo permanente de mala fe. Y el origen de este riesgo es que la conciencia, a la vez y en su ser, es lo que no es, y no es lo que es.”

³ Cursivas en el original.

Don Quijote quiere que Sancho sea testigo de sus locuras para convertirlas en creíbles, lo que demuestra que está actuando de mala fe. Y Sancho, al estar dispuesto a decir que cree en algo que sabe que no es verdad, también actúa de mala fe. Dice Sancho: “sé contentase, pues todo esto es fingido y cosa contrahecha y de burla (...) y déjeme a mí el cargo, que yo diré a mi señora que vuestra merced se las daba en una punta de peña” (I, xxv, 240).

Desafortunadamente la intervención y los engaños de Sancho le crean mayor dificultad a don Quijote, pues su conciencia de ser caballero andante puede ahora ser debatida por él. Sancho cree tener pruebas que demuestran que don Quijote actúa de mala fe. Sancho, erróneamente, cree comprender que cuando don Quijote reconoce que Aldonza es Dulcinea, les otorga a ambas la misma identidad, como así lo revela su encuentro con el cura y el barbero, Sancho utiliza esta información sobre Dulcinea en su provecho, para obtener ganancia material. Sancho también le hace creer a su amo que está actuando en su beneficio y dentro de su mundo caballeresco. Sancho engaña a don Quijote, pero es consciente del engaño.

El ser-para-otro, según Sartre (1984, 153) es esencial, pues las elecciones del ser deben contar con un otro. En nuestra experiencia percibimos al otro como un sujeto, con sus proyectos, sus valoraciones. La intervención de Sancho, cuya conciencia está en conflicto con la de don Quijote, crea un choque entre ambos personajes. Don Quijote no puede concordar con la mirada de mala fe de Sancho si desea subsistir como caballero andante. Sartre (1984,58) dice que el valor que la persona elige aspira a la universalidad, pero al mismo tiempo el cogito individual depende de la percepción del otro.

En este contexto se puede argumentar que la carta que don Quijote le escribe a Dulcinea, y el hecho de que don Quijote envía a Sancho a llevar la carta forman parte del intento de don Quijote de salvar su proyecto de caballero andante y solucionar su parcial autoengaño. La carta demuestra la buena fe de don Quijote respecto a la razón de su locura dentro del mundo de los caballeros andantes.

La actitud de mala fe de Sancho respecto a Dulcinea y a don Quijote

Para Sartre (1984,47-48), hay dos niveles del ser: el propiamente humano y libre (trascendencia), y la parte común con los seres no humanos (facticidad). Estos dos aspectos de la realidad humana deben ser susceptibles de una coordinación válida. La mala fe

afirma la identidad de ambos, conservando sus diferencias. La mala fe no quiere coordinar ni superar la facticidad y la trascendencia en una síntesis. “La ambigüedad necesaria para la mala fe procede de afirmar que soy mi trascendencia en el modo de ser de la cosa” (49).

El capítulo I, xxxi es esencial para entender el conflicto que surge entre don Quijote y Sancho Panza con respecto al carácter verdadero o falso de Dulcinea y, su modelo, Aldonza Lorenzo. La conversación entre ellos encubre y descubre dos realidades al mismo tiempo: la facticidad de Aldonza entreverada con la trascendencia de Dulcinea. El conflicto proviene del intento de don Quijote de transformar a una en la otra obviando el elemento de facticidad, mientras que Sancho intenta desmentir la existencia de Dulcinea –la trascendente– con la Aldonza, la existente de carne y hueso. Este comportamiento es claramente de mala fe.

En I, xxxi, el lector descubre que don Quijote sabe que Sancho no vio a Aldonza y que tampoco le entregó la carta: “¡Válate el diablo por villano –dijo don Quijote–, y qué de discreciones dices a las veces! No parece sino que has estudiado. Pues a fe mía que no sé leer –respondió Sancho” (316). Sancho está actuando de mala fe un papel aprendido del cura.

Sancho, también de mala fe, intenta convencer a don Quijote que vaya al Toboso a buscar a Dulcinea consciente de su engaño, pero él actúa una actitud opuesta: “así, le suplicaba y mandaba... se pusiese luego en camino del Toboso, si otra cosa de más importancia no le sucediese, porque tenía gran deseo de ver a vuestra merced” (I, xxxi, 312). Escuchando las palabras de Sancho, don Quijote decide actuar según sus propios valores sin dejarse llevar por el engañador engañado que estaba actuando Sancho. Por esta razón don Quijote le responde: “Yo veo que estoy obligado a cumplir su mandamiento, véome también imposibilitado del don que he prometido a la princesa que con nosotros viene, y fuérame la ley de caballería a cumplir mi palabra antes que mi gusto” (I, xxxi, 314). Y de esta forma soluciona el problema de tener que enfrentarse con una Dulcinea trascendente.

En el capítulo II, x, 622 Sancho imita el comportamiento de don Quijote cuando le hace creer que Dulcinea ha sido transformada en una labradora por los encantadores. A diferencia de don Quijote, que actúa según los valores de su imaginación, Sancho no cree en estos y actúa según ellos en forma consciente. Aquí, a mi parecer Sancho actúa de mala fe.

Sancho es enviado por don Quijote al Toboso a encontrar a Dulcinea. Este acto implica una dualidad porque si Dulcinea es solo un ideal, el hecho que le pide a Sancho

que la encuentre implica ubicar al ideal en una realidad. La actitud de don Quijote podría ser considerada de buena fe al incluirla dentro de su propia realidad de caballero andante. Para Sancho la realidad es otra y busca una solución hablando consigo mismo, como revelando su conciencia de ser. Sancho comprende que ir al Toboso a buscar a Dulcinea significa lo imposible: “¡No, sino ándeme yo buscando tres pies al gato por gusto ajeno!” (II, x,616).

Al comprender la inutilidad de su misión y el peligro de ser molido a palos como resultado de su fracaso, Sancho encuentra una solución que es de mala fe: “no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea, juraré yo; y si él jurare, tornaré yo a jurar” (II, x, 616). Don Quijote dice la verdad al no reconocer en las labradoras a las princesas: “esta sazón ya se había puesto don Quijote de hinojos junto a Sancho, y miraba con ojos desencajados y vista turbada” (II, x,619).

Sancho asume un rol de engañador de sí mismo pues se comporta como lo que no es, teniendo conciencia de sí mismo. Finalmente, don Quijote recurre a encantadores que son los que le han transformado la realidad, pero en este caso su realidad se ve nublada por el engaño de Sancho y le dice: “Sancho, ¿qué te parece cuán malquisto soy de encantadores?” (II, x, 621). Predmore, 1958, como se citó en Avalor Arce y Riley (1973, 50) dice “La lealtad al yo crea un problema especial para don Quijote y es que a menudo una falta de adecuación entre el yo y circunstancias pueden hacer zozobrar el plan de vida”. Con la ayuda de los encantadores, agrega la misma cita, “don Quijote reintegra la circunstancia al nivel adecuado para el libre desempeño del yo” (50). A mi parecer esta explicación demuestra que don Quijote hace uso de los encantadores para seguir actuando de buena fe.

Conclusión

La subjetividad o la conciencia, que es la parte del hombre que tiene de ser humano y que va más allá de las cosas, es lo que Sartre (1984,16) llama el Ser-en-sí. A partir de esta conciencia nos relacionamos intencionalmente con las cosas y somos conscientes de nosotros mismos como sujetos y no como objetos. A través del análisis de la actitud de don Quijote y Sancho respecto a Dulcinea podemos concluir que don Quijote crea a Dulcinea desde su subjetividad y la exterioriza actuando de buena fe. En la intersubjetividad, o sea

en el Ser-par-el otro don Quijote actúa de buena fe hasta que descubre ante Sancho su modelo en Aldonza. Don Quijote actúa de mala fe cuando intenta justificarse fuera de su subjetividad, utilizando evidencia no persuasiva. Sancho por su parte, desde su conciencia de ser, actúa de mala fe al imitar la conducta de Quijote haciéndose creer que es lo que no es. Finalmente, don Quijote se rescata a si mismo de un autoengaño cuando elimina de su mundo imaginativo a Aldonza como modelo de Dulcinea y de esta manera vuelve actuar de buena fe.

Según Sartre (1984, 55) el concepto de mala fe es metaestable, lo que significa que puede cambiar de estado en cualquier momento y la sinceridad es considerada la antítesis de la mala fe. Podemos argumentar que el comportamiento de mala fe de Sancho respecto a Dulcinea y don Quijote, es una fase en la transformación de la perspectiva respecto a la realidad, que sufre Sancho a lo largo de la obra.

En relación con la comparación con Colón en *El arpa y la sombra* podemos concluir que para don Quijote la dama de sus sueños es su motivación para sus andanzas, mientras que para Colón la dama es un objeto de manipulación para sus motivos ocultos, y de ahí su mala fe. Para Colón, América no es lo que él hubiera querido que fuera, pero se comporta como si hubiera sido lo que él creyó que debía ser. Colón crea su historia alrededor de su autoengaño.


En el caso de don Quijote, si Dulcinea dejara de ser lo que es, según la realidad del ser de don Quijote, también don Quijote dejaría de ser lo que es. Ella existe como parte constituyente de su mundo caballeresco. Ella es lo que él cree, y don Quijote debe ser lo que es, para que ella siga siendo.

Bibliografía

- Avalle Arce, J B y E C Riley. Suma cervantina. London: Tamesis books, 1973.
- Carpentier, Alejo. El arpa y la sombra. Ed. Martí Soler. México: Siglo XXI editores S.A., 1979.
- Cervantes, Miguel de. Don Quijote de la mancha. Barcelona: Alfaguara, 2015.
- Fine, Ruth. «Nuevas incursiones en el comportamiento temporal del “Quijote”.» *Voz y letra: revista d eliteratura* 16 (1) (2005): 55-68.

- Forgues, R. «“El arpa y la sombra” de Alejo Carpentier: ¿Desmitificación o mixtificación?»
Revista de crítica literaria latinoamericana (1981): 87-102.
- Rodríguez, Luis J. «Dulcinea a través de los ojos de los dos Quijotes.» Nueva Revista de
Filología Hispánica 18(3/4) (1965): 378-416.
- Sartre, J P. El ser y la nada, trad. J. Valmar. México: Losada-Alianza, 1984.
- Torres, J. «Dulcinea del Toboso, el personaje elíptico.» Revista de filología Románica
14(11) (1997).
- Villar, Eduardo Fernández. «Kierkegaard, Sartre y las conductas de mala fe A Parte Rei:
revista de filosofía 45 (2006): 2.» A Parte Rei: revista de filosofía 45 (2006).





VNA CARTA VRA REÇEBI
UN ANÁLISIS DE CARTAS DE EMIGRANTES
ESPAÑOLES A SUS ESPOSAS: RETÓRICAS Y
PRÁCTICAS EPISTOLARES DE COMUNICACIÓN
TRANSATLÁNTICA EN EL SIGLO XVI¹
ITAMAR FOLMAN²

Introducción

Este trabajo está basado en la lectura de 102 cartas enviadas por hombres españoles emigrados a América a sus esposas en España a lo largo del siglo XVI. Su intención es mostrar cómo las circunstancias únicas de la legislación acerca de emigrantes casados y la distancia geográfica, se reflejan en el corpus, sea en la retórica utilizada en él, o en las prácticas del envío de cartas a ultramar. Como fuentes primarias adicionales, fueron

¹ Trabajo de seminario presentado en el marco del curso “Matrimonio y vida familiar en el mundo hispánico, 1200-1600”, en el año 2021-2022.

² Estudiante del M.A. - Departamento de Lingüística (HUJI).

utilizadas varias solicitudes de licencias de pase a Indias, transcritas de manuscritos hallados en el Archivo General de Indias (AGI).

Todos los fragmentos epistolares presentados aquí son de la edición de la lingüista española Marta Fernández Alcaide, *Cartas de particulares en Indias del siglo XVI* de 2009 (Fernández Alcaide 2009). Dicha obra contiene un análisis discursivo de las cartas y una edición nueva de las 650 cartas que se publicaron anteriormente en *Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540-16163* del historiador alemán-español Enrique Otte (Otte 1988). Fuera de las cartas enviadas a esposas, ambas obras contienen correspondencias parciales de diversas relaciones familiares. Casi todas las cartas que componen nuestro corpus son cartas de llamada, escritas para cumplir una función principal en la obtención de licencia de pase a Indias.

En la primera sección de este trabajo, *La ley*, se describe el trámite de obtención de licencias de pase a Indias, las cuales, como veremos más adelante, fueron necesarias y obligatorias; pero solo una fracción de los inmigrantes a América en el primer centenario del descubrimiento, contaba con ellas, mientras que la gran parte de la emigración se realizaba de manera ilegal. En esta sección también se incluye una descripción de la emigración femenina a América y del fenómeno de abandono de mujeres casadas por emigrantes. Después de describir las restricciones legales que sufrieron los cónyuges separados por el océano en el imperio emergente, se incluyen también las discusiones sobre la compañía de mujeres en el viaje a América, las retóricas del ruego que empleaban hombres que huían de la Justicia por ser casados, y las prácticas de ocultación –motivadas por la legislación de la Corona– en la escritura epistolar.

La segunda sección, *La distancia*, comienza con un panorama histórico de las vías de comunicación transatlántica en el siglo XVI. Dicha historia está complementada con un estudio de caso que demuestra tanto las prácticas de la comunicación epistolar asincrónica en aquel tiempo, como sus consecuencias emotivas. La correspondencia examinada en el estudio del caso no pertenece de modo perfecto al género de las Cartas de llamada y, por ende, abarca un interés especial. El panorama histórico, igual que el análisis de fuentes primarias en ambas secciones, contienen ejemplos ilustrativos del corpus o de otros documentos burocráticos relacionados.

3 Para un panorama de la tradición escolar de las cartas desde Otte, veáse Stangl, W., “Un cuarto de siglo con Cartas privadas de emigrantes a Indias. Prácticas y perspectivas de ediciones de cartas transatlánticas en el Imperio español”. *Anuario de Estudios Americanos*, 70 no. 2 (2013): 261-284.

En una carta dirigida a Juana Hernández de Sevilla, firmada el día 15 de diciembre de 1564, le ruega su marido, Toribio de Narváez, que venga a vivir con él en la ciudad de Santo Domingo. En la carta Toribio no intenta ocultar su enojo y descontento del hecho de que su mujer no haya venido de España todavía. Con un tono desesperado y palabras que no admiten una lectura ambigua, la amenaza con las consecuencias de su demora en venir:

y mira señora que os digo que si con los primeros/ nabios no benys avnque esteys mala que no bengais aca por/ que biendo que no benis no [en]bargante que tengo comprada/ vna procuradoria desta abd^{a4} real lo dexare todo y me yre/ adonde dios me ayudare porquesta es la tr^a vez que os/ lo torno a rogar y sobre esto no me quyero alargar/ mas de que quedo rogando a dios nro sor y a su vendita/¹⁸ madre que si os [en]barcaredes os traiga con bien p[ar]a/ que descansemos eso poco que nos queda. (Carta 10)⁵

Y, en el último párrafo, repite el mensaje amenazador con aún más claridad: “tornos a dezir que no pongais tardança en vra benyda/ que si tardais de lo demas de lo dicho. yo me yre donde nadie me/ conozca ny sepa de my que con esta cunplo con vos.”

El fragmento citado sirve como ejemplo de las cartas escritas por emigrantes españoles en América a sus esposas en la patria, rogándoles que vengan y únanse con ellos. A pesar de que no todas las cartas examinadas en este trabajo presenten un tono tan decisivo, ni una estrategia similar para lograr la finalidad de la unión esperada, la sensación de urgencia que surge del fragmento es muy representativa del conjunto. Como cartas de tal relación y de tal propósito son el foco de interés de este trabajo, habría que ampliar sobre el marco histórico que resultó en la abundancia de documentos de esta índole.

En el artículo *Consideraciones metodológicas acerca de las cartas privadas de emigrantes españoles desde América, 1492–1824: El caso de las “cartas de llamada”* (Stangl 2010), el investigador Werner Stangl menciona unos aspectos problemáticos del uso que hacen historiadores en las cartas de llamada como fuentes primarias. Menciona la preselección de cartas por editores que puede producir tautologías (16), y señala que la función burocrática que cumplieron las cartas –la que es también la razón de su conservación (20)– dictaba la

4 "audiencia".

5 Todos los números de cartas corresponden a la enumeración de Fernández Alcaide, (2009). En los casos que cito la referencia completa del AGI, son documentos extraídos por PARES y transcritos por mí.

índole poco privada que tienen, dado que fueron designadas a leerse por ojos ajenos (31).

Además, afirma que no pueden componer un estudio sobre el “hombre anónimo” de la época, ya que la representatividad demográfica y regional del corpus es bastante limitada (23-27). Concluye que las cartas sí pueden utilizarse como fuentes de varios enfoques históricos cuando sus dimensiones públicas están tomadas en cuenta. Sobre todo, afirma que las cartas nos pueden proporcionar información útil sobre el uso de las infraestructuras disponibles, la velocidad de la comunicación o la organización de la emigración (33). En este trabajo presto atención a las consideraciones propuestas por Stangl, las cartas están examinadas primeramente a través de la función burocrática que cumplieron y no están consideradas como cartas de índole puramente privada, salvo casos justificados.

1. La ley

1.1 El marco histórico

Según las listas de pasajeros que se conservan en el Archivo General de Indias, entre 1509 y 1599 pasaron legalmente a Indias 15.480 personas de un total de 200.000 (Sainz Varela 2006, 16). El investigador sueco Magnus Mörner cruzó datos del tonelaje útil de los barcos contemporáneos con el número aproximado de naves que cruzaron a Indias y concluyó el número verdadero de los emigrantes en un cuarto de millón (16). Aunque ellos consistieron una minoría del flujo emigratorio, los pasajeros que sí cumplieron con los requisitos de la Corona, habían dejado una huella burocrática imprescindible para el estudio histórico de aquella época. Cada uno de los pasajeros potenciales a Indias habría de cumplir con un proceso que consistía en la obtención de dos tipos diferentes de licencia, una licencia de pase que fue conseguida del Rey por el Consejo de Indias y, después de haber negociado el pasajero con el armador o maestre del barco de su convivencia, una licencia de embarque que fue conseguida de la Casa de la Contratación (12, 23). La licencia de pase por emigrantes a América era obligatoria en el inicio de la edad moderna, tanto en la época de los Austrias, cuando tuvo forma de una cédula real, como en la de los Borbones que sustituyeron las cédulas por pasaportes (25).

Las cartas del corpus se conservan en los expedientes de solicitud de licencia de emigración a Indias en el Archivo General de Indias, en la sección de “Indiferente General”, en dos series tituladas “Nueva España” y “Perú”, en los legajos 2048-2075 y 2077-2107. Las cartas cumplieron una función clave en el proceso de solicitud como piezas de prueba,

los pobladores potenciales tenían que presentar una *carta de llamada* (también *carta de llamamiento*) de un familiar, amigo o socio comercial establecido en Indias reclamando la venida del solicitante (Otte 1988, 1). Fernández Alcaide señala que las cartas eran necesarias porque gracias a ellas “se comprobaba que ya había en el Nuevo Mundo un familiar que asumiera los gastos del viaje y de la vida de estos nuevos emigrantes al otro lado del océano, que ninguno de ellos era converso ni perseguido por la justicia y que la finalidad de su viaje consistía, simplemente, en mejorar su situación económica y su calidad de vida.” (Fernández Alcaide 2009, 34).

En los expedientes reservados en el AGI podemos comprobar que el primer documento de cada expediente es una solicitud dirigida al Rey en la cual el solicitante, mediado por un escribano, pide al Rey que le garantice una licencia de pase a Indias. Adjuntos a tal carta habría normalmente unos documentos exigidos para demostrar la veracidad de su identidad, condición y propósitos. En muchas ocasiones se presenta testificales otorgados por los solicitantes ante notario en que responden a cuestiones personales de manera que verifique su identidad. Entre los documentos expedidos por las autoridades se encuentran declaraciones juradas firmadas por corregidores, alcaldes y párrocos, afirmando que el solicitante era limpio de sangre y sin manchas de sangre judía, musulmán, india, mulata o negra. Un certificado de bautismo expedido por el párroco correspondiente apoyaba dichas declaraciones y una certificación de matrimonio era también exigida a las parejas (Sainz Varela 2006, 24).

La “información” mencionada en la solicitud de licencia de pase de Juana Hernández hace referencia a tales documentos notariales, y a la carta misiva de su marido, Toribio de Narváez, citada anteriormente en el prefacio:

muy poderoso señor

Juana heranandez mujer de toribio narbaez y residente al presente/ en la ciudad de cartagena vezyno de tierra firme, dize que como b. altesa/ bera por esta ynformación y carta misiba que presenta ella es ligitima/ mujer del dicho turibio de narbaez el qual la ha enbiado alla mar/ muchas vezes des de la ysla y ciudad de santo domingo. donde antes/ de agora ha residido como dende la ciudad de cartagena donde al presente reside para bibir y estar juntos aciendo bida maridable/ en servicio de dios y de b. altesa. A b. altesa suplica la mande dar/ licencia para hirse con el dicho su marido que con ello hara b. altesa/ servicio a dios y a ella recibira bien y merced. (INDIFERENTE, 2082, N.44, 1)

La solicitud al Rey esta fechada el año 1567, unos dos o tres años después de la escritura de la carta de su marido. Una discusión sobre la influencia que tuvo la distancia y las maneras de comunicación transatlánticas tendrá lugar más adelante en el estudio del caso de Antonio Mateos. Destaquemos la razón por la cual se compuso la solicitud, el deseo de “hacer vida maridable” con su marido. La próxima subsección se trata de la emigración femenina a Indias y contiene una explicación breve de la situación social y legal en que se encontraron cónyuges españoles separados por el océano atlántico en el siglo XVI.

1.2. Emigración de mujeres y las *viudas de Indias*

La primera fase de inmigración antillana se componía principalmente de hombres sin sus familias que fueron a conquistar y colonizar los nuevos territorios y, de modo complementario, por liberalidad de las autoridades que no pedían controlar el flujo migratorio de manera absoluta (Sainz Varela 2006, 22). Como las mujeres no podían viajar solas a América por una prohibición explícita de la Corona, debían ir acompañadas por un varón, generalmente un familiar. Durante la primera mitad del siglo XVI la emigración de la familia supuso alrededor del 70 % de las personas que pasaban de Castilla hacia los nuevos territorios americanos (Córdoba Toro 2015, 33). El primer periodo de la emigración femenina hacia América, bien investigado por Boyd-Bownam, es el decenio 1509-1519. De las 308 mujeres encontradas por Bowman, la mayoría viajaban al Nuevo Mundo acompañadas de sus maridos, padres u otros familiares (Martínez 1983, 170).

Además de esa emigración básicamente familiar, también viajaban solteras sevillanas con un rol de “criadas”, de las cuales Córdoba Toro afirma que probablemente viajaron a ejercer la prostitución (Gómez Lucerna 2013, 38). Una anécdota histórica, que enfatiza lo diferente que era la fase primaria de la emigración al Nuevo Mundo de las siguientes, es la historia de María Estrada, una judía cristianizada cuyo nombre original era Miriam Pérez. A propósito de ella nos cuenta Gómez Montes (2015):

Había pasado por situaciones difíciles en España, como dos violaciones en las que mató a sus agresores, padeciendo la cárcel de la que salió gracias a una Ordenanza Real, en la que los reyes permitían que saliera aquel que estuviera dispuesto o dispuesta a embarcarse hacia el “Nuevo Mundo”. Conoció a Cortés en las Antillas, dicen que eran amigos, pero éste nunca la menciona en sus Cartas... Murió en 1527 alrededor de los 40 años a causa del cólera. (186)

La cantidad inmensa de mujeres casadas que se quedaron en solitario en la Península fue una causa de gran preocupación para la Corona desde los inicios de la conquista de los territorios americanos. Las mujeres casadas que se quedaron solas se convirtieron en lo que Córdoba Toro llama *viudas de Indias*, “mujeres que en la práctica eran viudas pero que no podían volver a casarse ya que no se sabía del paradero del marido y que se convertían en personas sin vida social ninguna.” (2015, 32). Pues, el cambio social que produjo el “descubrimiento” ha sacudido de manera súbita los fundamentos de la institución del matrimonio hispano católico, una afirmación que se hace evidente tras la abundancia de decretos y actos ordenados por las autoridades con la finalidad de frenar el fenómeno de abandono conyugal.

Tan temprano como el año 1505, se obligó a Nicolás de Ovando, el gobernador de La Española, que todos los españoles casados en su territorio regresaran a España para recoger a sus esposas, una orden que será reiterada cuatro años después por no haberse cumplido. En 1511 se expiden varias cédulas reales a Diego Colón sobre algunos particulares casados bajo su mandato, para regresarlos a España a estar con sus mujeres, y ordenanzas similares fueron mandadas por parte de Hernán Cortés en 1524 (Gálvez Ruiz 1997, 90). El 23 de febrero de 1530 el emperador Carlos V prohibió que pasaran los casados solos. Esta prohibición fue reiterada por el monarca el 18 de febrero de 1549, y fue incluida en la *Recopilación de Leyes de Indias de 1681* (Córdoba Toro 2015, 33).

A partir de 1544, tras dos cédulas ordenadas por la Audiencia de Nueva España y la del Perú, la responsabilidad de hacer cumplir la ley recayó sobre los hombros de las audiencias en América, en lugar de la Casa, y son las que hacían regresar a estos hombres casados (Martínez Martínez 1991, 357). En 1546 se ordenó a los oficiales de la Casa de Contratación, que no otorgaran licencias de embarque a los maridos sin comprobar antes que su mujer los iba a acompañar en el viaje, y se lo intentó controlar obligando a los hombres a presentar en la solicitud de licencia evidencia de que eran solteros, o un permiso de la mujer para la ausencia del marido durante dos años (Almorza Hidalgo y Rojas García 2015, 116).

La concesión de licencia limitada en tiempo, solía ser acompañada de una entrega previa de fianza bajo la amenaza de pena adicional si el marido no cumpliera el compromiso (Gálvez Ruiz 1997, 90). Así es, por ejemplo, el caso de los hermanos casados Marcos y Gaspar Rodríguez, vecinos de Almagro, que solicitaron una licencia de pase a la provincia de México en 1598. En la margen de su solicitud se puede ver la resolución: “Déseles

licencia/ por tiempo de/ tres años para ir a es-/ta cobranza dan-/do fianzas cada/ uno en cantidad/ de cien mil maravedís [como garantía de] que volverán en dicho tiempo...” (Sainz Varela 2006, 25). María Gálvez Ruiz afirma que la costumbre de entregar fianzas a la Casa de la Contratación para prolongar el tiempo de ausencia, permitió mantener una situación de separación de hecho de los matrimonios, a pesar de su prohibición legal (Gálvez Ruiz 1997, 92).

Esta legislación produjo los “expedientes de vida maridable”, un fondo de 54 expediciones contenidas en el fondo de Contratación, 4881, del AGI. En las cuales, mujeres casadas que han sido abandonadas por sus maridos, reclaman ante la Casa de Contratación su derecho a disfrutar de los beneficios de la convivencia marital. La Casa, a su vez, tenía el poder de hacer que las audiencias en América tomaran presos a los casados y se los entregaran (Almorza Hidalgo y Rojas García 2015, 117). Ana María Presta (2011) escribe, bella y sensitivamente, sobre el estado de las solicitantes en tales denuncias:

Solas, con hijos, sin dinero ni ocupación debían acomodarse en casa de parientes, afrontar los rigores de la miseria y la ausencia de quien había olvidado su compromiso de ser el sostén del hogar, al tiempo que daban los hijos a algún conocido para que los iniciase en algún oficio o estudio, mientras la espera del marido mataba sueños, diluía el amor, y hasta generaba el odio. (82)

En la gran mayoría de los casos, la emigración femenina a América en la primera mitad del siglo XVI se realizó tras una carta escrita por el marido que previamente había emigrado solo a América, reclamando que su mujer se reúna con él en su nueva vida. Junto a la misiva, el marido enviaba usualmente una remesa de dinero para que pudiera realizar el viaje largo (Córdoba Toro 2015, 32). Era necesario establecer arreglos para la compañía, para poder hacer la travesía espantosa del mar y cumplir con la ley y con las expectativas sociales de una mujer contemporánea. Información sobre la identidad de los futuros compañeros o compañeras de viaje, suele hallarse en las cartas de llamada, normalmente con el nombre completo y datos identificativos para uso futuro de los funcionarios. Así por ejemplo escribe Juan Bravo de Salazar a su mujer Catalina de Baeza el 28 de abril de 1598:

en vra compania traigais a vra sobrina catalina/ romera porque en el viaje traigais compania y tambien/ la tendreis aca y pues no tenemos hijos lo que dios nos diere/ sera para ella que

solo por ser vuestra sobrina sien/ pre la e tenido yo en lugar de mi hija y assi gustare/
mucho que no os bengais sin ella y queste lo que costa/ re para vro despacho enuio con
brdo de paz duzientos/ pesos de oro comun procurareis con ellos bestiros y pro/ ueros
del matalotaxe lo mas onradamte que pudie/ res que el flete de la nao yo lo pagare aca/ y
traireis vn moço para que os sirua por la m[ar?]. (Carta 97)

Juan de Salazar pide a su mujer que traiga a su sobrina, tocaya suya, para que le acompañe en el viaje y para que viva con ellos como si fuera su hija. Añade una remesa de dinero para que se vistan de manera elegante y no olvida de ordenar que adquieran los servicios de un mozo que les sirva. De modo interesante, en el legajo de solicitud de licencia de Catalina de Baeza encontramos dos solicitudes de licencia de pase dirigidas al Rey que indican una desviación de lo ordenado por el marido.

En la primera solicitud en orden, fechada el año 1599, la solicitante pide licencia para pasar la mar acompañada de su sobrina, esta vez sin nombrarla, y por una mujer de servicio en lugar del mozo:

Muy poderoso señor

Catalina de baeza vecina de sevilla dize que como consta de la carta y/ ynformación que presenta su marido Joan bravo de salazar la ha yn/ biado allamar a que baya a estar en su compañía a la nueva españa/ A V. altesa muy humildemente suplica. Atento a ello y a que en estos re/ ynos passa extrema necesidad y gran detrimento sus conciencias le/ haga merced de mandar se le de licencia para yr a estar en su compa/ nía en la dicha nueva españa y que pueda llevar una sobrina suya/ y una muger de servicio pues no tiene hijos. en que recibira mu/ cha merced y nuestro señor sera servido. (INDIFERENTE, 2069, N. 103, 1)

En el margen de esta solicitud está escrito: “da se la licencia que pide como a la so/ brina y a su criada.” (INDIFERENTE, 2069, N. 103, 2). No obstante, en la otra solicitud encontrada en el legajo, que desafortunadamente no está fechada, Catalina pide cambiar la licencia que había recibido la criada y reasignarla a un criado soltero, pariente suyo:

muy poderoso señor

Catalina de baeza dize que V. altesa la conçedió licencia para passar ala/ nueva españa a

estar en compañía de su marido que le ynvió alla mar/ supplica a V. altesa que en lugar de la criada que se le dio licencia sele/ de para un criado miguel del olmo deudo suyo de hedad de quarenta/ años soltero para que la baya acompañando que en ello recibirá muy gran merced de V. altesa. (INDIFERENTE, 2069, N. 103, 14)

Y en el margen de esta, está escrita brevemente la respuesta: “como lo pide.” (INDIFERENTE, 2069, N. 103, 16). No podríamos decir si el mozo referido en la carta del marido es el mismo Miguel del Olmo, pero el hecho de que no ha mencionado su nombre hace más probable la posibilidad de que haya sido un cambio de plan imprevisto y aún una iniciativa de Catalina. Puede que ella, como una pasajera ya licenciada, aprovechó la oportunidad para conseguir a su pariente una licencia de manera más fácil. En el caso siguiente, la solicitante, Juana Delgada de Sevilla, de la cual hablaremos más adelante, enfatiza el tema de su honra para obtener una licencia a sus cuñados. Su marido, Antonio Aguilar, se encuentra en Nueva España y enfrenta problemas con la ley por ser hombre casado que ha abandonado a su mujer en España. En sus cartas le ruega que venga, pero no especifica quién viajará en su compañía (Cartas 19, 100 y 101).

En la primera Solicitud que aparece en su legajo, Juana Delgada pide permiso para llevar consigo “en su srvcio y compañía a un hombre casado y una muger de servicio.” (INDIFERENTE, 2052, N.39, 1). En una carta posterior del mismo legajo y escrita por el mismo escribano que la primera, el texto asume la primera persona en una retórica *ad misericordiam*:

...b./ altesa me ha dado licencia para yr a estar en compañía de mi marido/ en nueva españa y por quanto yo soy muger sola y honrada y para/ poder yr por la mar a mi honrra pido y suplico a v. altesa me mande/ dar licencia para antonio caravallo y su muger leonor peña y sus/ hijos para que en mi compañía vayan porque son cuñados mios y para poder yo yr a mi honrra y hazer vida con mi/ marido que en esto me da V. altesa gran merced y limosna... (INDIFERENTE, 2052, N.39, 29)

La hipótesis de que haya una iniciativa femenina independiente aquí tiene escasa evidencia. Habrá que examinar los legajos de las solicitantes con minuciosidad para llegar a una conclusión que tampoco podrá ir más allá de la especulación. No obstante, dado la necesidad urgente de encontrar compañía para el viaje y la industria que demandaba la preparación logística para el viaje, sería sensible suponer que mujeres licenciadas hacían

buen uso de la posibilidad de facilitar licencias a otros, fueran sus familiares o fueran recién conocidos. La opción de conseguir una licencia de manera más barata y fácil aún podría haberse utilizado como una divisa negociable.

1.3. Las retóricas del ruego

Los maridos que querían hacer llegar a sus mujeres no se detuvieron en emplear todas las retóricas necesarias y, por ende, el discurso que emplean suele ser muy zalamero. Hay algunos, como el ya citado Toribio de Narváez, que amenazan a sus mujeres con una desaparición en el Nuevo Mundo si ellas no vienen, y otros muestran su amor y afecto para hacerles olvidar que el temor a la Justicia es lo que realmente los motivan. Según una carta de Sebastián de Pliego, un marido que le escribe a su mujer en la Alpujarra de Granada desde Puebla, sugiere que él está verdaderamente enamorado de ella, o por lo menos es muy convincente en sus palabras de amor y hasta le dedica unas coplas:

...señora tan deseada/ muxer de mi corazon/ como use yo tal trayzion/ dexaros
desanparada/ en tierra sin promision/

noches y dias me ocupo/ solo en pensar en ti/ vien entiendo q por mi/ vendras donde dios
me truxo/ porq yo lo ruego ansi/. (Carta 47)

Otros maridos, excusan a las mujeres por no cumplir con lo ordenado:

como a de venir vna sola muger por caminos/ tan largos y con carga tan pesada de hijos/
a esto respondo q p[ar]a qu^{do} vno a de hazer su/ voluntad y poner por obra todo se le ha/
ze a su voluntad y halla las cosas a su propo/ sito y companias muy honradas– que har/ tos
onbres enbian por sus mugeres. (Carta 8)

Sobre todo, lo más evidente es la preocupación que los maridos expresan en las cartas, por ser detenidos por casados. El temor de perder todo lo acumulado en el Nuevo Mundo, de destruir económicamente a los fiadores y de ser llevados forzosamente a España, está expresado muy claramente por parte de Juan Tello, un gaditano que escribe a su mujer desde Guatemala en 1581:

a los que/ saben que son cassados. les hazen tantas molestias por/que se vayan que los
destruyen y si a my por agora/ [9] no viniendo vos me apremiasen a que me fuese/ sera

destruyrme porque tengo repartida/ y fiada casi toda mi hazienda y voy agora/ comensando aprobecharme. y yendome. sera/ viuir toda nra vida pobres. (Carta 49)

Diego de Espina, tenedor de bastimento de las reales armadas escribe a su mujer María Sánchez en Sevilla que el virrey ya lo quería embarcar a España, pero tras muchos ruegos que le hizo –demostrándole el sentido económico de no expulsarlo con tan poca anticipación, de manera que pueda destruir también a sus muchos fiadores– el virrey, según lo que cuenta Espina, concedió, en un acto de gracia, darle un año más para hacer llegar a su mujer: “e thenido por/ bien que mi biaje se suspenda hasta/ buena venida por vn año en el qual le di/ palabra fiado de quien bos sois e de que/ nunca me aueis faltado.” (Carta 91).

Quien no ha tenido una relación tan cercana con las autoridades había de esconder su dinero y a sí mismo de la ley. Así es el caso de Juan Bravo de Salazar al cual hemos mencionado arriba:

tuue/ en la veracruz dineros en poder de franco sanchez voticario/ para que os encaminasse a estas minas de san luis donde es[toy?]/ porque no puedo estar . en mexco ni en otra ciudad respet[o a?]/ que sauen que soy cassado en españa y la justicia me [...] (Carta 97)⁶

Un caso especialmente interesante de manipulación, es el de Juan Díaz Pacheco, que explica a su mujer que ya estaba a punto de volver a España para estar con ella, pero fue captado por casado, y la pérdida parcial de su hacienda le obliga a quedarse en México para esperarle ahí:

determynado estube de yr/ a españa por vos . y prendieronme por/ [2] cassado . y me tubieron preso y con muncha/ vejacion e vistome en la carçel hombres/ que me devian my hazienda . se me fueron/ con ella e yo por no perdello todo depo/ site lo demas que me quedaua y vine/ me a mexico . y procure liçençia para q/ darme porque me vide perdido . y no pude/ hazer otra cosa. (Carta 65)

1.4. Cartas sin encabezamientos: hombres casados huyendo de la ley

En su edición, Marta Fernández Alcaide ha elegido clasificar las cartas según la relación que existe entre los interlocutores. Esta elección esta derivada por motivos lingüísticos del campo discursivo, donde el contexto relacional es un aspecto fundamental del análisis

⁶ La editora indica que la imagen está rota y por ende hay algunas palabras cortadas.

(Fernández Alcaide 2009, 54). No obstante, esta división de las cartas en grupos de cartas dirigidas a la esposa, al hermano, a la madre, al sobrino etc., puede ser muy útil para el historiador que quiera enfocarse en cartas de relación específica entre interlocutores. En este trabajo todas las cartas examinadas del corpus han sido escritas por maridos en América a sus mujeres en la Península, salvo una carta dirigida a un hijo en el estudio de caso de Antonio Mateos.

La división de cartas en esos grupos se realizaba tras los encabezamientos de las cartas, los sobrescritos que introducen la carta al destinatario y otros documentos hallados en los legajos. Fernández Alcaide detalla todos los modos diferentes de introducir las cartas dirigidas a las mujeres por frecuencia, cuando la forma más simple de *señora* es también la más frecuente con 20 ocasiones. Los modos subsiguientes en frecuencia son la introducción de la carta sin ningún encabezamiento, como encontrado en 16 ocasiones, *señora mía* en 11 ocasiones y *hermana*, forma comprobada en 7 ocasiones. Entre otras formas menos comunes Fernández Alcaide menciona *muy deseada señora mujer*, *hermana mía de mis ojos*, *mujer mía de mi corazón* y otras similares (Fernández Alcaide 2009, 55).

Lo que llama la atención es la frecuencia alta de cartas sin encabezamientos y las que presentan un encabezamiento de tipo que oculta el parentesco verdadero, como *señora hermana* o *hermana mía*. Esta ocultación, afirma Fernández Alcaide,

Como se sabe se debe a que los casados no podían estar mucho tiempo en Indias sin sus mujeres, pues, si eran descubiertos por la Justicia, los enviaban a España, dejando atrás toda la hacienda que hubieran conseguido después de tanto tiempo, trabajo y sufrimientos. (44)

Querría hacer unos comentarios acerca de este fenómeno interesante de ocultación y demostrar unas variaciones en la técnica de realizarla. Primero, del conjunto de las 102 cartas dirigidas a esposas en el corpus, he encontrado que 26 cartas, es decir el 25%, no están introducidas de manera que revele el parentesco verdadero.⁷ En este cálculo he incluido las cartas sin encabezamiento y las introducidas con *hermana*, *señora hermana* o *hermana mía*, excluyendo las introducidas con encabezamiento de índole más íntima como *deseada hermana* etc.

Alonso Márquez, un sastre que vive en Santo Domingo, escribe en 1587 a su mujer en Sevilla. El encabezamiento de la carta dice *hermana* y el remitente especifica que la

⁷ Las cartas 24, 39, 48, 52, 54, 58, 60, 66, 67, 69, 72, 74, 75, 77, 78, 80, 81, 86, 87, 89, 90, 93, 94, 95, 97 y 100.

carta va sin sobrescrito y que lo habrá que leer silenciosamente: “aquí va una carta sin sobre escrito esta la lea/ frasquito que no la oiga sino vos y en todo tened munho/ cuidado.” (Carta 75). El envío exitoso de una carta así, sin sobrescrito, hubiera sido posible solo por una persona intermediaria que llevara la carta personalmente al destinatario.

Francisco de Meza Matamoros explica el método a su mujer Gregoria de Mesa en una carta que no lleva sobrescrito: “los onbres cazados tienen en/ esta tierra gran riesgo y si no escriben con/ persona secreta no saben de quien fiarse.” (Carta 69). En la misma carta el marido también instruye a su esposa como dirigir una carta a él sin llamar la atención de la Justicia, cambiando el nombre de su marido por el de su hermano o de su hijo:

en el sobre escrito diran/ a mi ermano franco de meza matamo/ ros o diran a mi yjo lo que quisieren des/ tos dos sobre escritos podran poner/ en la carta el que quisieren de los dos por/ que en diziendo en la carta a mi ma/ rido fulano luego los persigen y no les/ dehan ganar de comer y los destierran/ de la ciudad y no ganan de comer. (Carta 69)

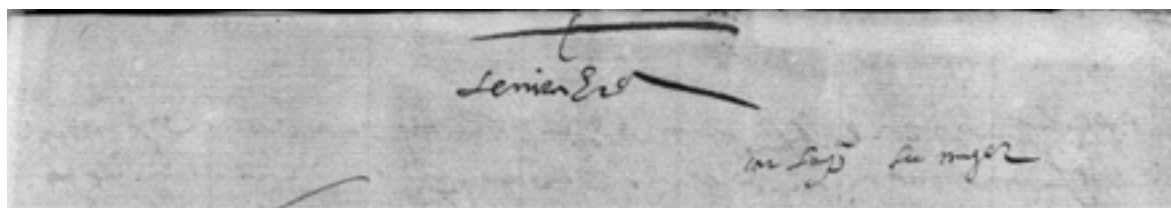
Además, distintos maridos han tomado diferentes medidas de seguridad que muestran grados variantes de sofisticación. Hay maridos que omitían tanto el encabezamiento como la firma que se pudieran identificar como maridos de las destinatarias, y hay quienes solo omitían el encabezamiento, debido a que es el elemento más revelador de los dos.⁸ De modo interesante, entre los hombres que eligieron dirigir las cartas a sus mujeres como si fueran ellas sus hermanas, también hay una variación en la medida del engaño. No pocas cartas presentan un encabezamiento de tipo *hermana* y acaban con una firma que evidencia la relación verdadera entre los interlocutores.⁹ Por ejemplo, Pedro Martín dirige la carta a su mujer Gregoria Rodríguez, pero toda la carta está escrita como si ella fuera su hermana y le estuviera hablando de su mujer en la tercera persona: “hermana mia las cartas he reçebido buestras/ y mucho contento con ellas avnque mun/ cho mas reçibiera con vuestra bista y la de/ my s^a e my juanico... a mi señora ruego muy de beras que tenga esta por suya.” Solamente al final de la carta se hace evidente que la hermana y la mujer son la mismísima persona: “el que/ como a si os quiere y ama nuestro marido p[er]o min.” (Carta 54).

En la carta 24 Bartolomé de Saldaña dirige el encabezamiento a su hermana y firma

⁸ Véase por ejemplo las cartas 58 y 81 en que hay una omisión de encabezamiento, pero una firma que identifica al remitente como el marido de la destinataria.

⁹ Véase las cartas 39 y 52 por ejemplo.

como “vro hr^o” y el texto, que empieza con un comentario añadido posteriormente: “carta p^a su mujer”, está dirigido exclusivamente a la mujer y aún incluye un saludo por parte de su verdadera hermana. Véase en *Imagen 1* el encabezamiento y el comentario de la carta 24 (INDIFERENTE 2085, N.45, 27.):⁹



(Imagen 1)

Las cartas 19, 100, y 101 son de Antonio de Aguilar a su mujer Juana Delgada. En estas tres cartas se puede ver una evolución interesante en los modos de introducir las cartas según la situación en que se hallaba el marido fugitivo. La primera carta está fechada el 26 de abril de 1568 y presenta el encabezamiento más común de *señora*. Antonio se preocupa mucho por su estatus legal y por lo tanto intenta presionar a su mujer para que venga a Veracruz: “qdo como q/ dan algunos casados aca a sonbra de tejados/ porq andamos huydos al monte porq no mos/ llevasen [en]sta flota y a esta causa e anda/ do desasegado porq aqui [en]bian mucha jente/ presa y maltratada. (Carta 19)

Las dos cartas siguientes no están fechadas adecuadamente: llevan el día y el mes, pero no llevan el año. Por motivos de contenido y posición dentro del legajo se puede concluir que el orden cronológico es tal como lo hecho por Fernández Alcaide. En la carta 100 Antonio elige ocultar la identidad de la destinataria, poniendo el encabezamiento *querida hermana*, y firmando con solo su nombre, sin exponer el parentesco verdadero ni el inventado. Escribe a su mujer que en un ataque de nervios (¿causado por echarla tanto de menos o por el descanso de ser fugitivo?) gritaba que era casado para que lo echaran a España:

yo quedo . bueno . y con . mas . de/ seo de ueros . senora ermana . que no de es/ criuiros en que agora a esta partida de/ foltra y algunos . dias . de sauerse ydo e an/ dado en el monte disiendo que soy . casado/ que por el caso . me querian . echar a castilla . / y enpacado

desta furia pondre mi tienda/ aqui en la ueracus . porque ay . aqui muy po/ cos . ofisiales.
(Carta 100)

En contraste con las dos primeras cartas, la tercera no fue escrita a manos de un escribano, sino lo escribe el mismo emisor. Antonio de Aguilar fue captado por la Justicia y ahora, haberse tomado preso, escribe a su mujer desde la cárcel sin tener que ocultar la índole verdadera de su relación con Juana,

my señora y mi contento [dice el encabezamiento] / yo quedo qual dios me remedie
pues que/ do preso y con vnos grillos por casado – / y esto señora bien se pudiera aver/
remediado con buestra venida mas/ nos pogo culpa señora porque bien – / entiendo yo no
aver sido mas/ en buestra mano ni tengo de quien/ quexarme sino de mi mismo. (Carta
101)

Antonio concluye su carta con otro ruego a Juana, escribiéndole que se venga y aproveche la oportunidad de venir, puesto que ahora vienen “muchas señoras”. La carta está firmada de manera que complementa el encabezamiento: “antoni de aguilar/ buestro.”

La correspondencia de Antonio de Aguilar con Juana Delgada demuestra de manera viva la necesidad que tenían hombres casados en ocultar la índole de la relación. Es tentador preguntarse si las expresiones de afección en el encabezamiento y en la firma de la última carta son genuinas o quizá fuera solo la necesidad de ocultarse la que dictaba el tono poco íntimo de las dos primeras cartas, comparándose con la última. Parece que la sensación de urgencia y la huida constante de la ley lo perturbaban hasta que se le olvidó la necesidad de escribir cariñosamente a su mujer que, como luego entiende en la cárcel, es la voluntad de ella la que condiciona su libertad.

Las medidas jurídicas que la Corona ha tomado para frenar el vasto fenómeno de abandono de esposas crearon una situación casi paradójica cuya eficacia es discutible. Esposas abandonadas que querían unirse con sus maridos en América, debían recibir cartas de sus maridos reclamando su venida y presentarlas de manera bien definida ante las autoridades; mientras tanto, los esposos tenían que esconderse de la ley y ni podían dirigir las mismísimas cartas de manera abierta, so pena de arriesgarse con la deportación.

Por un lado, se puede pensar que el diseño del mecanismo imperial era inmaduro, y no sabía su mano derecha qué hacía su izquierda. Por otro lado, a leer las cartas se hace evidente que las autoridades encargadas del mantenimiento de la ley en América

sí que lograron intimidar a los esposos y, como resultado, aceleraron los procesos de reunificación. Como vivimos en una realidad “hiperconectada”, donde cruces de frontera están monitorizados e información actualizada fluye constantemente entre autoridades internacionales, nos puede resultar difícil imaginar el reto que enfrentaba el imperio emergente en el monitoreo de tales fugitivos. Si no hubieran podido localizar a los fugitivos de manera más eficaz, y si el objetivo final era reunir a las parejas, podríamos concluir que las medidas no fueron tan malamente diseñadas.

2. La distancia

2.1. Las comunicaciones transatlánticas en el siglo XVI

El investigador Vallejo García-Hevia divide la historia del transporte de la correspondencia, oficial y particular, entre España y Las Indias, en cuatro períodos según los diferentes sistemas de transporte marítimo que iban desarrollándose a lo largo de la época colonial: A) la primera etapa de 1514 a 1764, la etapa relevante a este estudio que sobre la cual se elabora más adelante en esta subsección. B) Segunda etapa de 1766 a 1802, estabilización del instituto de Correos Marítimos a Indias, un servicio postal periódico y regular entre España y América. C) Tercera etapa de 1802 a 1827, incorporación del servicio del correo marítimo a la Real Armada. D) Cuarta etapa de 1827 a 1898 que se caracteriza por la privatización de los servicios de correos marítimos (Vallego García-Hevia 1998, 197-214).

En la primera etapa de 1514 a 1764 la correspondencia oficial era embarcada en los llamados *navíos de aviso*. La correspondencia particular era embarcada tanto en los navíos como en buques y galeones que integraban la armada y las flotas de Indias. El envío se realizaba sin registro, ni pago de portes, ni responsabilidad alguna por parte de la Corona. Las primeras correspondencias comienzan ya con la relación del segundo viaje de Colón a América en 1493, y son ellas que llaman la atención de los Reyes Católicos sobre la necesidad de establecer un proyecto de comunicaciones periódicas, el cual no ha sido logrado completamente hasta mucho más tarde (Vallego García-Hevia 1998, 197-198). A parte de los viajes particulares que realizaron los descubridores secundarios, toda la correspondencia particular entre Las Antillas y la península se realizó mediante flotas mercantes. Fue la guerra contra Francia, a principios del reinado de Carlos V, que hizo evidente la necesidad de establecer un sistema más sostenible, la avería para el reparto de gastos de protección de tales flotas. La imposición legal de dos flotas que navegan anualmente hacia las Indias comienza en el reinado de Felipe II, tras una cédula del 16

de julio de 1561 que impide el desembarco en solitario de nave alguna de los puertos de Sanlúcar de Barrameda o Cádiz hacia las costas de América bajo pena de pérdida del barco y de la carga (Vallego García-Hevia 1998, 199). Las rutas de los viajes bianuales se cambiaron a lo largo del siglo XVI por razones climáticas. Se puede generalizar, según lo que manda una Real Cédula del 1564, que dos flotas, una dirigida a Nueva España y la segunda a Tierra Firme, salieron acompañadas de barcos mercantiles y de navíos de aviso hacia sus destinos cada abril y agosto:

De esta forma, en el mes de abril, la flota de Nueva España se dirigía al puerto de San Juan Ulúa, cerca de Veracruz, despidiendo –desde 1591– a los barcos destinados a Puerto Rico, Santo Domingo, Santiago de Cuba y Honduras en el sitio más próximo a sus puntos de llegada; mientras que la de Tierra Firme, en agosto, se encaminaba primero a Cartagena de Indias y después a Nombre de Dios, en el istmo de Panamá, separándose de ella –también desde 1591–, frente a sus puertos de destino, los navíos encaminados a Venezuela, Santa Marta, isla Margarita y Río de Hacha. (199)

El viaje de ida requería entre dos meses y medio y tres, mientras que el de vuelta requería aún más tiempo. Tras navegar por el Canal de Las Bahamas, salían al mar abierto con dirección a las islas Azores, y después de una escala en el cabo de San Vicente, llegaban a Sanlúcar o Cádiz. Teniendo en cuenta que los navíos demoraban en América durante meses para efectuar reparaciones y esperar reagrupamiento, un viaje de Sevilla a Nueva España y el regreso requerían por lo menos un año entero, y al Perú de año y medio a dos años (Vallego García-Hevia 1998, 200).

Los navíos de aviso fueron la equivalente del correo terrestre intra-hispánico a ultramar. Se trataba de embarcaciones pequeñas dedicadas a transmitir noticias. En contraste con las flotas mercantiles, hasta 1561 los navíos de aviso realizaron su viaje en solitario y su ligereza fue su característica primordial. El ingeniero Nicolás Puerto Barrios sostiene que los navíos debían ser lo más pequeños posible, no pasando de 25 pipas (aproximadamente 11 toneladas), pero después se vio la conveniencia de que fueran de 50 o 60 toneladas, sin pasar un límite de 100 (Puerto Barrios 2008, 45). Muchos de los navíos fueron fabricados en Sanlúcar de Barrameda que tenía una tradición de carpintería de ribera (Rodríguez Duarte 2019, 53).

Diversas Cédulas de los siglos XVI y XVII prohibieron que llevaran mercaderías para mantener su ligereza. Vallejo García-Hevia señala que esas prohibiciones fueron

reiteradamente incumplidas (Vallego García-Hevia 1998, 216). Desde que en 1961 se reglamentó las salidas de los navíos, debían navegar en convoy y regresar a su puerto de salida llevando noticias acerca de la llegada de las flotas. Una nave salía de Tierra Firme hacia Sevilla a los veinte días, y desde 1616 a los quince, de llegar el flote en Nombre de Dios; y la de Nueva España treinta días después. Estas embarcaciones fueron conocidas como *primero* y *segundo aviso*. El primer aviso siempre llevaba copias de los mensajes oficiales, dejando una copia en La Habana para que el segundo aviso la recogiese (Vallego García-Hevia 1998, 217). Esta medida de seguridad también fue tomada por particulares: “por la duda que se tiene en perderse/ las cartas se embian siempre duplicadas aca.” (Carta 94).

Un viaje redondo de los navíos de aviso podía realizarse en tan poco tiempo como cincuenta días. La duración, no obstante, variaba mucho por los diferentes factores que afectaban la navegación y se realizaba normalmente en dos o dos meses y medio (Vallego García-Hevia 1998, 218). El cálculo de Pedro Elcaz que escribe a su mujer María de Alcozar desde Guatemala es más liberal, y puede que sirva para ganarse más tiempo. Él promete a su mujer que el navío en que le envió la remesa para realizar el viaje a América está de camino a la Península:

se abie partido de la habana los pri/ meros dias denero deste año de 600/ que a buena cuenta abien de llega/ r a españa a mediado marzo/ i si ansi es que io espero en dios que si se/ ra. (Carta 99).

Los naufragios, y las consecuentes pérdidas de cartas y de remesas, también cumplen un rol significativo en la retórica presente en el corpus,

en la flota pasada escrevi muy larguo . dan/ do quta a sus cartas . q con hartas pocas me halle/ y m vera por esta de como menos tuve en la/ flota q llego a esta tierra mas no me maravillo/ dello porque muy cerca del puerto se perdieron/ las quatro naos dellas las mexores . y an/ si se perderian . las cartas . no trato en esto ./ mas de que . en las myas q dicho tengo avra/ visto mi voluntad .tan determinadamente/ de que se venga con toda su casa a esta tierra/ porq yo no pienso de yr en mi [vi?]da a esa. (Carta 8)

El investigador Nelson González Martínez afirma que a pesar de una tradición académica que ha subrayado los defectos del aparato de comunicaciones Indiano, durante

el período de los Habsburgo circuló una cantidad enorme de correspondencia oficial por el mar oceánico (González Martínez 2023, 6). Gonzales Martínez señala que

La comunicación entre España y América estuvo lejos de ser irracional e improvisada. Más bien, puede decirse que fue a la vez, éxito y fracaso; retraso y rapidez; formalidad e informalidad, entre otras antinomias. Los conceptos “desorganización”, “lentitud” e “ineficiencia” deberían pensarse de manera flexible y reflexionando sobre las expectativas de los sectores involucrados. (7)

En la primera mitad del siglo XVI, ya se había establecido una red postal impresionante que cubría toda Europa y conectaba Sevilla por correo terrestre a todas las ciudades europeas que tenían algo de importancia (González Martínez 2023, 9). El correo Mayor de la ciudad de Sevilla y el Correo Mayor de Indias en La Casa de contratación habilitaron el círculo de correspondencia entre América y las diferentes partes de España. Es imprescindible mencionar, que el desarrollo de una red postal similar en América, no recayó sobre los hombros de los españoles de manera exclusiva, ya que el aparato postal prehispánico fue muy útil para la estabilización del aparato español. Casi todo el correo español, tanto el eclesiástico u oficial como el particular, circuló por rutas americanas (González Martínez 2023, 11).

Los tiempos de circulación por aquellos caminos dependían de muchos factores materiales y logísticos. En Nueva España los sectores mestizos, blancos y mulatos tuvieron una participación caudal en los servicios de transporte, mientras que en el mundo andino la mayor parte de los conductores fueron principalmente indígenas, gracias a la tradición prehispánica de los “chasquis” (González Martínez 2023, 12). La principal herramienta empleada por los Habsburgo para permitir comunicaciones de mediana y larga distancia fueron las concesiones de Correo Mayor. Privilegios similares, que ya existían en Europa desde la época medieval como *hostes* y *troteros* de postas, y concesiones de Correo Mayor en los territorios del Sacro Imperio, ya se emplearon por asignación de Maximiliano I. El principal beneficiario del sistema nuevo fue Francisco de Taxis que fue nombrado Correo Mayor de la Corte en 1505 (González Martínez 2023, 16). La propuesta de conceder un cargo de Correo Mayor para Indias –cuyo primer beneficiario fue Lorenzo Galíndez de Carvajal, biógrafo de la corte– fue aprobada en el Consejo de Castilla en 1514 (González Martínez 2023).

2.2. Un estudio de caso, Antonio Mateos y María Pérez

Las consecuencias de la correspondencia asincrónica tienen un estado destacado en el corpus, y dictan la formación característica de las cartas, manifestándose tanto en la división formal del texto en partes, como en las frases formularias que contiene. El dialogo epistolar es, según la definición de Bardaxí, “una conversación entre ausentes” (Fernández Alcaide, *Práctica privada del arte epistolar en el siblo XVI* 2009, 264), una definición que capta bien la diferencia primordial entre el medio epistolar asincrónico y la conversación natural que se caracteriza principalmente por ser sincrónica.

En el caso particular de este corpus la “asincronía” es aún más notable por varias razones y, ante todo, por la falta del contexto completo, dado que solamente contiene las cartas escritas por el emigrante, sin las del interlocutor. Además, los obstáculos que ponía la comunicación marítima inmadura del imperio español en el siglo XVI, han dejado sus huellas sobre las correspondencias halladas, que a veces presentan unas brechas temporales muy significantes.

De modo general, las cartas presentan una uniformidad estructural que encaja con las instrucciones normativas de escritura halladas en manuales de la época (Fernández Alcaide 2018, 149). Alcaide resume la adecuada división en partes de la carta que hace Antonio de Torquemada en su *Manual de escribientes* así: “(1) apertura de visitación; (2) felicitación + alusión a Dios / negocio + petición de ayuda; (3) respuesta a carta anterior; (4) final: resolución + cortesía + “Nuestro Señor”; (5) Fecha + firma.” (149). Mientras que algunas partes suelen hallarse más elaborados en unas cartas que otras, factores que Fernández Alcaide examina a través de la relación entre emisor y destinatarios, la respuesta a la carta anterior o un comentario acerca de su ausencia, aparentan ser casi imprescindibles, sobre todo en correspondencias entre esposa y marido (Fernández Alcaide, *Práctica privada del arte epistolar en el siblo XVI* 2009, 274).

Las cartas 3, 13 y 294 del corpus son del mismo emisor, Antonio Mateos, vecino de México que escribe las dos primeras a su esposa, María Pérez, y la última a su hijo del mismo nombre, los dos en su natal Alcuéscar. Esta correspondencia se halla en el legajo de solicitud de licencia de Antonio Mateos hijo (INDIFERENTE, 2055, N.43). En contraste con otras cartas examinadas en este trabajo –enfocado en correspondencias entre cónyuges– esta correspondencia parece ser más íntima y genuina porque no fue diseñada para la obtención de licencia de la esposa. Por lo tanto, le faltan los ruegos formularios y las instrucciones acerca de la travesía y los arreglos de compañía.

Las cartas fueron escritas por el padre que dejó a su familia en España en un

estado social deshonrado y económicamente grave por tiempo de unos veinte años. De las muchas cartas que el padre reclama de haber enviado a lo largo de su ausencia, tres fueron elegidas por el hijo, o por su procurador, como piezas de prueba para obtener licencia de pase. Estas tres cartas, aunque no pertenezcan al género de la carta de llamada en el sentido completo, sí que contienen referencias a la necesidad de ayuda económica y al deseo del padre de ver a su familia. En la carta de solicitud dirigida al Rey, Antonio hijo pide licencia para poder pasar y estar con su padre en Nueva España, un año después que falleció su madre (INDIFERENTE, 2055, N.43, 1).

De las cartas dirigidas a la esposa María Pérez surge una situación familiar muy sombría. Desafortunadamente, no tenemos la carta en que María se queja del poco socorro y de la situación en que su marido los había dejado a ella y a su hijo. Podemos solamente imaginar de qué modo manifestó su desgana de pasar a Indias a reunirse con él, como es evidente de lo hallado en el legajo del hijo. Un análisis de las tres cartas escritas por Antonio Mateos, juntas a la carta de solicitud, resulta muy útil para el mejor entendimiento de la circulación de cartas en el espacio imperial y especialmente del empleo de intermediadores para entrega de cartas misivas, remesas y noticias entre familiares y conocidos.

Además, los informes dados en ellas arrojan luz sobre las subidas y bajadas vitales de un venturero de los estratos bajos de la sociedad hispánica en el nuevo mundo. Por último, y debido a las mencionadas propiedades que muestran las cartas, ellas pueden servir también para vislumbrar la vida de una familia destrozada en el imperio hispánico del siglo XVI y el sufrimiento de una mujer que, no como otras mujeres del corpus, ha preferido no intentar reunirse con su marido.

Como la solicitud de licencia, escrita en nombre de Antonio Mateos hijo, es el documento más reciente que examinamos, fechado el año 1574, podría servirnos mejor como un punto de salida a nuestra lectura. En esta carta Antonio pide al Rey que se le de licencia para pasar a Indias con finalidad de buscar a su padre en Nueva España y estar con él, evidencia de que no sabía de su ubicación exacta en aquel tiempo:

Muy poderoso señor

Juan de aldaz en nombre de antonio mateos vezino del lugar de alguesca jurisdicción/ de la villa de montanchez que es en el [xxx] de santiago. digo que a mas/ tiempo de veinte años que antonio mateos padre de mi parte passo a las/ yndias y al presente esta en la nueva españa en la ciudad de mexico/ y desde el dicho tiempo que esta parte, el dicho antonio

mateos a escripto a mi parte/ y a maria perez su muger que se passen a la dicha nueva españa y para ellos/ les a enviado dineros y rrespeto de ser mi parte de poca hedad no se/ pusso en hefecto, y porque la dicha su madre no tenia voluntad de hazer la dicha/ jornada por ser muger en días, la qual abia un ano o poco mas o menos que/ fallecio y passo desta presente vida. Y a esta caussa por quedarese mi parte/ huerfano e hijo unico del dicho antonio mateos su padre, y ser pobre tiene/ necessidad de hir a la dicha nueva espana a buscar a su padre y a estar en/ su compania.

A v. altesa pido y supplico haga merced al dicho mi parte de dar licencia/ y facultad para que pueda passar e hir a la dicha nueva espana a hazer vida/ con su padre y para que conste de lo dicho hago presentacion desta/ ynformacion y cartas misivas del dicho antonio mateos lo qual todo/ juro en forma ques cierto y verdadero y para ello legitima-

Juan de aldaz (INDIFERENTE, 2055, N.43, 1)

El procurador jura, en nombre del solicitante, que este último es pobre y en necesidad de irse de España, ya que se había quedado huérfano desde la muerte de su madre un año atrás. En el último documento hallado en su legajo vemos que se le ha dado la licencia por “no siendo casado” (INDIFERENTE, 2055, N.43, 30). Las cartas adjuntas al legajo evidencian que el padre había enviado dinero para la realización del viaje, pero la razón que presenta el escribano por no querer la madre realizarlo “por ser mujer en días” es, sin duda, una reducción del conjunto de razones que la llevó a negar la llamada. Como se notará en la correspondencia, Antonio Mateos no sostenía económicamente a su familia de manera estable y tenía una manera de disculparse fácilmente, encontrando pretextos y elaborándolos.

En la primera carta, la número 3, fechada el día de San Juan (24 de junio) de 1558, Antonio dice que ha pasado un año y medio desde la última vez que él le escribió una carta a su mujer, y se queja por no haber recibido carta alguna de ella. Evidentemente, la última noticia que recibió fue un aviso del recibo de una remesa (*repuesta*) de dineros que le había mandado por un tal Joan do Campo, con el cual esperaba que viniera a América.

Podemos deducir del texto que en una carta anterior recibida por Antonio últimamente, María le avisa del recibo de veinte ducados de manos de Joan do Campo, probablemente sin la carta que iba adjunta a la remesa indicando la suma enviada, ya que Antonio insiste que le había enviado cincuenta ducados: “y aora de nuevo os avyso

que los cobreys los dema/ mas pues no os dio mas de treynta demandalde otros veynte a/ aconplimiento de los çinquenta como digo.” (Carta 3).

El empleo de intermediadores fue común en la comunicación transatlántica y en las cartas de Antonio Mateos se puede ver que él mismo actúa como intermediador por varios de sus conocidos. En Carta 3, Antonio intermedia en seguida dos noticias,

la mujer de franco hernandez flanco dareys vna carta/ q va cō esta de parte de franco hernandez su marydo y atre/ vyme a escrevyllle dandole relacion del porque el mensaje/ ro yva de camino y no vuo tienpo p[ar]a avysalle q escryvyese.

Y, yuxtapuesta a esta noticia aparece otra de más gravedad,

a los hyjos de juº fernandez lucas dareys mi besamanos/ y dezyldes q su ermano gº min defunto en gloria sea que/ aca quedo eredero vn hyjo que vuo en vna yndia y que rue/ gen a dios por su anima.

Además, en el *post scriptum* de la carta avisa a su mujer así, “de leonor de la cueva no e sabydo avra vn mes q vy a juº de mesa su marydo y me dixo q estava buena.” (Carta 3). En la segunda carta dirigida a María, le avisa que ha recibido una carta suya por un conocido común y le envía otra remesa de dineros por otros intermediadores, relacionados con el mencionado francisco Hernández Franco.

Pues, para los cónyuges, el sistema de lazos familiares y sociales sigue siendo imprescindible para poder comunicarse a pesar de la distancia y aparenta ser más asincrónico que fallado, las noticias siguen fluyendo de España a América y viceversa, aunque no sea de mucha rapidez. Lo que aparenta ser más difícil que transmitir noticias, es el envío de dineros con la seguridad de que lleguen a su destino, un tema del cual Antonio Mateos se preocupa.

Evidentemente, la última carta que ha recibido Antonio de María contenía más de un mero aviso del recibo, parece que en esta carta le ha avisado definitivamente que no quiere venir a vivir con él. ¿Es posible que el mantenimiento de la correspondencia después de este aviso tuviese otra función? Tal vez era una manera de mantener la ficción, ya sea a través de un cambio en la situación que está a punto de pasar, de una reunión todavía posible o sugiriendo que social y legalmente el vínculo familiar no se ha roto. En un resumen poco detallado de su historia desde la última vez que le ha escrito, entrelaza el

efecto que tuvo la noticia dramática sobre él. Su compañero Juan do Campo había vuelto a España encargado con la repuesta de dineros y una carta misiva, y mientras tanto Antonio se preparaba por la llegada de su mujer:

y cō este deseo de vra venida fuyme al valle de atlisco adon/ de se coje trigo dos vezes en el año vna de ryego y otra de tenpo/ ral / p[ar]a que alli acabaramos nra vyda y fui labrador vn año/en conpañya de otro labrador de alli y p[ar]a adelante tenia/ tierras buscadas y cōplados quatro pares de bues y todo lo neçe/ saryo. p[ar]a nra byvyenda por ser la tierra mas harta y albundo/ sa de pan y viçiosa de todas las cosas neçesaryas de bastimento/ que ay en toda la nueva españa. (Carta 3)

Después de haber recibido su carta de negación a la llamada hizo arreglos que muestran no poca industria:

depues que reçeby vra carta/ y no veniades ny era vra voluntad venir a estas partes acorde/ vender los bues y todo el apero / porque es la tierra mas prove de/ dineros que ay en estas partes y la mas rica de comida q ay co/ mo arriba dixen / y a esta causa de no venir vos aca ni yo gar dinero/ os vendi los bues y todo lo demas y cōple vna recua de cava/llos p[ar]a a sacar el trigo que avya cojydo de alli que me cupyeron/ de mi parte dozyentas hanegas y no hallava quien me diese vn/ real dentro en el valle por ello y p[ar]a gastarlo cōpe la recua/ como digo / y vendi mi trigo hecho haryna en mexico y otro que/ conplava tanbyen a buelta de lo que yo tenia de mi cosecha/. (Carta 3)

Lo que resulta más interesante en este relato de acontecimientos es el hecho de que tardó dos años más o menos en responder a la última carta, dos años en que, como se lamenta él, perdía dineros por haber vendido y recomprado su ganado:

y aora vendi la recua y bue/ lvome a los ganados adonde espero ganar dineros de aqui adelante mas en vn año que hasta aora en dos porque en v[er]dad si no vu/ vyera dexado los ganados yo tuyera dineros p[ar]a me yr o es/ tuyera alla / y dexen los ganados esperando vra venida y no/ e podido bolver mas presto a ellos. (Carta 3)

Antonio reclama que ha ganado quinientos ducados en dos años y que de aquí adelante espera poder ganar la misma cantidad en uno.

La carta dirigida a Antonio hijo no está fechada adecuadamente, pero se puede

deducir que fue escrita alrededor del primer día de marzo de 1561.¹⁰ Respondiendo a una queja de su hijo acerca de su dilación en responder, Antonio explica la razón por su demora con uno de los cuentos más elaborados y detallados de un suceso que hay en el corpus. Cuenta la historia de cómo se había caído de un caballo al agua durante el tiempo de las nieves, el 4 de diciembre de 1559. Explica que como no tenía ropa para cambiarse y estaba lejos de la ciudad, se le metió el frío y la enfermedad y solo se pudo recuperar tras unos encuentros con “medicos neçios” y un encuentro fortuito con uno mejor que le había quitado la enfermedad en agosto del año posterior. La carta está fechada el miércoles de Ceniza y me atrevo a suponer, por lo detallado que es el informe, que sería el año subsiguiente.

En esta carta Antonio expresa su voluntad de ir a España y dar socorro a su familia como mensajero de su propia merced, la razón dada por no haber mandado ni una blanca por intermediadores hasta entonces es que las vías de comunicación eran poco fiables. Antonio padre deduce de la correspondencia con su hijo y esposa que muchas cartas que él ha mandado y que fueron mandadas a él, se perdieron en el camino:

madre no avia reçebido ninguna / ni yo suya timien[do?]/ pues tantas se pyerden y tan pocas açiertan no m[e?]/ atrevi a enbiaros dineros mas enpero con el ayvda de [la?]/ madre de dios para otas <sic> yo me sere el portador. (Carta 294)

El padre espera poder pasar a España más de mil ducados, una cantidad que, leyendo la siguiente carta, es evidente que no podía proveer y, por supuesto, tampoco lo hizo.

Destaquemos la manera en que la correspondencia simultánea con varios familiares y conocidos a la vez, ayuda al emisor comprobar cuáles de sus cartas han llegado a su destino y, no menos importante, cuantas más o menos se han perdido en el viaje. Los navíos de aviso llevaban correo particular, pero su misión principal era avisar a las autoridades sobre la llegada de las flotas a América. Para los particulares no había manera de comprobar el recibo de cartas sino por otras, y así, faltando un aviso del recibo como la del correo oficial, la deducción y el cruce de información fueron necesarios.

La carta 13, fechada el primero de marzo de 1566, es la segunda carta dirigida a María y su comienzo es de tipo bastante frecuente en el corpus. El emisor salta las partes (1) y (2) aconsejadas por Torquemada y comienza con aviso de la llegada de la carta

¹⁰ El cálculo fue hecho a través de la fecha de la Semana Santa de aquel año, ya que se celebra el Miércoles de la Ceniza 40 días antes del Jueves Santo, entre el 4 de febrero y el 10 de marzo.

anterior. Torquemada específicamente sugiere evitar la fórmula fija de “Reçibí la carta de V M”, ya que hay mejores modos de hacerlo y que responder a una carta ya es señal de que se ha recibido (Fernández Alcaide, *Práctica privada del arte epistolar en el siblo XVI* 2009, 274). Aun así, y de modo similar al comienzo de la dirigida a Antonio hijo, la carta empieza con un aviso de recibo de una carta interior fechada el día 29 de noviembre de 1565, justamente un año antes del recibo:

en veyntiocho del mes de novienbre de mil e qui^os y/1 sesenta y çinco reçebi una carta vuestra la qual/ reçebi de mano de franco hernandez franco la/ fecha de la qual dezya del año de mil e qui^os/ y sesenta y quatro en veyntinueve dias del mes/ de noviembre. (Carta 13)

Antonio tarda tres meses en responder a la carta que, como él testimifica de modo formular, le causó “gran contento y consuelo”.

De esta carta llegamos a entender que en la época que ha pasado desde la partida de Joan do Campo y hasta el recibo de la segunda carta de María, Antonio le ha enviado once o doce cartas –así según su testimonio– pero no le ha enviado dineros en ninguna ocasión “por la poca confi/ ança que se tiene de los que van a españa y esta/ a sido la cavsa y no otra cosa.” (Carta 13). En suma, se trata de una época de más o menos diez años en los cuales María tenía que sostener a su hijo sin ningún apoyo por parte de su marido.

Esta vez, Antonio le avisa de un envío de una suma mucho más significativa de lo que le había mandado con Joan do Campo, cien ducados que espera que sean entregados de manera más segura que los cincuenta parcialmente estafados por el intermediador primero. Las instrucciones que le da para el recibo del envío revelan un mecanismo complicado basado en la firme red social de conocidos que viven, igual que la pareja estudiada, en el espacio imperial de ambas orillas del océano. Antonio envía el dinero con un mercader de nombre Miguel Rodríguez de Azevedo¹¹ que va desde México a Sevilla. Antonio lo ha conocido por un amigo de Extremadura a cuya familia conoce su mujer también, Francisco Hernández Franco al cual mencionamos más arriba. Este último ha utilizado, como muchos otros, según dice la carta, los servicios del mercader para cumplir el mismo objeto, enviar socorro a su mujer. Antonio sabe que Francisco lo había hecho una vez en el pasado, y que lo intenta hacer otra vez en la misma forma que él.

¹¹ Puede que fuera el mismo hombre mencionado por Nadine Béligand (2020) como encomendador de indios en Tlaltenango en Bélingade,

Los hijos de Hernández Franco también cumplirán un rol en la recolección del dinero en Sevilla, María tendrá que enviar a uno de los hijos, que van a Sevilla para recoger una remesa de su propio padre, y recibir los dineros enviados por Antonio. Es aparente que Antonio, experimentado ya en perder dinero de esa manera, teme que algo pueda salir mal en la entrega que tendrá lugar en casa de un compañero del mercader rico. Sin duda, esta vez le preocupa más la “mala jente” de Sevilla que pueda intervenir en el proceso de entrega, o aún robar el dinero, que la travesía transatlántica de la remesa. Le da a su mujer instrucciones detalladas sobre cómo preparar al joven para la misión:

avisalde que mire que de buena cuenta/ de si no le aconteça alguna desgraçia porque es/ mala jente esa de sevilla mucha della y biven/ de rapyña sera menester p[ar]a que en sevilla/ os den esos dineros que se haga vna ynforma/ çion ante la justiçia p[ar]a que coste en sevilla/16 a quien los a de dar como soys mi mujer y que van/17 consinados a vos plega nro señor que los reçibays/18 p[ar]a vro socorro. (Carta 13)

La retórica de la culpa del estado de pobreza en que permanecían María y su hijo durante los diez años que no recibieron apoyo económico es intrigante. Parece que en la carta anterior María le ha acusado directamente de la pobreza que sufría:

por vra carta me dezys que aveys pasa/d[o] bien creo sera mas que en vra carta me dezys/ de lo qual con rzon me podeys culpar por aver tanto tiempo que de mi no se a reçebido socorro ni/ nguno. (Carta 13)

Es muy probable que el envío repentino del dinero con el mercader es un resultado de las acusaciones hechas por María y de algún informe que le dio sobre su estado. El pretexto de Antonio es, como recordamos, la poca confianza que tiene en la gente que va a España y “esta a sido la cavsa y no otra cosa.” (Carta 13). No podríamos decir qué le ayudó recuperar la dicha confianza de manera tan súbita.

En la carta dirigida a su hijo, Antonio no se admite responsable y, de modo comprensible, intenta salvar las apariencias frente a su hijo y le conviene más echar la culpa al nivel de vida en España que al alejamiento de la familia, aventurando como labrador y ganadero en Nueva España:

sabe dios a lo que llevo mi coraçon en saber de la neçesidad/ que al tienpo que mescrevistes padeçia des tu made <sic> y tu lo qual yo/ creo ser ansi porque en esa miserable tierra

muchas veces suele aver/ neçesidad. (Carta 294)

Pues, es la misma necesidad esencial que padecía la familia en España, la que lo motivó a emigrar. Será solo después de la muerte de María Pérez que Antonio hijo, todavía pobre, intentará largarse de la periferia peninsular e ir tras los pasos de su padre.

El caso de los Mateos Pérez es revelador por varias razones. Como hemos visto, faltan en las cartas las formulas normativas de cartas de llamada incluidas en la gran mayoría del corpus. Esa ventaja está debida a las circunstancias trágicas de la continua ausencia del padre y de la desgana de la madre de irse de su tierra. No podemos imaginar que tan frecuentes fueron los casos de desaparición completa de hombres de familia en los vastos territorios del Nuevo Mundo, y las evidencias que tenemos de un contacto prolongado entre Antonio y su familia en sus años de ausencia no deben subestimarse.

La red social de familias y hombres en solitario, que vivía la misma realidad que Antonio, le habilitaba seguir en contacto con muchos de sus conocidos y familiares a pesar de la distancia y, teniendo en cuenta la soledad que uno podría sentirse al estar tan lejos de su casa, puede que la correspondencia le diera gran consuelo. Sería cierto que el corpus, con sus varias dificultades metodológicas, no puede servir para un estudio de mentalidades del “hombre anónimo” del siglo XVI, pero sí que es una fuente importante para entender mejor la compleja realidad que compartían miles de personas en aquella época, preocupándose constantemente por temas de la comunicación transatlántica.

3. Conclusión

En este trabajo he intentado mostrar de qué manera las prácticas epistolares de correspondencia transatlántica entre cónyuges españoles, fueron diseñadas por circunstancias legislativas e infraestructurales relativas al siglo XVI. No hace falta comprobar que el efecto que tenían estos dos dominios sobre la estructura, el contenido, la retórica, y las prácticas del envío era decisivo. Una investigación así se hubiera considerado tautológica, ya que el corpus examinado abarca solamente textos compuestos con la finalidad burocrática de reunir a cónyuges en ambas orillas del océano Atlántico. Como alternativa he elegido mostrar unos rasgos específicos de este efecto evidente.

Entre otras propiedades demostradas en este trabajo, podríamos mencionar las diferentes retóricas utilizadas por los casados fugitivos de la ley, las instrucciones para la preparación al viaje y su ejecución, las prácticas de ocultación de detalles identificativos, el

empleo de intermediarios y las medidas tomadas para verificar el recibo de cartas.

Además, el estudio de caso de Antonio Mateos y María Pérez ha sido una oportunidad para examinar una correspondencia de manera temporal, comprobando intervalos entre recibo y envío. La multiplicidad relativa de documentos en este caso, la historia familiar intrigante de los sujetos, y el hecho de que esta correspondencia no pertenezca de modo completo al género de la *llamada*, le permiten al lector imaginar de modo vivo la frustración, la soledad, y las esperas interminables que fueron el destino compartido de miles de parejas españolas en el siglo XVI.

Bibliografía

- Almorza Hidalgo, Amelia, y Reyes Rojas García. 2015. «Los expedientes de vida maridable del Archivo General de Indias: análisis de un caso de estudio.» En *América en la burocracia de la monarquía española. Documentos para su estudio*, de Francisco (ed.) Torres García, 111-130. Córdoba: Editorial Brujas.
- Bélingade, Nadine. 2020. «La muerte del verdadero don Toribio de San Martín Cortés, gobernador de Cuernavaca (1595).» *nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea].
- Córdoba Toro, Julián. 2015. «El viaje femenino a América durante la primera mitad del siglo XVI.» *Iberiamérica Social: Revista-red de estudios sociales* 3 (4).
- Fernández Alcaide, Marta. 2009. *Cartas De Particulares En Indias Del Siglo XVI. Edición y Estudio Discursivo*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- . 2009. «Práctica privada del arte epistolar en el siblo XVI.» En *En estudios de lengua española: descripción variación y uso homenaje a Humberto Lopez Morales*, de M. Camacho Taboada, J. J. Rodriguez Toro y J. [eds.] Santana Marrero, 261-284. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- . 2018. «Entre el arte epistolar y la necesidad comunicativa: las cartas particulares como ejemplo multiidimensional.» En *Classes populaires, scripturalité et histoire de la langue un bilan interdisciplinaire: Schriftlichkeit und Sprachgeschichte. Eine interdisziplinäre Bilanz*, de J. Steffen, H. Thun y R. Zaiser, 149-178. Kiel: Westensee-Verlag.
- Gálvez Ruiz, María Ángeles. 1997. «Emigración a Indias y fracaso conyugal.» *Chronica Nova* (24): 79-102.

- Gómez Lucerna, Eloísa. 2013. *Españolas del nuevo mundo*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Montes, Liliana María. 2015. «Viajeras hacia el nuevo mundo en el siglo XVI.» *Revista de Estudios Marítimos y Sociales* 7-8: 177-191.
- González Martínez, Nelson Fernando. 2023. «Comunicarse a pesar de la distancia: La instalación de los Correos Mayores y los flujos de correspondencia en el mundo hispanoamericano (1501-1640).» *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea] (Debates).
- Martínez, José Luis. 1983. *Pasajeros a Indias. Viajes trasatlánticos en el siglo XVI*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martínez Martínez, María del Carmen. 1991. «Vida maridable: algunas peculiaridades en la emigración a las indias.» *Anuario Jurídico y Económico Escorialense* (23): 349-364.
- Otte, Enrique. 1988. *Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540-1616*. Sevilla: V Centenario Consejería de Cultura.
- Presta, Ana María. 2011. «Estados Alternados. Matrimonio y vida maridable en Charcas temprano- colonial.» *Población y sociedad* (18): 79-105.
- Puerto Barrios, Nicolás. 2008. «Mapas y navíos de aviso.» *Antena de Telecomunicación* (173): 44-44.
- Rodríguez Duarte, María del Carmen. 2019. «Los navíos de aviso: Embarcaciones para la transmisión de noticias.» *Andalucía en La Historia* (63): 50-55.
- Sainz Varela, José Antonio. 2006. «Los pasajeros a Indias.» *Tabula: Revista de archivos de Castilla y León* (9): 11-72.
- Stangl, Werner. 2010. «Consideraciones metodológicas acerca de las cartas privadas de emigrantes españoles desde América, 1492-1824- El Caso De Las 'Cartas De Llamada'.» *Jahrbuch Für Geschichte Lateinamerikas* 47 (1): 11-35.
- Vallego García-Hevia, José María. 1998. «Los navíos de aviso y los correos marítimos a Indias (1942-1898).» *Ivs Fvgit* (7): 197-226.



LA SELVA ESPESA DE LA LECTURA: LECTURAS Y RELECTURAS EN LAS NARRACIONES TARDÍAS DE JUAN JOSÉ SAER¹

IDÁN SHIR²

Resumen: Con su consagración en los finales de los años 80, la obra del escritor argentino Juan José Saer, fue considerada una literatura mayor, posborgeana y altamente enfocada en la *praxis* de la escritura. Esta diferenciación con Borges implica en muchos sentidos una relación problemática entre la lectura y escritura, y sus capacidades de dar cuenta de lo real. Este trabajo quiere desafiar tal noción y proponer un cambio poético en la etapa final del proyecto saeriano. A través de una lectura de *Lo imborrable* (1992) y *La pesquisa*, quisiera proponer un modelo según el cual, la relación entre lectura y escritura, entre captación sensorial y conceptual, ha sido repensada por Saer dada la inminencia de su muerte y la aproximación de la conclusión de la obra.

¹ Trabajo de seminario presentado en el marco del curso “Locura y deseo en la ficción de Juan José Saer”, del año 2021-2022

² Estudiante del M.A. – Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos - MA Honors Program - Jack Joseph and Morton Mandel School for Advanced Studies in the Humanities (HUJI).

Un lector baquiano de Juan José Saer podría discernir el aspecto metaliterario de su poética. El conjunto de los textos (novelas, cuentos, “argumentos” y poemas narrativos) que componen su obra, retrata un espacio literario asociado con la ciudad argentina de Santa Fe, por cuyas calles pasean los personajes recurrentes de Saer, mayormente escritores y literatos, siempre charlando con tanta pasión como ironía sobre literatura. Pero la metaliteratura en Saer no es borgeana: nunca es enciclopédica ni fetichiza el libro en tanto objeto. Sus personajes no sueñan con bibliotecas infinitas ni celebran el hallazgo de una edición antigua. La metaliteratura en Saer se manifiesta en forma de reflexiones teóricas acerca del quehacer del narrador. En otras palabras, el lugar privilegiado en la poética saeriana es el de la escritura y no tanto el de la lectura³.

En este trabajo trataré de desmitificar tal noción, sosteniendo que, en la última etapa de Saer, inaugurada con *Lo imborrable* (1992) y extendida hasta *La grande* (2005), el foco poético se fija más y más en la lectura (y la metalectura) en tanto gesto generativo. Me basaré específicamente en las dos primeras novelas de la etapa: la antedicha *Lo imborrable* y *La pesquisa* (1994).

La tensión entre lectura y escritura es intrínseca en Saer. Como es bien sabido, su poética se funda en la incesante e inagotable búsqueda de formas inéditas de narrar “lo real”. Así lo describe el propio Saer en una entrevista con Gérard de Cortanze, recopilada en *El concepto de ficción* (1997):

La palabra real en el título [de *El limonero real*, 1974] es una especie de provocación. Más bien se trata de un testimonio de mi percepción del mundo con todos los errores, las oscuridades, las contradicciones, y protecciones fantasmáticas de todo individuo tomado por separado. El tema formal del libro sería justamente esta imposibilidad de agotar el significante y por lo tanto la narración, como ocurre por el contrario en la narración clásica. (285)

La mirada del narrador puede significar errores y contradicciones, pero constituye una forma de percibir el mundo sin agotarlo, por ende, la potencia poética depende de una frescura de la mirada. Pero esa frescura nunca sale *ex nihilo*. Como explica Saer (1999) en

³ Excepciones hechas por las lecturas voraces de Ángel, uno de los protagonistas de *Cicatrices* (1969), la lectura de *Filosofía en el tocador* del Marqués de Sade realizada por el Gato Garay en *Nadie nada nunca* (1980) y la lectura del poema de Tomatis por El Matemático en *Glosa* (1986). Se trata de momentos fundamentales en cada una de las respectivas novelas y cada uno de ellos merece una lectura profunda. No obstante, se puede aseverar que estos tres ejemplos son un poco anómalos en Saer y aparecen en el texto no sin ironía.

la nota “Dos razones”, hablando de su novela *Las nubes* (1997):

si durante unos instantes tratamos de concebir nuestra experiencia como independiente del lenguaje, resulta claro que nos percibiremos a nosotros mismos como criaturas extrañas, desconocidas, remotas. Es por lo tanto gracias al lenguaje, y no la experiencia bruta, que gozamos de nuestra relativa familiaridad con el mundo [...] de modo que lo pliegues más íntimos de nuestra experiencia están ya atravesados de relatos y de ficciones (161-2).

No hay –para Saer– realidad sino percepciones de realidad, que por un lado son inéditas y por otro tienen origen en el lenguaje, en el artificio, en lo preconcebido. Pero es justamente lo artificioso lo que constituye “una forma más real que la del mundo”, como lo formula Saer en su última entrevista (Prieto, 2016: 223).

Existe, por lo tanto, una tensión entre la búsqueda de un idiolecto y la recepción literaria. Julio Premat (2002) señala esta tensión como rasgo definitivo de la melancolía en Saer:

El proceso de redescubrimiento del relato y del lenguaje, paralelo a las peripecias afectivas de la melancolía, lleva en sus consecuencias a una problemática central, tanto de la literatura contemporánea –de más está decirlo– como de la obra de Saer: la relación con el saber, la tradición, las filiaciones literarias. La reescritura, gesto que se confunde con el de la creación, marca los límites y las posibilidades de la posición de un escritor enfrentado con todo lo que ya ha sido escrito, pensado, descubierto, organizado; de un escritor solitario frente a una barrera inhibidora y a una lucidez irónica. La impresión de que el único camino que se puede recorrer es el que ha sido trazado por otros y al mismo tiempo la repetida conciencia de que la escritura es un proceso de búsqueda y renovación, producen entonces una dinámica de relecturas, citas, reescrituras, ficcionalizaciones cruzadas de saberes dispersos. (244-5)

Leer, por lo tanto, es una espada de doble filo. Es un gesto que permite producir sentido del (in)significante. Pero cuando la potencia expresiva de una obra es tal, paradójicamente, provoca el silencio de las sirenas de su lector.

Leído, releído

Como anuncia el primero de los muchos títulos o apuntes que aparecen en sus márgenes, *Lo imborrable*⁴ es una suerte de continuidad y discontinuidad dentro del universo Saer. El narrador intra-homodiegético es Carlos Tomatis, su personaje más recurrente. A pesar de su centralidad, Tomatis ocupa normalmente un papel secundario: provoca a la poetisa Adelina Flores en “Sombras sobre vidrio esmerilado” (1966); sirve como una figura paterna inesperada en *Cicatrices*; penetra en la reclusión de Elisa y El Gato en *Nadie nada nunca*; relata una versión escandalosa del cumpleaños de Washington Noriega en *Glosa*. Aparece como protagonista y narrador sólo en “La mayor”, cuento largo escrito en 1971. El cuento retrata su desmoronamiento perceptivo del tiempo mediante una fragmentación sintáctica extrema. Es sólo posible descifrar la identidad del narrador por las menciones de ciertos objetos que ocupan su apartamento, reconocidos de narraciones anteriores.

“La mayor”, uno de los textos más opacos y experimentales de Saer, narra en cierto sentido el enmudecimiento de Tomatis. Es una expresión que rechaza la expresividad. Cabe afirmar que en el planteo inicial del cuento ya se traza una tensión entre lo perceptivo y lo intertextual, mediante un gesto paródico para con la escena de la magdalena de *En busca del tiempo perdido* de Proust:

Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo, masticaban despacio y estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar, conservado mientras hubiese, en primer lugar, la lengua, la galletita, el té que humea, los años: mojaban, en la cocina, en invierno, la galletita en la taza de té, y sabían, inmediatamente, al probar, que estaban llenos, dentro de algo y trayendo, dentro, algo, que habían, en otros años, porque había años, dejado, fuera, en el mundo, algo, que se podía, de una u otra manera, por decir así, recuperar, y que había, por lo tanto, en alguna parte, lo que llamaban o lo que creían que debía ser, ¿no es cierto?, un mundo. Y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té, y no saco al probarla, nada, lo que se dice nada. (Saer, 2001, 125)

4 En adelante se utilizará la edición de *Lo imborrable* citada en la bibliografía (Seix Barral, Buenos Aires, 2003).

En “La mayor”, la relación paródica con Proust traza un umbral donde la evocación erudita e intertextual no sirve para dar cuenta de lo real fluido. Ello es de sumo interés, dado que él es un escritor y sus reflexiones suelen servir de portavoz de las concepciones de Saer acerca de la narración, si bien es cierto que con ironía. Y, no obstante, hay que rechazar el lugar común de leer el cuento como un *ars poética* plenamente negativo, sino el planteo de un problema literario formulado por uno de los personajes de Saer en un estado crítico de su vida. Propongo pensar en la parodia de Proust, y por extensión muchos otros textos de Saer, no como una tesis cerrada, sino un intento de dialogar formalmente con una crisis de la narración, que a su vez prepara el terreno conceptual para los textos procedentes. Como algo que postula una pregunta que será replanteada, releída en los textos siguientes. Y por eso, el mero hecho de que el narrador de *Lo imborrable* sea Tomatis, ya ejemplifica una relación de continuidad y discontinuidad (el retorno de lo conocido de manera alterada) con textos anteriores. Y más aún, el retorno estilísticamente impar con “La mayor” de Tomatis tematiza la vuelta a la expresión⁵, y por extensión a la escritura.

Encontramos a Tomatis en el umbral de un episodio depresivo, narrado no sólo en “La mayor” sino también en el final político⁶ de Glosa. No se trata de una recuperación absoluta, sino de un estado liminal que Tomatis denomina “el penúltimo escalón”, que lo separa de la así llamada “agua negra” (2003, 12). De manera típicamente saeriana, el tenor sombrío que acompaña la novela tiene motivos exteriores e interiores. En acorde con “La mayor”, si bien es cierto que más elocuente y fluidamente, las reflexiones solipsistas de Tomatis predominan: “Lo que percibo puede estar sucediendo ahora o en cualquier lugar del ‘tiempo’ y del ‘espacio’; no tengo ninguna prueba de que es ‘ahora’, ninguna referencia ni ninguna noción que identifique lo que está pasando” (37).

Sería erróneo atribuir la depresión sólo a la evanescencia del tiempo, sino también a los “tiempos que corren” (38). La diégesis ocurre en pleno Proceso de los años 70-80. Y, como en Glosa, se habla de la misma de manera explícita. El texto subraya la reclusión impuesta que sufre Tomatis por el estado político: Tomatis no puede citarse con Reina, amigo de Rosario, hasta que “afloje el frío” (107), es decir hasta que se calme la situación política. Pichón Garay, de quien hablaré en extensión más adelante “se había encerrado en su departamento [en París] sin leer, sin ver a nadie, sin responder las que cartas que recibía, y se había dedicado exclusivamente a hacer palabras cruzadas (83). Los lectores de *Glosa*

5 Esto es anunciado de al comienzo: “Pasaron, como venía diciendo hace un momento, veinte años: anochece” (2003, 9).

6 Véase Sarlo, *Zona Saer*, 2015.

sabrán que el motivo de su depresión es la desaparición de su hermano mellizo, el Gato.⁷ El terror del Estado también penetra y corrompe su vida matrimonial, cuando su esposa Haydée rechaza esconder a la joven militante, la Tacuara y contribuye a su desaparición. Este mismo episodio y el fallecimiento de su madre provoca su catábasis al último escalón.

Entonces, la novela comienza en un período subsiguiente y el comienzo de la recuperación. Ello es descrito mediante la capacidad de pasar el umbral de su casa para tomar “un café en el bar de la galería” (108), pero también por la vuelta a la escritura. Parte de la recuperación de Tomatis consiste en la escritura de dos sonetos en su cuaderno de color ladrillo: “Lucy” y “The Blackhole”. Como Tomatis exclama: “que me maten si hace seis meses nomás hubiese sido capaz de concebirme a mí mismo llevando una carpeta de sonetos” (142). En la sección titulada “EL SONETO COMO TERAPIA” desarrolla lo siguiente:

Concentrándome en la hoja blanca, el torbellino se atenúa: La explosión silenciosa y centrífuga se vuelve más lenta, y los pedazos que quedan flotando a la deriva, arrastrados por el reflujo que provoca el agujero negro atrayéndolos hacia el vacío sin límites, resisten en el borde, y algo semejante a lo que era “yo” en otros tiempos, pero mucho más endeble, remoto, y un poco extraño, los recoge uno a uno como a los fragmentos de una carta hecha mil pedazos tratando de reconstruirla, sin lograrlo del todo, recorriendo e mensaje maltrecho con una lucecita frágil que no alcanza para descifrarlo. La medida, el verso, la rima, la estrofa, la idea pescada en alguna parte de la negrura y que hace surgir, ondular, plegarse el vocabulario, acumulado misteriosamente en los pliegues orgánicos, se vuelven rastro en la página, forma autónoma en lo exterior, floración cristalina que centellea y, que por haber puesto un freno a la dispersión, a causa del prestigio heroico de toda la medida, ya imborrable, me apacigua. (145)

La reflexión remite al discurso metaliterario particular de Saer mencionado en el comienzo del trabajo: la rigidez formal del soneto obtiene cierta utopía efímera de consolidación del ser y del tiempo. Permite captar lo real según las leyes autosuficientes de la obra. Y la reflexión no es adscribible sólo al soneto sino a la alta literatura que aparece en contraste con la literatura comercial. Debido al ritmo particular de la sintaxis saeriana, a las repeticiones musicales (los *leitmotifs* de castración que acompañan el texto), a la pretensión formal,

7 Más sobre la continuidad y la mortalidad de los personajes de Saer, véase Sarlo, *La condición mortal*, 1993.

esta reflexión describe el propio texto que el lector viene leyendo.

Es posible aseverar que la escritura del soneto no constituye una forma inédita de narrar lo real, sino una práctica anacrónica. Una forma muerta restituida en el presente: el soneto “se había vuelto una forma muerta, como lo son ciertas lenguas, tan diferente de una verdadera forma poética” (144). El gesto expresivo implica cierto hundimiento en el pasado, sea la historia de la literatura; su propio pasado biográfico, dado que practicaba el género en su adolescencia hasta que terminó “desprovisto de toda legitimidad poética” (144); o el pasado prehistórico o arcaico, evocado temáticamente en “Lucy”, es decir, en lo inalcanzable. Pero este mirar atrás para dar con el (lo) presente pone de relieve un temperamento más ligado a la lectura que a la escritura.⁸ Este “yo’ en otros tiempos”, un conjunto de fragmentos remotos es un ser lector, cuya noción ontológica se sostiene por lo ya hecho, por reproducir a partir de ello. Esta reproducción fuera del tiempo permite, efímeramente, que el presente fugitivo permanezca y dure.⁹

Y es importante subrayar que Tomatis no lee a sus contemporáneos, sino que sigue fiel a un canon ecléctico: “Yo que había pasado mi vida pensando en Cervantes y en Faulkner, en Quevedo y en Vallejo y en Dostoievski, me descubrí a los cuarenta años rumiando todo el santo día conmigo mismo historias de suegras” (163). Esta fidelidad, que refleja la del propio Saer, postula una ética anti-enciclopédica. Rechaza la acumulación voraz de narraciones divergentes de lo real, a favor de la relectura de lo ya conocido, a la vuelta inquisitiva.

Esta cita también retrata un contraste que enmarca tales lecturas como actos de reclusión hermética. Por un lado, los clásicos y por otro, la suegra y el mundo exterior. La lectura de los contemporáneos pertenece a las narraciones de los años 60: Ángel de *Cicatrices* es un lector tanto de Dostoievski como de Tomatis; en *Glosa*, un poema escrito por éste sirve no sólo de epígrafe, sino de una construcción en abismo temática de la novela. Y desde luego, en su juventud, la segunda generación del “elenco estable” compuesta por Tomatis, los mellizos Garay, Horacio Barco, es lectora de la primera: Washington Noriega, Cuello, Adelina Flores, Higinio Gómez. En el comienzo de *Lo*

8 Sobre más de la retrospectiva en Saer, véase, Patruno Luigi. *Realtos de regreso: Ensayos sobre la obra de Juan José Saer*, 2015.

9 Estoy aludiendo al soneto de Francisco de Quevedo “Buscas a Roma en Roma ¡oh peregrino”, que no sólo aparece como epígrafe en *La grande*, sino también es aludido en *Lo imborrable*: “En lo continuo, en lo homogéneo, a pesar de la multiplicidad aparente, sigue estando todavía la punta de claridad mortecina —“yo”—, la fragilidad impensable que sin embargo dura y dura, en una especie de somnolencia turbia y monótona de la que a veces sin ninguna razón, de un modo se despierta para percibir, durante una fracción de segundos, *la persistencia de lo que fluye*” (148, énfasis míos).

imborrable, Noriega y Gómez habían muerto (cáncer y suicidio respectivamente), y como hemos dicho, su generación se fragmentó a partir de la situación política. Por ende, sin contemporáneos, sin aspiraciones al futuro –típico a dictaduras de derecha, que buscan restituir algún pasado glorioso–, Tomatis se hunde en los clásicos. Dicho de otro modo, la lectura culta retrata una condición melancólica típica de Saer, una melancolía creadora. Ancla al sujeto en el presente, pero lo aleja de él al mismo tiempo.

El segundo gesto expresivo de Tomatis es el así llamado “brulote” (24). El disparador de la novela es el encuentro de Tomatis con Alfonso, excéntrico editor rosarino que anhela establecer una alianza editorial con aquel. El motivo del anhelo es la publicación de una reseña hostil en un diario contra el *bestseller*, *La brisa en el trigo*, de Walter Bueno, un ya difunto legitimador del régimen militar. Alfonso le propone a Tomatis le provea otra crítica, otro brulote, pero esta vez, criticando la novela por su fracaso en tanto obra realista. Alfonso le regala su ejemplar rayado y anotado de la novela, esperando que su lectura lo anime a aceptar la tarea.

Según sus apuntes, la fijación de Alfonso no es en la índole comercial, previsible y estéticamente magra del triángulo adulterio de la trama principal, sino en sus inexactitudes referenciales a la región donde transcurre la peripecia, la provincia de Santa Fe, o sea, su lugar de pertenencia:

En la página treinta y tres, un comienzo de frase subrayado con la misma birome negra de la página 98, entre varias anotaciones y marcas hechas en color: “*nos dimos cita en un bosquecillo de eucaliptos de las afueras que según Alba*”, se conecta con la frase escrita en el margen superior con la misma letra firme, diminuta y aplicada: “*en el pueblo en el que pretende transcurrir la novela, no existe dicho bosquecillo. Estos supuestos eucaliptos se transformarán más adelante gracias a un golpe de varita mágica del autor, en paraísos*”. (150. *Cursivas en el original*)

La crítica de Alfonso tiene como objeto subrayar que en *La brisa en el trigo* no debería haber trigo, es decir, poner en jaque su condición de verdad. Como asevera Premat (2002):

al final de *Lo imborrable* la obsesión de Alfonso con esa novela y su empeño en probar la falsedad referencial de lo que se afirma en ella, cambian de cariz porque de pronto surge una ‘revelación’ en tanto que clave inesperada para comprender lo sucedido. La anécdota

principal de *La brisa en el trigo* –el adulterio, el suicidio ‘a la Bovary’ de la mujer– serían acontecimientos verídicos, vividos por Alfonso en persona, su esposa y Walter Bueno, el autor de la novela incriminada. Es decir que las acusaciones de falsedad no serían la actualización anacrónica de una estética decimonónica por parte de Alfonso¹⁰, sino un fenómeno afectivo de negación (o renegación); por otro lado, la estética convencional e inoperante de la novela estaría, a pesar suyo, transmitiendo informaciones fidedignas sobre la realidad y el pasado. (291)

Es decir, que Alfonso subraya *stricto sensu* la falsedad de un aspecto para esconder la veracidad del otro. Pero irónicamente, la saturación de estos subrayados en sí constituye una legibilidad, un desciframiento de los motivos de su lectura de mala fe.

Alfonso abre una discusión sobre las buenas y malas conductas de la lectura. El texto ironiza su forma de leer la novela de Bueno, no porque sus comentarios sean incorrectos, sino que carecen de sentido respecto de la intencionalidad del texto. Esta lectura de mala fe se extiende hasta la lectura del brulote de Tomatis, el cual viene inicialmente a significar los postulados adornianos del propio Saer –tan presente en sus ensayos–, contra la cultura de masas y la ideología neoliberal.¹¹ Tomatis escribe el brulote no por motivos estéticos como *La brisa en el trigo* carece de estética: “la insignificancia [...], su inexistencia en tanto literatura” (130), sino por el arribismo de Bueno con el régimen militar: “Según mi artículo, en un campo quedaba la gente inteligente, culta y honrada, y en el otro, Walter Bueno con sus militares sanguinarios” (25). Entonces, la obsesión mimética de Alfonso, condicionada por su propio pasado, condiciona también su lectura de Tomatis a tal punto que parece ignorar sus motivos originales, a atribuirle significados que no aparecen en el texto original.¹²

Es posible afirmar que *La brisa en el trigo* tematiza fuertemente la lectura, y por extensión la centralidad de la lectura dentro de la obra. Tomatis no sólo es lector de *La brisa en el trigo*, sino un lector de la lectura de Alfonso. Es altamente probable que, mediante la saturación de sus comentarios pedantes, contrastados con la semejanza entre la trama adúltera y el chisme, Tomatis desentrañe la función reflectante de la novela de

10 Ello refiere al contraste entre Alfonso y el padre de Walter Bueno, artista conservador que opta por deformar la realidad para justificar la forma de su cuadro.

11 Véase, “Postmodernos y afines” (2005) y “La literatura y los nuevos lenguajes” (1997).

12 Un antecedente de Alfonso en tanto lector puede ser Mauricio. Amigo de Tomatis que se enloquece, pensando que recibe mensajes ocultos de la televisión. Pero una diferencia notable entre los dos es que Mauricio se cree destinatario de mensajes inexistentes. Alfonso, por otro lado, rechaza su condición real de referente.

Bueno, y por extensión, los motivos de la lectura. Por ende, la lectura aparece tematizada no sólo como un gesto expresivo sino como un canal comunicativo. La mera lectura de *La brisa en el trigo* ya significa para Tomatis un “traspasar el umbral”: una salida de la lectura hermética de los clásicos. Pero se trata de una lectura motivada por cierta militancia. Una declaración abierta de principios. Y esta primera lectura, esta entrada en el discurso paraliterario, significa también entrar en una *lingua franca* que posibilita el desciframiento de la metalectura de Alfonso.

El ejemplar rayado permite una discusión mucho más matizada acerca del libro en la novela. La tensión entre el libro y su contenido también es tema recurrente, por ejemplo, cuando Vilma Lupo, asistente de Alfonso, exclama: “...¿y en vez de hablar tanto de libros hablamos un poco de literatura?” (215). El rechazo adorniano de la cultura de masas perdura, dado que la índole reproducida de la novela de Bueno, a primera vista, no viene a significar nada. Pero los subrayados de Alfonso ponen de relieve la praxis de la lectura. Una lectura visible, gráfica. Un “dactilograma” imborrable que individualiza el objeto de producción masiva.¹³ En otras palabras, mediante la observación meticulosa en la dimensión gráfica del soporte y no en su contenido literario, el libro en su condición más material desentraña la historia personal de su lector.

Y más aún, como ha sostenido Blaustein en el correspondiente seminario, no es que *La brisa en el trigo* sea solamente una construcción en abismo de la tragedia matrimonial de Alfonso, sino que el propio ejemplar rayado es una construcción en abismo del objeto material que lector empírico sostiene en la mano. Las acotaciones en mayúsculas que acompañan el texto (procedimiento inédito en la obra de Saer) implican que estamos ante un objeto leído y releído. *Lo imborrable* tematiza la vuelta a la escritura, a la expresión. Pero es presentada al lector como objeto cuya potencia expresiva depende de una participación de un lector. Esta postulación ética mediante una operación estética (en el sentido gráfico de la palabra) interviene en el debate diagético sobre la cultura de masas, y prefigura un cambio dentro del proyecto saeriano. Como veremos enseguida con *La pesquisa*, la entrada en la etapa madura insinúa un cambio temperamental: después de los grandes logros de los años 70-80 con *El limonero real*, *Nadie nada nunca* y *Glosa*, el ya maduro Saer

13 En su *Saer en la literatura argentina* (2021), Martín Prieto reproduce una carta de Susana Zanetti destinada a Saer: “esta carta señala el comienzo, siguiendo con Dalmaroni, de la ‘operación editorial’ articulada directamente con la anterior ‘y ya destinada a ampliar el reconocimiento de ese valor’ a partir de reediciones de varios de los libros de Saer en Centro Editor de América Latina” (94). La producción masiva de ediciones baratas ha formado parte esencial del proceso de consagración de Saer.

tiene más legado literario que expectativas de superarlo. El resto de la narrativa saeriana, tematizará más y más la lectura, como la sombra de la trayectoria estimula la retrospectiva, la autolectura.

Dactilogramas

*La pesquisa*¹⁴ es, en muchos sentidos, una novela sobre la recepción literaria. A pesar de la trama policial que inaugura el texto, la diégesis principal relata la narración del *recienvenido* Pichón Garay de dicha trama policial en un patio cervecero. Su audiencia consiste en Tomatis y el recién introducido al “elenco estable”, Marcelo Soldi. El título sugiere la realización de una pesquisa, pero como ha señalado extensivamente la crítica, en la novela hay varias: la primera es la historia parisina del comisario Morvan y su caza al asesino serial de veintisiete viejecitas; la segunda se refiere al intento de Pichón, Tomatis y Soldi de discernir la identidad del autor de un manuscrito titulado *En las tiendas griegas*, falsamente atribuido a Washington Noriega; la tercera alude a la desaparición del Gato y Elisa, anunciada ya en *Glosa*. Al final de la novela, ninguna pesquisa será resuelta.

Esta vez, el papel protagónico parece más adscribible a Pichón Garay. Es su primera visita a la ciudad desde su ida a París, contada en “A medio borrar”. Como he mencionado previamente, durante los años del Proceso, Pichón había sucumbido en un episodio depresivo del cual parece haber salido. El motivo del *nostos* es “la venta de los pocos bienes familiares, único lazo con la ciudad aparte de dos o tres amigos, después de la desaparición del Gato y de la muerte reciente de su madre” (45). Existe una semejanza, una continuidad temática y circunstancial entre Tomatis y Pichón, que gira en torno al silencio y la muerte de la madre, que marca el auge, y por extensión al comienzo el proceso de la recuperación. En *Lo imborrable*, Tomatis cuenta que Pichón, durante su año sabático se había encerrado para hacer palabras cruzadas, una actividad de búsqueda de sentido sin sentido. Un empobrecimiento discursivo que irónicamente surge de un conocimiento amplio con el lenguaje. Ello aparece en contraste directo con su “oficio subalterno en un lugar subalterno” (2003, 83), profesor de literatura en la Sorbona. Entonces, esta incapacidad de leer, de producir sentido, no sólo aparece ligada al episodio depresivo sino al gesto de enunciación y por extensión, a la escritura.

14 En adelante se utilizará la edición de *La pesquisa* citada en la bibliografía (Seix Barral, Buenos Aires, 1994).

En *La pesquisa*, Pichón no sólo cumple un papel protagónico, sino que se transforma en narrador. El texto abre con el relato de Pichón de una forma que esconde su identidad en calidad de narrador. Todo ello cambia con el segundo capítulo que saca al lector del ambiente parisino nevado, la mirada omnipotente del narrador extradiegético, y lo devuelve a la húmeda ciudad y al narrador miope. Según Blaustein (2007):

Esta revelación constituye, para el lector, una ruptura desautomatizante, puesto que, retrospectivamente, captará que cuando el narrador decía “les aseguro” o “les avisé”, los destinatarios de su relato no eran los lectores de *La pesquisa*, sino Tomatis y Soldi, personajes de la diégesis [...] De esta manera queda en evidencia la intención de la obra de jugar con las expectativas de sus destinatarios.

A pesar de la ruptura de esquemas saerianos: la falta de unidad del lugar y la incorporación de lo paraliterario en la diégesis, el lector baquiano de Saer aún reconoce el ritmo moroso y la estructura circular del relato (el capítulo narra la mirada de Morvan fuera de la ventana justo antes de salir de su despacho. Entre esta breve observación hacia fuera y la salida, se narran una variedad de analepsis de la vida de Morvan) que han llegado a definir la estética del narrador saeriano. Entonces, la vuelta de Pichón Garay al acto de la enunciación, no lo convierte en un narrador oral al estilo de Faulkner o de Onetti, sino en estas construcciones enunciativas, antimeméticas (Blaustein, 2011), emblemáticas en las obras anteriores de Saer.

Esta vuelta expresiva elige como sujeto a un detective, que, según la convención literaria, es esencialmente un lector. Ricardo Piglia (2005), a quien la novela fue dedicada, desarrolla tal aseveración en su *El último lector*:

Una de las mayores representaciones modernas de la figura del lector es la del detective privado (*private eye*) del género policial. Y no me refiero a la lectura en sentido alegórico (Sherlock Holmes lee unas huellas en el piso), sino al acto de leer palabras impresas y descifrar signos escritos en un papel. (77)

La insistencia en la dimensión literal en contraste con la alegórica de la lectura traza cierta relación con la tensión entre lectura versus mirada fenomenológica de lo real. Dupin, el detective que inaugura la tradición, es capaz de descifrar lo real sin llegar a entrar contacto directo con ello. Este aspecto recluso del detective también se manifiesta en la

vida extraprofesional: “Además, como hemos dicho, el detective es soltero, un célibe. No está incluido en ninguna institución social, ni siquiera en la más microscópica, la célula básica de la familia, porque esa cualidad anti-institucional (o no-institucional) garantiza su libertad” (80). Por ende, el género policial favorece de inesperada aspectos antisociales, cuando al mismo tiempo gira en torno de la restitución del orden social. Lo cual pone de relieve el doble filo de la lectura discutido en relación con *Lo imborrable*.

Aunque no pretendo analizar extensamente las maneras en las que *La pesquisa* juega o subvierte el policial, es pertinente observar un momento de lectura realizado por Morvan y su contribución al desciframiento del enigma. Al final del relato de Pichón, descubrimos que “la sombra que [Morvan] venía persiguiendo desde hacía nueve meses” (9) era la suya propia. Morvan acude a la invitación de Madame Mouton, una mujer anciana que había pedido la vigilancia del comisario Lautret. La cita, que comienza con una cena y consumo de champaña, termina en una escena terrorífica:

Lautret, Combes y Juin, seguidos de varios agentes armados, entraron en el departamento de Madame Mouton, en el mismo momento en que Morvan, viendo desde el cuarto de baño, desnudo y cubierto de sangre, penetraba en la sala. Los pies desnudos de morvan tropezaron con un objeto que por la fuerza del golpe rodó un trecho sobre la alfombra y se detuvo junto a los zapatos humedecidos de nieve de los policías: la cabeza de Madame Mouton. El cuerpo yacía, desnudo y mutilado, en el mismo sillón de cuerpo en el que Morvan la había visto por última vez, inmóvil y pensativa. [...] Morvan comprendió que para el universo entero la caza había llegado a su fin, porque era demasiado buen policía como para ignorar que resultaría imposible probable a las redes férreas de lo exterior que quizás estaban equivocándose de presa. Incluso para el mismo, su posible inocencia era tan incomunicable y remota como un recuerdo o como un sueño. Fragmentos vastos de su vida le escapaban y la verdad íntima de su propio ser era para él más inasible y oscura que el reverso negro de las estrellas. (148-149)

La anagnórisis de Morvan, en vez de restituir una perdida identidad como en *Edipo rey*¹⁵, termina borrando su noción del ser. A pesar de estancia en la escena del crimen, experimenta demencia y sensación siniestra para consigo mismo. Más aun, le genera un episodio de afasia: “A partir de ese momento, y durante semanas, dejó de hablar, por haber

15 Más sobre la reescritura del mito edípico en *La pesquisa* y en la obra de Saer en conjunto, véase Premat, J., *La dicha de saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, 2002.

comprendido que, en la red material en la que había caído, ya no servían las palabras” (154). Morvan, como fue prefigurado en Tomatis y Pichón, es otro personaje saeriano cuya capacidad enunciativa pasa por un empobrecimiento radical. El lazo correspondiente es la muerte de la figura materna que aparece en tándem con la ilegibilidad de la experiencia vivida.

Encerrado en un manicomio, Morvan vuelve a tener contacto con la experiencia del crimen mediante la lectura:

Cuando tuvo el paquete bastante voluminoso en sus manos, lo miró con satisfacción, pero, sin abrirlo, lo dejó descansar varios días sobre la mesa. Por fin una noche desató con paciencia y habilidad el triple o cuádruple nudo apretado y sin siquiera echarle una mirada a los legajos policiales, sacó con placer evidente el libro de mitología, ajado en el lomo y con las hojas que ya estaban un poco amarillentas y carcomidas en los bordes. Sentándose en la cama lo empezó a hojear sin leer el texto impreso en letras grandes, destinadas a un lector infantil, pero deteniéndose con profundo interés en las viejas estampas de colores que representaban la caída de Troya, Oreste de regreso a su casa [...] y sobre todo el toro intolerablemente blanco, con las astas en forma de medialuna, violando eternamente en Creta, bajo un plátano, después de haberla raptado en una playa de Tiro o de Sidón, a la ninfa aterrada. [...] De todos modos ya sabía que el tiempo adverso, a partir de esa noche tranquila empezaba a estar por fin de su lado. (161).

La alusión al rapto de la ninfa Europa es uno de los *leitmotif* del relato policial y aparece varias veces en el texto (9, 104-05, 136) cuya función es la de una construcción en abismo. Se trata de un crimen de género de orígenes míticos (como lo son las pulsiones edípicas de Morvan). Es importante subrayar que Morvan no lee las palabras, dado que se trata de un libro infantil. Lo cual es significativo cuando se trata de un autor cuya fijación con el lenguaje es tan central. Y, no obstante, el reconocimiento de la experiencia no vivida (o vivida y olvidada) pasa a través de un conocimiento previo (por no decir arcaico) de la literatura.

La diferencia entre experiencia vivida y experiencia leída sirve como núcleo central de la novela y es explorada en el argumento del manuscrito, o mejor dicho el dactilograma, *En las tiendas griegas*. Los dos personajes principales de la metadiégesis, el Soldado Joven y el Soldado Viejo, ofrecen dos perspectivas o ‘verdades’ a propósito de la guerra. El último, que durante una década en la guerra no ha participado ni una vez en una batalla, posee la

“verdad de la experiencia” (125), y el primero que “acaba de llegar de Esparta hace apenas unos días, es el que sabe más de la guerra” (121) La ‘sabiduría’ del Joven es atribuida a su conocimiento con “todas las historias, anécdotas y leyendas” (123). Es decir, que posee la “verdad de la ficción” (124). Blaustein (2007) traza una relación triangular entre las diégesis (la troyana, la parisina y la santafecina), argumentando que la verdad de la ficción es atribuible no sólo a Morvan, como he demostrado arriba, sino también a Soldi:

Al igual que Morvan, Soldi es un buscador de sentido, lo que da origen a una nueva analogía entre la diégesis y la metadiégesis ¹. Soldi cree que el estudio de la teoría literaria le revelará “el sentido de la exaltación misteriosa que desde que aprendió a leer le procuran esos encadenamientos mágicos de palabras” (50); más aún, la fascinación que Soldi siente por la literatura lo ha llevado a la convicción de que la teoría literaria, que es “un instrumento capaz de desentrañar el sentido de esos tejidos abigarrados, será al mismo tiempo la clave para comprenderse, siquiera fragmentariamente, a sí mismo” (51). Considero que así como la ficcionalización de la escritura atenta contra la ilusión referencial, lo mismo ocurre con su contrapartida, el acto de lectura, tematizado en este caso por Soldi.

Pero más aun, la asocia también con Tomatis: “así como el Soldado Joven se halla en una posición distante respecto de la guerra troyana, Tomatis lo está de los asesinatos de París”. Sostenerlo es cierto, pero sugiere una lógica según la cual la cercanía geográfica de Pichón lo convierte en agente de la verdad de la experiencia. Pero tanto Pichón como Morvan han convivido con “*el monstruo de la Bastilla*” (154) sin haberse enterado. Pichón es, ante que nada, un lector de la historia de Morvan, como lo lee en los diarios. Pero, el grado de penetrabilidad en la conciencia de Morvan no puede haber aparecido en los diarios, y ello es ridiculizado en el propio texto:

Ustedes se deben estar preguntando, tal como los conozco, qué posición ocupó yo en este relato, que parezco saber de los hechos más de lo que muestran a primera vista y hablo de ellos y los transmito con la movilidad y la ubicuidad de quien posee una conciencia múltiple y omnipresente. (22)

La construcción del relato de Pichón no se asemeja a la escritura periodística, sino a la literatura. Se basa en la manipulación de convenciones literarias, es decir, en lo ya escrito. Por ende, el regreso de Pichón a la enunciación no consiste sólo en la lectura de hechos,

sino en la capacidad de hilvanarlos bajo la forma literaria, en contraste absoluto con las palabras cruzadas, palabras inconexas como es lo real.

Conclusión - En busca del tiempo leído

Lo abordado en este trabajo es, más que un análisis aproximativo, una propuesta de una indagación futura. Más allá del hecho de que cada novela sea tan densa e inagotable, cada ángulo de lectura implica también la necesidad de volver y releer obras anteriores. Es posible, por ejemplo, formular una trilogía compuesta por “Sombras sobre vidrio esmerilado”, “La mayor” y *Lo imborrable*, a partir de la reflexión de Tomatis sobre el soneto. En el cuento de la juventud (tanto de Tomatis como la de Saer), la composición del soneto de Adelina Flores, simultánea a momentos de recuerdo y la observación de las sombras proyectadas sobre el vidrio, sirve como forma de anclarse a pesar de la evanescencia temporal. Flores, que fue insultada por el propio Tomatis por su carencia de experiencias sexuales y conservadurismo literario, prefigura la conclusión a las cuales llegará el propio Tomatis en *Lo imborrable*. Y, además, es pertinente, comparar el empleo de la alusión literaria (a Joyce en Sombras” y a Proust en “La mayor”), y el rol de la intertextualidad en Saer.

Las narraciones más tardías consistirán también en escenas de lectura. En *Las nubes*, el lector y Pichón Garay realizan una lectura sincronizada de la historia de Doctor Real; “En línea” cuento de *Lugar* (2000) retoman el final de *La pesquisa* y ofrecen otra versión distinta de la historia del Soldado Joven y el Soldado Viejo; “La tardecita” del mismo libro relata el recuerdo de Horacio Barco de una caminata con su hermano cuando los dos eran niños. Su “magdalena” es una lectura en *El ascenso al Monte Ventoso* de Petrarca. Final y sombríamente, *La grande*: en esta última novela, la nueva generación investiga a la precedente. Se realiza una pesquisa académica de una falsa vanguardia llamada el “precisionismo”, contemporáneos de Tomatis. En *La grande*, los nuevos personajes, los que continuarán la saga de la zona, no escriben, ni profesan deseos de escribir, pero son, esencialmente lectores. El personaje que sobresale de la novela es el joven Nula, un ex estudiante de filosofía, que, a lo largo de la novela, toma apuntes en su libreta para la preparación de un tratado sobre la antología del devenir. Es decir, una proyección de la escritura hacia el futuro sin su consumición, enmarcada dentro de una novela donde la búsqueda del tiempo perdido es evocada y cuestionada constantemente. Ello posibilita una reflexión sobre el cambio generacional y un discurso melancólico sobre la desaparición

de las pretensiones formales. Pero también permite sostener que como el entenado que vuelve a escribir su pasado cuando la muerte se aproxima, también el propio Saer vuelve a recorrer lo que ha escrito¹⁶, se relee a sí mismo como los personajes de las narraciones tardías leen de nuevo el tejido íntimo de su ser: el pasado y la biblioteca personal.

Bibliografía

- Blaustein, Daniel. 2007. «Estrategias narrativas en La pesquisa de Juan José Saer.» *LL Journal* [en línea].
- . 2011. *Procedimientos miméticos y antimiméticos en obras del “post-boom”*. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag.
- Luppi, Juan Pablo. 2010. «Última Novela Del Escritor En Sus Comienzos: La Grande Y El Proyecto De Saer.» *Anclajes* 14 (14): 127-43.
- Piglia, Ricardo. 2005. *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Premat, Julio. 2002. *La dicha de Saturno: Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Prieto, Martín. 2021. *Saer en la literatura argentina*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Saer, Juan José. 1999. «Dos Razones.» En *La narración-objeto*, de Juan José Saer. Buenos Aires: Seix Barral.
- . 2004. «Entrevista realizada por Gerard de Cortanze.» En *El concepto de ficción*, de Juan José Saer. Buenos Aires: Seix Barral.
- . 2001. «La mayor.» En *Cuentos completos*, de Juan José Saer, 125-144. Buenos Aires: Seix Barral.
- . 1994. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . 2003. *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Vallina, Cecilia. 2016. «Cierta chifladura muy contagiosa.» En *Una forma más real que la del mundo*, de Martin Pietro [comp.]. Buenos Aires: Mansalva.

¹⁶ Sobre el procedimiento reescritural en *La grande*, véase Luppi (2010)

פה קבור הכלב: עיצוב דמותו של צ'ה גווארה כישו מודרני בעיתונות הארגנטינאית¹ תמר שפרן²



1 עבודת סמינר זו הוגשה במסגרת הקורס 'אמריקה הלטינית והמלחמה הקרה' בשנת תשפ"ב.
2 החוג ללימודי ספרד, פורטוגל ואמריקה הלטינית (האוניברסיטה העברית בירושלים).

הקדמה

ארנסטו "צ'ה" גואררה הוא אייקון. תמונת הפורטרט המפורסמת (תמונה 1) בה הוא מביט אל האופק, על ראשו ברט עם כוכב, ושיערו ארוך ומסורבל, היא אחת התמונות המופצות והמוכרות ביותר במחצית השנייה של המאה העשרים. פניו מופיעות על חולצות, מדבקות וציורי קיר בכל רחבי העולם. צ'ה מוכר כלוחם חופש, מהפכן ואידיאולוג, כתביו הם רבי מכר ואף יומנו עובד לסרט הוליוודי.³

עבודה זו תעסוק באופן הבניית פולחן האישיות של צ'ה גואררה, כאשר שאלתה המרכזית היא כיצד הסיקור התקשורתי בארגנטינה תרם לעיצוב המיתוס לאחר מותו – במרחב הארגנטינאי. לשם כך, ינתחו כ-25 כתבות משני עיתונים ארגנטינאיים - *La Nación* ו-*La Razón*, החל מהגעת הידיעות הראשונות על מותו בתאריך 9.10.1967 ועד ה-16.10.1967, כלומר השבוע הראשון לסיקור ותחילתה של בניית המיתוס. הכתבות כולן עוסקות במותו של גואררה, החל ממידע ראשוני על נפילתו ועד לדיונים הנוגעים להשלכות של מותו. הניתוח יתבצע בשני חלקים, הראשון, ניתוח התוכן המילולי של הכתבות והחלק השני מתמקד בניתוח ויזואלי של התמונות שהופיעו בעיתונות.

בבחינה מעמיקה של שני החלקים, ושילובם למסקנה מרכזית אחת, ניכר כי היה ניסיון של שני העיתונים להציג את גואררה כחלש, ומעבר לכך, להציגו כדוגמה לרעה של לחימת גרילה והקומוניזם שניסה לקדם. אך כפי שיוצג בהמשך העבודה, אותו ניסיון הכפשה הוביל דווקא לתוצאה ההפוכה: גואררה התפרש על ידי הקוראים כאנדרדוג, שבחר למות למען אידאולוגיה וכמנהיג קבוצה קטנה אך נחושה ובכך הפך לייצוג מודרני וחילוני של ישו. תמונת גופתו רק מחזקת את הדמיון. ההשוואה לישו לא נוצרה בריק; הדמיון בין השניים ניכר בבחינה של חייהם: שניהם היו מרפאים, שניהם האמינו בחלוקה שוויונית של רכוש, שעזבו חיי נוחות למען מטרה חשובה, העדיפו להקריב את חייהם למען אותה מטרה ומתו בסבל פיזי בשנות ה-30 לחייהם (Kunzle 2008). התמונות הנוספות שנתחו מחזקות את תדמיתו בתור מנהיג ויוצרות ניגוד בין ההצגה שלו כמפסידן לבין חשיבותו ותפקידו ובכך

³ "דרום אמריקה על אופנוע (*Diarios de motocicleta*) סרט בבימויו של וולטר סאלס ובכיכובו של גאל גרסיה ברנאל בתור גואררה, יצא בשנת 2004. הסרט זכה לביקורות אוהדות ואף בפרס האוסקר לשיר המקורי הטוב ביותר.

משלימות את הטענה המרכזית של עבודה זו.⁴

פרק א'

פרק זה יתמקד בפן הטקסטואלי של הסיקור החדשותי סביב מותו של גווארה.⁵ איך התקשורת בחרה לתאר את השתלשלות האירועים שהובילו ללכידתו ולהירצחו? מה הם שמות התואר שהצמידו לשמו של גווארה? מהן השאלות שעלו סביב מותו? האם הסיקור היה בעמודים הראשיים או שמה הוסט לשוליים? העיתונות בארגנטינה באותן השנים התנהלה תחת צנזורה שהוטלה על ידי השלטון הצבאי של הנשיא אונגנייה (Juan Carlos Onganía). לכן, יש צורך לבסס רקע פוליטי-היסטורי של תקופת שלטונו כדי להבין את הלך הרוח והנסיבות שבה התקשורת נאלצה לפעול.

חואן קרלוס אונגנייה היה איש צבא ארגנטינאי אשר עלה לשלטון ב-29.6.1966 לאחר הפיכה צבאית נגד ממשלתו של ארתורו אלייה (Arturo Umberto Illia). אונגנייה שלט כדיקטטור עד 1970 ועיצב את שלטונו בהשראת פרנסיסקו פרנקו (Francisco Franco), דיקטטור ספרד בין השנים 1939–1975 (Lewis 2003). אונגנייה קידם מספר שינויים שנועדו למנוע התבססות של קומוניזם וליברליות בארגנטינה. שינויים אלה התבטאו ברפורמות כלכליות וכפי שנאמר, בצנזורה. המהלך הראשון של אונגנייה היה לבטל את האוטונומיה של האוניברסיטאות כחודש לאחר עלייתו לשלטון; שוטרים נכנסו לאוניברסיטאות ברחבי המדינה וסגרו את הקמפוסים. הראשונה שנפלה קורבן הייתה אוניברסיטת בואנוס איירס. החופש האקדמי של האוניברסיטאות נשלל והן עברו לשליטת משרד הפנים (Bethell 1993). כל זאת במטרה למנוע "שיח המעודד קומוניזם" והשפעה של גורמים מרקסיסטיים וליברליים כאחד (Lewis 2003). זו לא הייתה הפעם הראשונה שהאוניברסיטאות בארגנטינה הפכו מושא למתקפה, וכמו בעבר, מרצים וחוקרים רבים עזבו את המדינה והתרחשה 'בריחת מוחות' (Bethell 1993).

4 בנימה אישית, אני רוצה להודות לד"ר קרלוס אייניסמן, דודי היקר שסרק והעביר חומרים מארכיון העיתונות של ספריית הקונגרס של ארגנטינה בכדי שאוכל להתחיל את המחקר, עליהם התבססה כל העבודה הזו.
5 בעיתונים המדוברים התייחסו אל ארנסטו גווארה כ'גווארה', ולכן אתייחס אליו כך לאורך העבודה.

במהלכו השני של אונגנייה, החל פירוק והחלשה של איגודי העובדים ברחבי המדינה. באוקטובר 1966, שלל אונגנייה זכויות עבודה והטבות מעובדי נמל בואנוס איירס המאוגדים בטענה שהדבר יעודד תחרות בתעשייה. בדצמבר של אותה השנה, ההחלטה הושתתה גם על איגוד עובדי הרכבות, אך הפעם בטענה כי הדבר יאפשר לקדם טכנולוגית את התחבורה (Bethell 1993). כמובן שלפגיעה בעבודה המאורגנת היו מטרות לא רק כלכליות אלא גם (או אולי אף בעיקר) פוליטיות. בסופו של דבר, שלילת זכויות העובדים הובילה להתארגנות ארצית של שביתה כללית על ידי הקונפדרציה הכללית לעבודה של ארגנטינה (Confederación General del Trabajo, CGT), ארגון גג של איגודי העובדים בארגנטינה, שהוקם תחילה על ידי עובדים (חלקם מהגרים מדרום אירופה) בעלי עמדות סוציאליסטיות וקומוניסטיות. אונגנייה נקט ביד קשה כנגד ה-CGT, והתנהלו מעצרים המוניים ופיזור אלים של הפגנות. לאחר מכן, מאבקי העובדים החריפו והם השביתו קווי תחבורה ראשיים ותעשיות עליהן נשענה הכלכלה הארגנטינאית. בתגובה, הקפיא אונגנייה את כספי הקונפדרציה ושלל את זכויותיהם של ראשי הארגון ובכך הוביל למעצרים. הוא איים לפרק לחלוטין את CGT במידה והמאבק ימשך. אנשי ה-CGT הפסיקו את השביתה הארצית וספגו צמצומים נרחבים בזכויות ובתשלומים, וכמו כן, ובוטלה זכותם לייצג עובדים ולנהל משא ומתן על שכר (Lewis 2003).

התהליכים והשינויים שהנהיג אונגנייה נבעו מחשש למהפכה קומוניסטית בארגנטינה כפי שהתרחשה בקובה ומתבססים על מדיניות האומה טרם ההפיכה השלטונית. בשנת 1962, לקחה ארגנטינה חלק בדיון של ארגון מדינות אמריקה (OAS) סביב סוגיית הטלת סנקציות והדרת קובה משיתופי פעולה עם מדינות אמריקה. ההצעה נדחתה בפה אחד (Bethell 1993). בניגוד לקודמיו, אונגנייה נקט עמדה נחרצת יותר כנגד האיום הקומוניסטי והשתמש באלימות על מנת לפרק את האיום. ולכן, במהלך שלטונו, הוקפאו היחסים בין ארגנטינה לקובה (Milenky 1978). באוגוסט 1967, חודשיים לפני מותו של גווארה, נאם המזכיר הכללי של המועצה לביטחון לאומי, הגנרל אוסיריס וייגאס (Osiris G. Villegas) בבית הספר למלחמה (Escuela Nacional de Guerra) של ארגנטינה, על האיום הקומוניסטי:

החתרנות הקומוניסטית [...] מנסה לנצל תנאי מחייה ירודים על מנת לכפות על מדינות חדשות את דרך

הפעולה שלה. התעמולה חסרת המצפון, ההסתננות למוסדות השונים ולחימת הגרילה המתרחשת סביבנו ומתקרבת אל גבולותינו, הם חלק מהשלבים אשר מגדירים את החתרנות הזו. לכן, למען ביטחון המדינה, נדרש לפעול בכל מחיר על מנת למנוע מהקומוניזם להתקיים ללא דין וחשבון בשטחנו (Avellaneda 1986).⁶

הצגת הקומוניזם כאיום המתדפק על דלתות המדינה והאמירה כי יש לפעול בכל דרך אפשרית כדי למנוע זאת, אינה נותרה רק בגדר מילים. מספר ימים לאחר מכן, ב-22.8.1967, נחקק חוק אנטי-קומוניסטי מקיף, אשר הגדיר את הקומוניזם כפשע וקבע ענישה בעבור פעולות למען הפצת הקומוניזם בארגנטינה (Avellaneda 1986). החוק כלל מספר סעיפים ותתי סעיפים, ומטעמי ענייניות, אתמקד במרכזיים שבהם: בסעיף הראשון, נכתב כי אדם אשר יוכח ללא עוררין כי לקח חלק בפעילות קומוניסטית, יוגדר כקומוניסט ולמדינה היכולת להטיל עליו סנקציות פליליות. החוק הוגדר כרטר-אקטיבי, ויכלול להינקט סנקציות כנגד פעילות קומוניסטית לכאורה שהתרחשה בעבר. סעיף שלוש קבע כי פעילות המשרד למודיעין האחראי על יישום החוק והקריטריונים יהיו סודיים.⁷ במידה ואדם הורשע בקומוניזם, העונשים שיכולו עליו יכללו שלילת אזרחות וגירוש, איסור עבודה במשרה ממשלתית, איסור עיסוק בהוראה, ביטול קצבאות מהמדינה, איסור על ניהול ורכישת תחנות רדיו, טלוויזיה ובתי דפוס או לייצג עובדים בארגונים רשמיים. בין היתר, המדינה החזיקה בזכות לסגור זמנית או לצמיתות בתי דפוס ותחנות שידור אשר סייעו בהפצת חומרים קומוניסטיים (Ley N° 17.401 n.d).

כמו כן, בחוק ישנו דגש מיוחד על עולם התקשורת, אשר מבהיר את הקושי בלנהל וליצור עיתונות על כל סוגיה באופן חופשי. מעבר לכך, החוק מציג את המלחמה העיקשת שניהל אונגנייה כנגד הקומוניזם בכלל וגורמים חתרניים ומעודדי מהפכות בפרט. במידה מסוימת, ניתן להבין כיצד גווארה מסמל את האיום הגדול- הוא ארגנטינאי, קומוניסט, חתרן ומהפכן.

לאור משטור התוכן, תחת מסגרת המחקר הנוכחי, לא ניתן לקבוע באופן ברור וגורף את הנטיות הפוליטיות של העיתונים. יחד עם זאת, La Nación ידוע בתור עיתון שמרני שתומך בממשל,

6 La subversión comunista [...] intenta aprovechar bajos estándares de vida para someter a su esfera de acción a nuevos países. La propaganda sin escrúpulos, la infiltración en las más diversas instituciones y las guerrillas [...] que en estos momentos merodean en los umbrales de nuestras fronteras, son algunas de las etapas que caracterizan dicha subversión. En tal sentido, la seguridad nacional lleva implícito impedir, por todos los medios, que el comunismo pueda actuar impunemente en nuestro territorio.

7 בלשון החוק לא ניתן הסבר להחלטה זו.

לכן ניתן להניח שהבחירה להציג את גווארה באור שלילי נעשתה ללא קשר לצנזורה. La Nación הוקם בשנת 1870 על ידי נשיא ארגנטינה לשעבר, ברטולמה מיטרה (Bartolomé Mitre), כעיתון אשר ייצג את משנתו הפוליטית (Ulanovsky 1997). העיתון היה תחת צנזורה ונאלץ לעדן את דעותיו במהלך כהונתו הראשונה של פרון על מנת להימנע מסגירה, והוא מוכר כעיתון אנטי-פרוניסטי (Walsh & Ferro 2004). מנגד, La Razón היה עיתון עם יחסים עוינים כלפי הממשלות השונות של ארגנטינה, בעיקר בתקופות של שלטון דיקטטורי, אך היות ורוב הזמן הוא היה מולאם ועבד תחת צנזורה, קשה לדעת מה הייתה עמדת העיתון באותה העת (Walsh & Ferro 2004). למרות הצנזורה, כפי שיוצג בניתוח הטקסטואלי, ישנם הבדלים בין העיתונים. נראה שב-La Razón הביעו הערכה מסוימת כלפי גווארה, בין אם באופן שבו תיארו אותו או בהתייחסות אליו כאישיות חשובה. ב-La Nación לעומת זאת, התייחסו אליו במרבית הסיקורים כגופה. העיסוק בדמותו היה מזערי ונראה כי היה ניסיון למחוק אותו כליל.

La Nación

ב-La Nación התפרסמה הידיעה על מותו של גווארה ב-10 לאוקטובר, תחת הכותרת "ייתכן כי 'צ'ה' גווארה נמצא מת בבוליביה" ובכותרת המשנה "כך הוכרז על ידי בכיר בצבא" ("El 'Che' 1967 "Guevara habría sido muerto en Bolivia"). הידיעה מופיעה בעמוד הראשי, אך היא תופסת חלק קטן מאוד מהעמוד, ונטמעת בין ידיעות נוספות. בכתבה נכתב בפירוט על הקרב שהתרחש בין צבא בוליביה לקבוצת הגרילה של גווארה, והיא נחתמת באמירה שיש צורך לוודא את זהותו למרות ההצהרה. ביום למחרת, הידיעה על מותו מופיעה בעמוד הראשי, עם כותרת נחרצת המבשרת על מותו: "מותו של ארנסטו גווארה אושר רשמית בבוליביה". בחלקה הראשון, הכתבה מתמקדת בהצהרה הרשמית של מפקד צבא בוליביה הנוגעת לאירוע בו גווארה נשבה, ובחלקה השני, מתמקדת בעיתונאים אשר ראו וצילמו את הגופה וכן מתארים את מצבה ואת הפציעות הנראות לעין. בכתבה נכתב כי לפני מותו הכריז גווארה "אני הוא 'צ'ה' ונכשלתי" ("La muerte de Ernesto Guevara").

1967 "fue confirmada oficialmente en Bolivia" המשפט הזה, מצוין וחוזר על עצמו בעיתונים נוספים. אמנם כיום, ידוע שלא נאמר על ידי גווארה, אלא שהיה תוצר של תעמולה שמטרתה להציג את גווארה כחלש ומפסיד. באותו היום שבו ב-La Nación מדווח על מותו, מתפרסמת כתבה נוספת המציגה ביוגרפיה מקוצרת של גווארה: היכן נולד, השכלתו ומעורבותו במהפכה הקומוניסטית של קובה. המשך הסיקור מתמקד בנפילתו בבוליביה. העיסוק בדמותו מצומצמת וכמעט לא נידונה (1967 "Datos para una biografía").



עמוד השער של La Nación, 11.10.1967

אופן הסיקור של La Nación משתנה בימים שלאחר מכן, כאשר מועלות שאלות לגבי אימות זהותו של גווארה. ב-13 לאוקטובר מגיעה ידיעה מבוליביה כי קברו את גופתו מבלי להודיע לרשויות בארגנטינה וללא נקודת ציון. גרסה נוספת נמסרת ומציינת כי שרפו את הגופה ("Sepultaron los")

1967 "restos de Ernesto Guevara"). לבוליביה הגיעו מומחים, וכן אחיו של צ'ה – רוברטו גווארה – על מנת לזהות בוודאות את הגופה, מבלי לדעת שהיא כבר נקברה. ב-14 לאוקטובר, מפורסמת כתבה נוספת בעמוד השער, תחת הכותרת "ישנן ספקות בנוגע לשריפת גופתו של גווארה" (1967 "Hay dudas acerca de la icineración de Guevara"). ב-La Nación מסקרים את הספקות שמעלה רוברטו גווארה בנוגע לזיהוי, ובעמוד הבא מתמקדים בכך שצוות המומחים הארגנטינאי עוד לא הצליח לאמת את טביעות האצבע שניתנו לו על ידי הרשויות בבוליביה ("La desaparición del líder castrista" 1967). חלק נכבד מהעמוד השני של העיתון מוקדש לספקות הנוגעות לזיהוי, ונפרש על פני כמה כתבות. מלבד ההתייחסות להצהרותיו של רוברטו ולזיהוי טביעות האצבע, ישנה כתבה נוספת תחת הכותרת "ספקות שנוצרו מהכרזת מותו של צ'ה" גווארה" (1967 "Dudas que causa el anuncio de la muerte del 'Che' Guevara"). הכתבה מתמקדת בחמש נקודות מרכזיות: ראשית, מדוע לא חיכו להגעתו של רוברטו גווארה כדי לאמת את זהות הגופה? הרי, לו היה רואה את הגופה, תהליך הזיהוי היה מתקצר. שנית, חוסר התיאום בין הגופים השונים בבוליביה. על פי עדויות והתקשורת הבוליביאנית, הצבא שרף את הגופה אך לא יידע את הנשיא. לכן, נשאלת השאלה איזה מידע ניסו להסתיר ממנו. שלישית, הסתירה שבין דו"ח המוות לבין ההצהרה של צבא בוליביה. הדו"ח הרפואי מצהיר כי גווארה מת מיד בגלל יריה לאזור החזה, אך בהצהרה שהעניק מפקד הצבא לתקשורת, נאמר כי גווארה חי 24 שעות נוספות לאחר הירי. הנקודה הרביעית המועלת בכתבה היא יומנו של גווארה, שצבא בוליביה טוען שבו הוא מחזיק. בכתבה מצוין כי לא נתנו לעיתונאים לבחון את היומן בחופשיות וכי הצבא העניק להם גישה מוגבלת לעמודים בודדים בלבד ולכן אי אפשר לאמת שהיומן אכן שייך לגווארה. נקודה אחרונה היא סוגיית השריפה, בכתבה נטען ששריפת הגופה מטשטשת ומקשה על הזיהוי ומעלה ספקות גדולות בנוגע למותו של גווארה (1967 "Dudas que causa el anuncio de la muerte del 'Che' Guevara"). כאשר La Nación מדווחים על הספקות, הם משנים את ההתייחסות שלהם מ"גווארה", "מנהיג הגרילה" ותיאורים נוספים המתייחסים לזהותו של גווארה וכעת מתארים אותו כ"הגופה".

ביום למחרת, ב-15 באוקטובר, הכותרת בעמוד הראשי מכריזה "הזיהוי של גווארה אושר".

הידיעה מדווחת על אימות של טביעות האצבע על ידי המומחים מארגנטינה, וכן הצהרה של רוברטו,

שמסר לתקשורת כי הקושי בזיהוי נבע מטיפול לקוי בגופה ("La identificación de Guevara" confirmóse" 1967). הכותרת לא נמצאת במרכז העמוד, ונדחתה לצידו הימני. הסיקור סביב הזיהוי ממשיך אל העמוד השני, בו חוזרים שנית אל אי-הסדרים והסתירות המקשות על אימות ודאי של גווארה. מצד שמאל בחלקו העליון של העמוד השני נכתב: "זיהוי המומחים של גווארה עדיין בתהליך". הכתבה מתמקדת בתהליך הפורנזי של אימות טביעות האצבע, ומציגה שוב את הגרסאות למותו שדווחו בעבר ("La identificación pericial de Guevara se efectuará" 1967). העמוד השני מוקדש כמעט במלואו לסיקור מותו של גווארה: שתי כתבות קטנות נוספות בולטות דווקא בגלל תוכנן. בסוף הכתבה המתמקדת במותו של גווארה בבוליביה והזיהוי הפורנזי, מופיעה כותרת קטנה: "פרשנות של 'The Evening Star'". הכתבה דנה בהשפעת מותו של גווארה על המאבק הקומוניסטי באמריקה הלטינית. שתי אמירות בולטות בתוכה: הראשונה, הטענה כי עם מותו של גווארה בקרב, מתה גם הפנטזיה של ניצחון של התנועה הקסטרו-קומוניסטית בדרום אמריקה. השנייה, מתייחסת לכך שמותו בקרב מרהיב יכולה להפוך אותו בבת אחת לגיבור או למרטיה. בסוף הכתבה נטען שאפילו גווארה עצמו ידע שזה הסוף ושיש לזכור שמילותיו האחרונות היו "אני הוא 'צ'ה' גווארה ונכשלתי". ("Comenta 'The Evening Star'" 1967) הכתבה מובאת מארה"ב, ולמעשה ממשיכה את הקו של La Nación בו הם לא עוסקים בדמותו הציבורית של גווארה באופן ישיר. הכתבה מציגה חששות סביב מעמדה של התנועה הקומוניסטית ברחבי יבשת אמריקה, וכפי שהוצג קודם לכן, האיום הקומוניסטי כבר נידון בהצהרות של בכירים בממשל הארגנטינאי, מה שמדגיש את החשש והדיון הציבורי בו. לכן, מיד לאחר הבעת החשש מגיע גם ביטול מידי בהכרזה שהתנועה מתה איתו וכי הוא נכנע ברגעיו האחרונים. ניתן לשער כי התקווה שהתנועה תמות עם גווארה היא איחול של הממשל הארגנטינאי שנרמז דרך התקשורת בארה"ב, אבל בתור עיתון שמרני, ככל הנראה שדעת המערכת לא הייתה רחוקה מזו. יחד עם זאת, הבחירה לתאר אותו כ"מרטיר" אפשרי של הקומוניזם, היא משמעותית וחזקה, במיוחד במדינה קתולית כמו ארגנטינה. התמקדות בקתוליות של ארגנטינה יכולה להסביר במידה מסוימת את החשש סביב דמותו ומעמדו של גווארה, ומדוע ההשוואה לישו היא כל כך ברורה לעיתים.

בכתבה נוספת באותו העמוד, מפורסם ראיון שנערך עם רוברטו גווארה בתקשורת הארגנטינאית

עם חזרתו מזיהוי הגופה, תחת הכותרת "אחיו של 'צ'ה' מביע ספקות בנוגע למותו". בראיון טען רוברטו כי הוא משוכנע שאחיו עוד בחיים, היות והוא מעולם לא יכל לראות את הגופה. לטענתו, הרשויות בבוליביה הקשו על תהליך הזיהוי וכי העלימו את הגופה, בין אם בקבורה או בשריפה, רגע לפני שהמשלחת הארגנטינאית הגיעה לבוליביה תחת אמתלות שונות. הוא טען כי יש סתירות וספקות שמעלות את האפשרות שאחיו כלל לא מת ("El hermano del 'che' expresa sus dudas" sobre su muerte" 1967). ניתן לשער כי השיבוץ של הכתבה מיד לאחר ההכרזה כי האימות בוצע, נעשה במטרה לערער על השלכות האירוע וחשיבותו: אם גווארה לא נהרג בקרב, אז האירוע אינו בעל חשיבות אלא רק מפלה נוספת בלחימת הגרילה. בנוסף, אם הוא לא מת, אינו יכול להיות מרטיה, ולכן, אין חשש כלל מהיווצרותו של מעמד מיתי.

לסיכום, נראה כי עיתון La Nación בחר להתעמק דווקא בחוסר הוודאות ובהטמעת ספק בכל הנוגע למותו של גווארה. אני סבורה כי הניסיון להכחיש את מותו, נובע מהניסיון להציג את גווארה כחלש. אם שרד וברח או נפל בשבי, הדבר מחזק את תדמיתו כלוחם כושל, ובכך הוא מייצג את המאבק הקומוניסטי. חשוב לציין כי באותה העת ובתקופה ארוכה לאחר מכן, האמונה הרווחת הייתה כי הרשויות בבוליביה שרפו את הגופה וטביעות האצבע היו הדרך היחידה לאמת את זהותו. La Nación לא הציגו מידע מטעה או סילופי אמת על מנת לגרום לציבור לפקפק בהכרזה על מותו, אך יחד עם זאת, ההתמקדות בספקות ושיבוץ מתחת להצהרות רשמיות על זהותו, מעלות תהיות האם היה מדובר בניסיון להמעיט בחשיבות האירוע ואולי אף לנסות לקבור אותו. מתוך כך, ניתן להבין רבות על אופן הסיקור של La Nación בנושא. התיאורים והדרך בה הם מתייחסים לגווארה עצמו מביעים חוסר כבוד והערכה כלפיו, בין אם התייחסות אליו כ"גופה" או בכך שכמעט ואין עיסוק בדמותו הציבורית ובכלל. הדיון במותו הוא טכני ברובו, שיכול לשקף ניסיון לסיקור ניטרלי, אך בין השורות ניתן להבין שהעיתון נמנע מלדבר בבירור על גווארה. הנרטיב בו העיתון מתמקד הנוגע לזיהוי הגופה מציג, כפי שציינתי קודם לכן, פחד. פחד מיצירת מיתוס ואגדה סביב מותו של גווארה, אך הפחד הוא גם מה שמסייע ליצירתו, שכן הדבר מעיד שיש ממה לחשוש, ולכן לגווארה יש חשיבות גדולה ממה שהעיתון רוצה להציג.

La Razón

אופן הסיקור של La Razón שונה והדבר מתבטא כבר בכתבות הראשונות. ב-9 לאוקטובר, מופיעה בתחתית העמוד הראשי כתבה תחת הכותרת "נאמר פעם נוספת כי גווארה נפל". כותרת המשנה מפורטת יותר ומסבירה כי התרחש קרב בבוליביה בין הצבא הבוליביאני לבין לוחמי גרילה, מתוכם תשעה הרוגים ושישה פצועים, וכי גורלו של גווארה לא ידוע, לכן המונח "נפל" לא מאפשר להכריע אם נפצע או נהרג. הכתבה עצמה עוסקת בהרחבה בפרטי הקרב, היות והמידע בנוגע לפצועים והנופלים עוד לא מאומת לחלוטין (1967 "Vuelve a decirse que Guevara ha caído"). ביום למחרת, ה-10 לאוקטובר, עמוד השער כולו מוקדש למותו של גווארה תחת הכותרת "צבא בוליביה מאשר את מותו של גווארה". כותרת המשנה מרחיבה את ההצהרה ובה כתוב כי מנהיג הגרילה נפל ביער בבוליביה במהלך קרב מול הצבא וכעת גופתו הפצועה נבחנת על ידי מומחים ("Confirmando el ejército de Bolivia el fin de Guevara" 1967). כמו כן, בעמוד הראשי מסופר על הפעולה הצבאית שבה נתפסו גווארה ושותפיו, על העיתונאים שהגיעו לראות את גופתו, על שתיקתה של קובה בנושא ולבסוף הכתבה נחתמת עם הספד.

ב-11 לאוקטובר, מחצית מהעמוד הראשי מוקדש לסיקור מותו של גווארה. כמו בגיליון שלפניו, ב-La Razón מדווח שוב על מאורעות הקרב, כיצד נפצע גווארה, לצד מי נלחם ודממת האלחוט של קובה בנושא. הפעם, מצויין בכותרת המשנה ולאורך הכתבה חשיבותו של גווארה לא רק לקובה, אלא לאמריקה הלטינית כולה. בכתבה עצמה גווארה מתואר כ"האיש האגדי של המהפכה הלטינו-אמריקאית" וכ"אחת הדמויות החשובות ביותר שיצאו מיבשת אמריקה בעשורים האחרונים". בגוף הכתבה עצמה מצויין פעמיים כי אין ספק שזה גווארה, ובהתאמה לדיווח La Nación, מוזכר משפטו האחרון לכאורה: "אני הוא 'צ'ה' ונכשלתי" ("En Valle Grande, una pequeña población olvidada y remota de Bolivia reciben sepultura los restos del líder guerrillero argentino-cubano Ernesto Guevara" 1967). בנוסף, ישנה כתבה קטנה בעמוד הראשי המתייחסת לכמות הלוחמים שנלחמו עם גווארה, בה נטען כי לא מנו יותר מ-60, ושחלקם כלל לא היו בוליביאנים ("Dijo el comandante en jefe del ejército que los guerrilleros no").

1967 "fueron más de 60"). ניתן להסיק כי אישור מותו של גווארה, הציטוט המתייחס לכישלונו וההבהרה כי כמות הלוחמים הייתה מזערית, מציגים אותו כשחקן חסר חשיבות העומד בראשה של מהפכה קטנה וחלשה, על אף המוניטין המרשים שהולך לפניו.

העמוד החמישי מוקדש במרביתו לתגובתן של מדינות שונות להכרזה על מותו של גווארה. בארה"ב טוענים כי מותו הוא מפלה קשה למאבק הגרילה הקומוניסטי באמריקה ול"מלחמת המהפכות" שהנהיג. בנוסף, ארה"ב טוענת כי הצלחתו של צבא בוליביה מדגימה את נחיתותה וחוסר יעילותה של לחימת הגרילה. ברזיל מצידה טוענת שגווארה ולוחמיו מעולם לא היוו איום עליה, ושמותו היא קריסתה של התנועה הקסטרו-קומוניסטית באמריקה. פרו מתייחסת לכך שאנשים רבים משוכנעים שגווארה נהרג כבר לפני שנים, ושהאירוע הנוכחי הוא תרגיל פוליטי שנועד למשוך תשומת לב לשותפו של גווארה, הפילוסוף הצרפתי רז'י דבריי (Régis Debray), ששהה בבוליביה באותה העת (1967 "La repercusión en toda América"). הכתבה למעשה מציגה את תנועת הגרילה הקומוניסטית כחסרת כוח עוד לפני נפילתו של גווארה, וכעת עם מותו של מנהיגה לא נותר ממנה ומהאיום שלה דבר.

עמ' 13 מוקדש גם הוא כולו לגווארה ומכיל שתי כתבות: הראשונה והמרכזית עוסקת פעם נוספת בפרטי הקרב בבוליביה ובנסיבות נפילתו, ולבסוף נחתמת בתיאור מפורט ומקיף של גופתו כפי שהוצגה לעיתונאים: התיאור הכיל את מיקום הפציעות, לבושו והבעת פניו. הכתבה ממוסגרת תחת הכותרת "גווארה השלים עם כשלונו", בהתייחסות כמובן למשפט השקרי, שכפי שנאמר, הוזכר כבר פעמיים באותו הגיליון (1967 "Guevara acepto su fracaso"). הכתבה השנייה, שממוקמת בתחתית העמוד, נושאת את הכותרת "נפל אליל, שעם גישתו הבלתי מתפשרת, צבר גם אויבים"⁸. בכתבה זאת נאמר שלמרות שגווארה גילם "גיבור מודרני" במהלך חייו ופעילותו הפוליטית, הוא צבר מתנגדים ואויבים בתוך התנועה הקומוניסטית ובברית המועצות בשל רעיונותיו וגישתו למאבק הקומוניסטי ("Gayo un idolo que, con sus actitudes intransigentes, gana tambien") (1967 "enemigos"). כלומר, שתי הכתבות מציגות את גווארה כסמל לכישלון המאבק הקומוניסטי, ערעור על דמותו המוכרת והכריזמטית והצגה של שברים בתוך התנועה הקומוניסטית עצמה עוד לפני

8 הכותרת המקורית של הכתבה נושאת טעות הקלדה במילה "נפל", וכתובה כ"Gayo", במקום "Cayo".



11.10.1967, עמ' 5, La Razón

הסיקור של La Razón בסוגיית זיהוי הגופה נדחק אל מחוץ לעמוד הראשי, וב-13 לאוקטובר, כאשר מדווחים על שריפת הגופה, הסיקור מופיע בעמודים 6-7. תחת הכותרת "אושר בבוליביה כי גופתו של גווארה נשרפה", נכתב על ההצהרה של בוליביה בנוגע לשריפת הגופה מתוך שיקול כלל האינטרסים, וכי לא ניתן פירוט מהם אותם אינטרסים. בנוסף, התווסף ראיון עם רוברטו גווארה בו הוא מוסר לתקשורת שהוא לא מאמין שאחיו מת היות ולא נותנים לו לזהות את הגופה. האמירה של רוברטו מופיעה בראשית העמוד, מעל כותרת הכתבה ונכתב "אחיו של מנהיג הגרילה הכריז שהוא אינו מאמין לדבר עד שיראה את הגופה". כתבי La Razón מעלים בפסקה האחרונה של הכתבה תהיה נוספת על אלו שהוצגו ב-La Nación לגבי שריפת הגופה. אותה תהיה מעלה בספק ואף מקטינה את חשיבותה של השריפה. נכתב כי כל האירועים סביב מותו לא עוררו הדים בקרב הציבור ("Han confirmado en Bolivia que el cadáver de Guevara fue incinerado" 1967). ההקטנה החוזרת ונשנית של האירוע, ומתוך כך גם של גווארה, ממחישה את העיסוק והרצון להציגו

כלא רלוונטי, ואיתו גם המאבק הקומוניסטי.

בעמוד השביעי ישנה כתבה נוספת הנוגעת לזיהוי הגופה, בה למרות הספקות, ממשיכים לייחס אותה לגווארה: "גופת לוחם הגרילה... תואמת בהרבה מאפיינים לרופא הארגנטינאי האגדי". במהלך הכתבה עולות ספקות הקשורות לזיהוי, אך גם תיאורים התואמים לגווארה ("La identificación" 1967 "del Che Guevara"). לצד הכתבה מופיעה כתבה קטנה נוספת הסותרת את הספקות תחת הכותרת "לארה"ב אין סיבה לפקפק בהיעלמותו של גווארה". בכתבה מובאת הצהרה קצרה של מזכיר המדינה, דין ראסק (Dean Rusk), הטוען כי ארה"ב משוכנעת שגווארה נפל בקרב ושאין להם סיבות לפקפק בהכרזת המוות מטעם בוליביה ("EE. UU. no tiene razón para dudar sobre la desaparición del Che" 1967). כלומר, La Razón עושים את הפעולה ההפוכה מ-La Nación, ובמקום לעודד לפקפק בזיהוי הגופה, הם מעודדים לפקפק בתיאוריה כי גווארה כלל לא מת.

למחרת, השיח סביב זיהוי הגופה ממשיך גם הוא בעמודים האמצעיים ולא בשער, עם כתבה שמאשרת את זיהוי הגופה בבוליביה, תוך הבאת הספקות של רוברטו גווארה לזיהוי. הכתבה פחות מתמקדת בעמדתו של רוברטו ודנה יותר בשאלה מתי נשרפה הגופה, בהצהרה הרשמית של בוליביה על אימות הזהות ובדיווח על האפשרות למשבר דיפלומטי בין ארגנטינה לבוליביה היות וגווארה היה אזרח ארגנטינאי ("Afirman en Bolivia que la identificación de Ernesto Guevara harás" 1976 "por un dedo"). בכתבות נוספות המתמקדות בראיונות של רוברטו גווארה ובספקות סביב זיהוי ודאי של הגופה, La Razón ממשיכים להתייחס לגופה כאל 'צ'ה', ובכך מאשרים מבחינתם שלמרות הספקות, הגופה היא בוודאות שלו.

ב-16 לאוקטובר, La Razón מסקרים שוב את הקרב בו נפל גווארה, בעמוד הראשי, עם מידע חדש המגלה כי גווארה לא מת בשדה הקרב, אלא מת מפצעיו כמעט 24 שעות לאחר מכן. הכותרת הראשית של העמוד, מעל כל הכתבות, היא בעיקר הצהרה המשקפת את אופן הסיקור ובניית הנרטיב של העיתון סביב מותו של גווארה, ובה נכתב "מותו של צ'ה גווארה הוא מכה קשה ללחימת הגרילה באמריקה". כותרת המשנה של הכתבה נפתחת במשפט "אל תהרגו אותי! בשבילכם אני שווה יותר חי מאשר מת", המשויך לגווארה, ומסתיימת בהסבר שהוא התייסר מפצעיו במשך כל הלילה ומת

בבוקר למחרת. הכתבה עצמה משחזרת שוב את מהלך הקרב, את יחסי הכוחות וכיצד נפל גווארה. הציטוט המשווין לגווארה מופיע פעמיים נוספות בגוף הכתבה, וכן תיאור חוזר של הפציעות שספג והשעות הארוכות בהן גסס, ואף מצוין כי גווארה התלונן וביקש שיתנו לו משהו בשביל הכאב ("El acto final" 1967).

מתוך הכתבות השונות של La Razón ניתן לראות את הקו המנחה של העיתון לאופן סיקור הפרשה, השונה מזה של La Nación. La Razón עוסקים "בתמונה הגדולה" ובמשמעות וההשלכות של מותו של גווארה - האם זהו הסוף של תנועת הגרילה באמריקה? באשר לסוגית זהות הגופה, La Razón בחרו שלא להתעמק בנושא ואף לטשטש אותו באמצעות סיקור שלו בעמודים פנימיים יותר והבאת עובדות הסותרות את התהיה הגדולה. בנוסף, גם כאשר היה ספק בנוגע לזהות הגופה, העיתון המשיך להתייחס אליה כאל "צ'ה" ובאמצעות סופרלטיבים כמו "מנהיג הגרילה" או "הרופא הארגנטינאי האגדי". בעוד ש-La Nación מנסים להפריך את מותו של גווארה ולהטמיע ספק בקרב הציבור, La Razón מתמקדים בכך שכעת לאחר מותו של גווארה, המאבק הקומוניסטי באמריקה לעולם לא ישוב להיות מה שהיה, ובכך מחלישים את האיום הקומוניסטי בעיני הציבור. הגישות השונות לסיקור מלמדות אותנו לא רק על היחס לגווארה, אלא גם על עולם העיתונות בארגנטינה באותה התקופה. למרות הצנזורה והשליטה של המשטר, אין סיקור זהה ושבלוני בעיתונים וההבדלים בולטים מאוד. יחד עם זאת, שניהם מציגים את גווארה כחלש ומי שנועד לכישלון, ומשתמשים בו כסמל לקומוניזם באמריקה. הגישה הזו תואמת לחלוטין את האופן בו רצה המשטר להציג את הקומוניזם לציבור ונראה כי מהבחינה הזו המסר אחיד וקשור לשליטה בגופי התקשורת.

למרות שהסיקור של שני העיתונים נועד לשקף את חולשתו של האיום הקומוניסטי, הוא דווקא סייע לעצב את המיתוס סביב דמותו של גווארה וביסס את מעמדו כמרטיר חילוני של המאבק הקומוניסטי. הכתיבה והתיאור החוזר ונשנה של הקרב בו נפל גווארה ב-La Razón אמנם נועד להציג אותו ואת ולוחמיו כחלשים אל מול צבא בוליביה, אבל הוא עושה גם את הפעולה ההפוכה: הוא מציג אותם כדוד וגוליית. מספר חודשים לפני מותו כתב גווארה מאמר בו הוא טען כי הדרך לנצח את המעצמות האימפריאליסטיות, ובראשן ארה"ב, היא באמצעות לחימת גרילה הנובעת מאידיאולוגיה ואמונה במאבק הסוציאליסטי, ובכך לשבור את רוחה של ארה"ב הנלחמת ללא אידיאולוגיה. למעשה,

הוא טען כי אם יקומו עוד "שתיים, שלוש, הרבה וייטנאם" האידיאולוגיה תנצח וצבא ארה"ב לא יצליח להמשיך לאור ההפסדים הרבים. בכך, גווארה הציג תורת לחימה של חלשים מול חזקים, שבסופה החלשים יגברו וינצחו בזכות נחישות ודבקות במטרה (Guevara 1969). הקרב בבוליביה תואם את טענותיו של גווארה במאמר, אך בשונה מדוד וגוליית, ידם לא על העליונה. ההפסד לא בהכרח משפיע על המסגור של גווארה כדוד במקרה הזה, במיוחד כי לציבור לרוב יש משיכה ואהדה כלפי המתמודד החלש (או: ה"אנדרדוג"). מעבר לכך, העיסוק בהמשכיות של לחימת הגרילה לאחר מותו, והטענה כי התנועה ספגה מכה קשה ואולי לא תוכל להשתקם מכך, מעמידה את גווארה כמנהיג היחיד של התנועה שבלעדיו העשייה לא יכולה להתקיים והאידיאולוגיה תישכח. מעמד אבסולוטי שכזה מקרב אותו לדימוי של ישו- מנהיג כריזמטי המפיץ את תורתו ותפיסות עולמו במטרה לשכנע אחרים להצטרף לדרכו ושלטון חזק ממנו הורג אותו בייסורים היות ולא הסכים לוותר על דרכו.

נוסף על כך, העיסוק בידיו לצורך הזיהוי אמנם נועד לצרכים טכניים ורשמיים, אבל העובדה שהן הופרדו משאר גופו, השתמרו והועברו ממקום למקום מזכירות את השימוש בשרידי קדושים של הכנסייה הקתולית ומחזיר את גווארה שוב למשבצת המרטייה הכנסייה הקתולית משמרת חלקי גוף של מרטירים אליהם מאמינים יכולים להתפלל ולהשתמש בהם לצורך סגולות מרפאות במידת הצורך. השרידים הנפוצים ביותר הם ידיים, ופולחן שלם התגבש סביב ידי קדושים לאורך המאות (Hahn 1997). אמנם לא ידוע על פולחן שנוצר סביב ידיו של גווארה, אך ההקשר הדתי של ידיים מנותקות משאר הגוף של אדם שמת למען דעותיו בולט, במיוחד ביבשת בה מרבית התושבים הם קתולים. גם עשורים לאחר מותו, העיסוק בידיו עדיין קיים ואף נוצר סרט דוקומנטרי המנסה להתחקות אחר מקום הקבורה של הידיים.⁹

פרק ב'

פרק זה יתמקד בהיבט החזותי של הסיקור התקשורתי על מותו של גווארה. מעבר לאופן שבו כתבו

⁹ לצפייה נוספת: *The Hands of Che Guevara*, 2006, (59 min). Directed by Peter De Kock

עליו ועל מותו, הפרק ישאל מה הוא הייצוג החזותי שהעיתונים יצרו סביב דמותו של גווארה. לתמונות וייצוגים חזותיים יש תפקיד חשוב בבניית תדמית, יצירת מיתוסים, וגיבוש שפה לא מילולית בציבור הרחב. פרק זה יתבסס על ניתוח והשוואה של הצילומים השונים בעיתונים ומתוך כך, ייבחן ייצוג החזותי של גווארה בהקשר של איקונוגרפיה של קדושה, מרטירים ומסורות אימפריאליות. ייצוג של קדושים ומרטירים הוא חלק מהפולחן הנוצרי עוד מימיה הראשונים. השימוש באיקונות מתבסס על מסורות גרקות-רומיות של הנצחה והאדרה של אישים, האיקונות מייצגות את המרטירים ומביעות גבורה ואמונה, והמאמינים יכולים להתפלל אליו. ההישענות על ייצוג חזותי של מרטירים מאפשרת למאמינים לקיים את הפולחן בכל מקום, ולא רק בקבריהם, ובכך אין צורך בריכוזו של הפולחן (Galavaris 1981). מעבר לכך, מרטירים מייצגים ומעבירים מסר- מסר אמוני, סיפור גבורה וקדושה- אידיאלים אמונים שהמאמינים שואפים אליהם ומקדשים. ייצוג חזותי מעביר את המסר בהתבוננות מהירה, ללא צורך בקריאה או התעמקות ומאפשר למאמינים להתחבר אל הרגש הדתי במהרה. מתוך ההבנה הזו מתחיל הניתוח החזותי בו יתמקד פרק זה: דמותו של גווארה מייצגת סיפור גבורה וכן אידיאולוגיה עיקשת, שמתקשר באופן מהיר ויעיל בשל היכרותו העמוקה של קהל הצופים עם איקונוגרפיה מרטירית. הטענה המרכזית אותה אבקש לפתח בפרק זה מורכבת משני חלקים: ראשית, תמונת המוות של גווארה נועדה להחליש את המאבק הקומוניסטי ולהשתמש בו כסמל, אך היא יוצרת גם את האפקט ההפוך ומציגה אותו כישו. שנית, התמונות המלוות את ההספדים על גווארה אינן רק מסכמות את חייו, אלא מחזקות את תדמיתו כמנהיג בולט בעל חשיבות. ביחד, הטענה מתחברת ומגבשת את המיתוס סביב גווארה לא רק מבחינה טקסטואלית, אלא גם מבחינה חזותית. הייצוגים של גווארה שייכים למסורת ארוכה של ייצוג מרטירים פוליטיים. היצירה המזוהה ביותר במסורת זו, וככל הנראה הראשונה, היא מות מארה שצוירה על ידי ז'אק לואי דוד (*Jacques-Louis David*) בשנת 1793 (יצירה 2). מארה היה פעיל פוליטי מוכר במהפכה הצרפתית אשר נדקר על ידי חברה בקבוצה פוליטית יריבה בעודו מתרחץ. התנוחה של מארה בציור מזכירה את פסל הפייטה המפורסם של מיכלאנג'לו (יצירה 3) ומחברת בין רגש דתי לשיוך פוליטי חילוני (Vaughan & Weston 2000).

תמונת מותו של גווארה

בצילום המציג את גופתו של גווארה (יצירה 4), אותו החיבור בין החילוני לדתי מתרחש. הצילום פורסם בכלי תקשורת רבים בארגנטינה ומחוצה לה, וביניהם בעיתונים *La Nación* ו-*La Razón*. הוא פורסם בשניהם ב-11 באוקטובר, אך עם הבדלים קלים ביניהם. הצילומים ש-*La Nación* פרסמו, נלקחו מסוכנות הידיעות AP והם צילומי תקריב של פניו של גווארה. בצד שמאל של העיתון מוצבת תמונת תקריב של פניו, כשבצד שמאל ניתן לראות שפיו פתוח ואף נדמה שהוא מחייך קלות. בשל התיישנות של הנייר, חלק מהפרטים התכהו ולכן קשה לראות אותם בצורה מיטבית, אבל ידוע שעניו היו פקוחות ("En Valle Grande, una pequeña población olvidada y remota de Bolivia reciben sepultura los restos del líder guerrillero Argentino-Cubano Ernesto Guevara" 1967). מימין, ישנה תמונה נוספת המצולמת מזווית שמאלית, בה רואים את גווארה שוכב, עם ראש מורם מעט ומאחוריו עומדים שלושה גברים במדים. התמונה מציגה את פלג גופו העליון החשוף של גווארה וניתן לראות את פצעו הירי באזור החזה.



גופתו של גווארה מוצגת על ידי צבא בוליביה, צולם על ידי פרדי אלבורטה

גם La Razón פרסמו שתי תמונות של הגופה. הראשונה, המופיעה בחלק העליון של העמוד, היא צילום תקריב של פני גווארה מצד שמאל, בדומה לתמונה שפורסמה ב-La Nación. בתחתית העמוד ישנו צילום נוסף, הצילום המוכר ביותר ממסיבת העיתונאים בבוליביה, בה נראה גווארה שוכב על אלונקה, לבוש במכנסיים אך ללא חולצה ונעליים. הוא מוקף בחיילים ושלושה גברים בחליפות, איש צבא אחד מרים את ראשו, ואחר מצביע על פצעי הירי באזור החזה. כפי שצוין קודם, עיניו של גווארה פקוחות והוא נראה חי.

התמונה נועדה לא רק להוכיח את מותו של גווארה, אלא גם להוות סימן אזהרה ללוחמי גרילה נוספים. העמידה של אנשי צבא במדים אל מול גופתו של גווארה הלוחם והמהפכן, דמות פוליטית חשובה ובולטת, מציגה לצופה את יחסי הכוחות הברורים: גווארה נראה שדוף, עם שיער וזקן עבים ופרועים; וחלש אל מול אנשי צבא זקופים ומאורגנים. החוקר ג'ון ברגר (John Berger) השווה את הצילום ליצירה של רמברנדט משנת 1632, *שיעור האנטומיה של ד"ר טולפ* (יצירה 5). מלבד הדמיון בין שני הדימויים מבחינת זווית ההתבוננות, תנוחת הגופה והגברים העומדים מעליה, ברגר מצביע על תפקידם המשותף של הדימויים - שימוש בגופה כדוגמה ייצוגית. אצל רמברנדט הייצוג הוא רפואי ולימודי, והגופה של ד"ר טולפ מציג, יכולה להיות של כל אדם. גופתו של גווארה, לעומת זאת, מייצגת מסר פוליטי ומאיים: מה שקרה לגווארה יקרה לכל לוחם גרילה (Berger 1975). ההשוואה ליצירתו של רמברנדט מותירה את ההתבוננות בתצלום ובגווארה כגופה, ומהדהדת את המסר שהצבא הבוליביאני העביר, לפיו אין המשכיות למשימתו של גווארה ויד הצבא על העליונה.

יחד עם זאת, התמונה מזכירה איקונוגרפיה מובחנת מאוד, ובולטת במיוחד למאמינים קתולים - הוא נראה כמו ישו. ליתר דיוק, ברגר השווה את התמונה לציורו של אנדראה מנטניה (*Andrea Mantegna*) מהמאה ה-15, *הקינה על מות ישו* (יצירה 6). ההשוואה מתבססת גם היא על זווית ההתבוננות, תנוחת הגופה והדמיון הפיזי שבין ישו לגווארה בשני הדימויים. הוא מציין גם את ההבדלים הבולטים שבין שני הדימויים, עיניו של ישו סגורות ומצד שמאל ישנן נשים המבכות על מותו. גווארה, לעומת זאת, שוכב עם עיניים פקוחות, ובמקום אבל ישנה תחושת ניצחון והצלחה בקרב אנשי הצבא

(Berger 1975). ברצוני להרחיב את ההשוואה ולהדגיש כי ביצירה של מנטניה ישו מתואר באופן ברור עם הסטיגמטות- פצעי הצליבה. בתמונה של גווארה אנשי הצבא מצביעים באופן ברור על פצעי הירי בחזהו. אמנם הדבר אינו מתואר אצל מנטניה, אבל בדימויים רבים של ישו מוצגים גם פצעים מדממים באזור החזה, דבר שניתן לראות בכנסיות קתוליות גם בימינו. נוסף על כך, אני מציעה השוואה ופרשנות נוספת- איש הצבא שמצביע על פצעיו, מתקשר לאיקונוגרפיה נוצרית נוספת, בה תומאס המפקק במותו של ישו דוחף את אצבעו לפצעיו מחוסר אמונה שהוא קם לתחייה (יצירה 7). בעוד שבאיקונוגרפיה והסיפור הנוצרי החיטוט בפצע נועד להדגים שישו קם לתחייה, במקרה של גווארה זה נועד להוכיח את מותו.

אם כך, הדמיון הפיזי נוגע גם לסבל המוצג על גבי הגופה. ההשוואה בין השניים אינה רק פיזית, היא פוליטית ואידיאולוגית. אם עד כה ההשוואה בין ישו ומרטירים אחרים ולבין גווארה התבססה בעיקרה על טקסט, עכשיו יש לכך סימוכין חזותי. לטענתי, השילוב שבין הסיפור שנכתב בעיתון לבין התמונה שמראה באופן ברור את הדמיון הפיזי בין ישו לבין גווארה, מציב את גווארה כישו מודרני. ברגר אף מוסיף שברגע שהקשר נוצר אצל הצופה, והוא מעיד על עצמו לשם הדבר, הוא לעולם לא יוכל להסתכל על התמונה של גווארה ועל היצירה של מנטניה אותו הדבר (Berger 1975). קשה להעלות על הדעת את הסברה שקוראי העיתון ברובם ידעו לעמוד על הדמיון שבין ציורו של מנטניה לתמונה של גווארה, אבל קל להסיק שההקשר המתבסס על הדמיון לישו בלט לקוראים רבים, שכן זוהי איקונוגרפיה נפוצה וחשובה בנצרות הקתולית.

התמונות הביוגרפיות

מלבד הצילום המפורסם של גופתו, הצילומים האחרים המוצגים בעיתון חשובים לא פחות מבחינת בניית המיתוס. לאחר פרסום התמונה וההצהרה על מותו, העיתונים השונים פרסמו הספדים המתארים את חיי גווארה ופעילותו הפוליטית. אל הכתוב, צורפו תמונות שונות המשלימות את בניית המיתוס ומעבירות מסרים שלעיתים סותרים את הכתב. אקדים ואומר כי ישנו הבדל בולט בין שני העיתונים-

La Nación המעיטו בשימוש בתמונות, ולאחר הסיקור הביוגרפי כמעט ולא נוספו תמונות לכתבות. לעומת זאת, La Razón שיבצו תמונות רבות לאורך הסיקור, כמעט בכל כתבה. אני סבורה שזה קשור באופן ישיר לאופן שבו סיקרו את האירוע - La Nación מתמקדים באפשרות שגווארה כלל לא מת, ולכן לא להציגו חזותית תורם לטיעון. La Razón מתמקדים רבות בדמותו ובתפקידו, ולכן ייצוג חזותי של תפקידו וחיי תורמים לנרטיב.

אל הביוגרפיה שנכתבה ב-La Nación צורפו שלוש תמונות: בפינה הימנית העליונה, תמונה של גווארה מדבר בלהט עם ויקטור האדו (Víctor Haedo) נשיא אורוגוואי. שניהם יושבים, גווארה מצד שמאל והאדו מצד ימין, ידו השמאלית של גווארה מורמת ובידו הימנית הוא אוחז במאטה (סמך לארגנטינאיות שהוא גם מאוד נפוץ באורוגוואי). משמאל לתמונה, ישנה תמונה נוספת בה נראה גווארה עומד מחויך עם ניקיטה חרושצ'וב, ראש ממשלת בריה"מ בפגישתם בקרמלין. מתחתיה, תמונה שלישית ואחרונה בה נראה גווארה עומד ונואם. הוא עומד זקוף, בידו הימנית הוא אוחז בדש הז'קט שלו ומולו עומד מיקרופון (תמונה 8) ("Datos para una biografía" 1967).

La Razón פרסמו הספד עוד לפני פרסום התמונה של הגופה, בו יש שלוש תמונות של גווארה, שתיים מהן במרכז העמוד, בהן רואים את גווארה שוכב על האדמה, במנוחה מלחימה. בתמונה הימנית הוא אוחז בנשק אוטומטי ולובש מדים צבאיים ועל גבו תרמיל עם ציוד – כלומר, גווארה הלוחם בפעולה. בתמונה השמאלית הוא שוכב כשממשאלו לוחם נוסף, שניהם במדים צבאיים וציוד על הגב. גווארה מישיר מבט למצלמה וניתן לראות שבפיו ישנה מקטרת. בתחתית העמוד מצד שמאל, תמונה נוספת של גווארה בה הוא רכוב על סוס, יושב זקוף ומביט אל האופק, משמאלו גבר עומד, ומימינו סוס נוסף (תמונה 9) ("Confirmo el ejército de Bolivia el fin de Guevara" 1967). ביום למחרת, לאחר מסיבת העיתונאים בבוליביה, פרסמו La Razón כתבה נוספת בה תוארה השתלשלות הקרב בין הצבא ללוחמי הגרילה וכיצד נפל גווארה. בתחתית נוסף הספד קטן, ומרבית העמוד שובצה עם תמונות שונות של גווארה. בפינה הימנית העליונה, פורסמה תמונה של גווארה בסיירה מאסטררה רכוב על סוס ובפיו סיגרה בפינה השמאלית העליונה ישנן שש תמונות המציגות את גווארה בסדר כרונולוגי מגיל 13, דרך לימודיו באוניברסיטה, מסעותיו ברחבי אמריקה הלטינית, תפקידו במהפכה הקובנית ועד דמותו הבוגרת ותפקידו הפוליטי בקובה. במרכז העמוד, תמונה של גווארה הולך שלוב

ידיים עם האחים קסטרו ואוסוואלדו דורטיקוס (Oswaldo Dorticós) נשיא קובה. מימין, שלוש תמונות נוספות, שתיים מהן מציגות אותו בתקופות לחימה, אחת עם האחים קסטרו בקובה, והשנייה במיקום לא ידוע בה הוא נח ומעשן סיגה. מתחת לשתי התמונות הללו מוצגת תמונה מחתונתו השנייה עם אלאידה מרץ' (Aleida March) בקובה. בתחתית העמוד, מספר תמונות נוספות המציגות את גווארה נפגש עם פוליטיקאים שונים מרחבי העולם. בתמונות השונות הוא משוחח ולוחץ את היד לפוליטיקאים סינים, נשיא אלג'יריה, ראש ממשלת הודו, נשיא אורוגוואי ופוליטיקאים ברזילאים (תמונה 10) ("Guevara acepto su fracaso" 1967).

המסר הראשוני מן התמונות המוצגות בשני העיתונים הוא ברור - גווארה היה פוליטיקאי משפיע בקובה ומוכר ומוערך בעולם. הוא היה קומוניסט, לוחם ומנהיג גרילה אמיץ. התמונות משקפות בדיוק את סיכום חייו לכדי ביוגרפיה פוליטית קצרה בעיתון. אך בהתבוננות שנייה, ברצוני להציג פרשנויות נוספות לתמונות שיוצרות רבדים נוספים למסרים מטעם העיתונים. בשני העיתונים, פורסמה תמונה של גווארה בשיחה עם נשיא אורוגוואי במהלך כינוס ארגון מדינות אמריקה (OAS) בשנת 1961 בפונטה דל אסטה, כל אחת מזוית צילום שונה. התמונה מציגה את מעמדו הפוליטי והבינלאומי של גווארה ואת ההתנהלותו הדיפלומטית. אבל פרט לא פחות חשוב הוא המאטה שגווארה אוחז בידו במהלך השיחה. שתי התמונות צולמו ברגעים שונים, אך הוא אוחז במאטה באותה היד, ובתמונה שפורסמה ב-La Razón ניתן לראות לצידו גם את תרמוס המים החמים ששימש אותו. התיעוד של גווארה עם מאטה משקפת את היותו ארגנטינאי ומראה היבט "אנושי" שבו, את חיי היום יום שלו, משהו קרוב המאפשר הזדהות בקרב קוראי העיתון. כאשר העיתונים התייחסו לגווארה, השיוך הלאומי שלו כ"ארגנטינאי" היה נדיר, הייחוס לרוב היה "קובני", "ארגנטינאי-קובני" ולעיתים "קומוניסטי" או "קסטרו-קומוניסטי". מצד אחד, הוא היה דמות פוליטית חשובה שהגיעה מארגנטינה, מצד שני, הוא היה קומוניסט, דבר שהממשל ראה כסכנה. ההסתייגות של העיתונים מלהתייחס אליו כארגנטינאי בלבד ברורה, במיוחד תחת חוקי צנזורה כבדים, אבל התמונות העבירו את המסר לקוראים. שתית מאטה היא מנהג כל כך מרכזי ונפוץ בארגנטינה, שברור לקורא ארגנטינאי מאיפה גווארה מגיע ומה התרבות שעליה התחנך. חשוב לציין, ששתיית מאטה היא לא דבר מקובל בקובה, ולכן התמונות משקפות מסר מאוד ברור בנוגע ללאומו של גווארה.



ארנסטו גווארה ו-ויקטור האדו בכנס ארגון מדינות אמריקה, 1961, פונטה דל אסטה, אורוגוואי. צילום: סוכנות AP. פורסם ב-11.10.1967 בעיתון La Nación.

שתי תמונות נוספות שיש לתת עליהן את הדעת, הן התמונות שפורסמו ב-La Razón בשתי כתבות שונות בהן רואים את גווארה רכוב על סוס. אחת מזמן שהותו בבוליביה, והשנייה מסיירה מאסטרס במהלך המהפכה הקובנית. שתי התמונות ככל הנראה נועדו להציג את פעילותו כלוחם גרילה, אך הן מעט שונות מהתמונות האחרות באותו הנושא. בשני העיתונים, מרבית התמונות של גווארה כלוחם גרילה מציגות אותו על הקרקע, בין אם בישיבה או בשכיבה, ומוקף בלוחמים נוספים. בתמונות המדוברות הוא נראה זקוף ומלא ביטחון, והוא מרכז ועיקר התמונה. באחת התמונות, עומד גבר משמאלו אך קשה לשים לב אליו במבט ראשון. בעוד שהתמונות האחרות מציגות אותו כחלק מקבוצה והוא נראה בין שווים, התמונות שלו על הסוס מציגות אותו כמנהיג.

המראה הסמכותי והזקוף איננו מקרי: ייצוג של מנהיגים ופוליטיקאים רכובים על סוס הוא איקונוגרפיה אימפריאלית עוד מימי קדם. אחד הפסלים המוקדמים ביותר שהשתמרו המתארים קיסר רכוב על סוס הוא הפסל של מרקוס אורליוס (Marcus Aurelius) הנמצא כיום ברומא (יצירה 11). בתקופה הקרולינגית, בניסיון לקשר בין האימפריה הזו לאימפריה הרומית, יצרו פסלים בהשראת

פסלו של מרקוס אורליוס והאיקונוגרפיה חזרה להיות פופולרית ונפוצה (Holladay, 2016). לאורך המאות נוצרו יצירות רבות המתארות מנהיגים באיקונוגרפיה האימפריאלית המדוברת, ובתקופה המודרנית, הבולט שבהם הוא נפוליאון, ביצירה נפוליאון חוצה את האלפים מהשנים 1801–1805 (יצירה 12). לטענתי, השימוש הנרחב באיקונוגרפיה הזו מקשרת בין גווארה למנהיגות, אך השימוש באיקונוגרפיה זו באמריקה הלטינית היא בעלת משמעות נוספת.



ארנסטו גווארה על סוס ביערות בוליביה, פורסם בעיתון La Razón ב-10.10.1967.

אני מציעה הרחבה להשוואה האימפריאלית באמצעות אחד מהמנהיגים והלוחמים הבולטים והמוכרים באמריקה הלטינית- סימון בוליבר (Simón Bolívar). בוליבר, הידוע גם בכינויו 'המשחרר', הוביל את מלחמות העצמאות של אמריקה הלטינית והוביל לעצמאותן של שש מדינות (פנמה, ונצואלה, קולומביה, פרו, אקוודור ובוליביה). משום שמדובר בדמות כה בולטת ומשמעותית בהיסטוריה, קיימים באמריקה ואף במדינות אירופאיות שונות ייצוגים רבים של בוליבר. אחד מהפסלים המנציחים אותו נמצא בבואנוס איירס, בפארק ריבדביה (Parque Rivadavia), בו נראה בוליבר רכוב על סוס בזקיפות קומה, לבוש במדי צבא ומניף את חרבו (יצירה 13). אם כך, האופן בו מתועד ומוצג גווארה בעיתון מזכיר באופן ישיר את בוליבר, ומחזק את מעמדו כגיבור פוליטי ותרבותי, דבר שמשרת את הנרטיב שהוצג ב-La Razón בו גווארה היה מנהיג בעל עוצמה שעל כתפיו נשענה תנועת הגרילה

באמריקה.

לסיכום, בחינת התמונות אשר הוצגו בעיתונים מספרת סיפור נוסף מלבד זה הטקסטואלי. על פני השטח, התמונות נועדו להציג ייצוג ויזואלי המסכם את חייו של גווארה, החל מילדותו בארגנטינה דרך לחימת הגרילה ותפקידיו הפוליטיים והדיפלומטיים ועד מותו. הצגת התמונות של גופתו נועדה להבהיר כי המאבק הסתיים וניסיונות לשחזר את אירועי קובה נועדו לכישלון, שגווארה נכשל ואיתו תמות תנועת הגרילה הקומוניסטית. אך כאשר מתעמקים בתמונות, המסרים מתגלים כמורכבים יותר וככאלו שלעיתים סותרים את הכוונה המקורית שבהצגתם, בדומה לכתבות. בהתבוננות בגופתו, גווארה מזכיר את ישו לא רק מבחינת הנראות הפיזית, אלא גם באופן שבו הוא שוכב ובהתרחשות סביבו. התמונה תומכת בייצוג וההשוואה של גווארה למרטירים ולישו לא רק דרך סיפורו ומותו, אלא גם במראהו.

סיכום ומסקנות

דמותו של צ'ה היא דמות מפלגת. מצד אחד, הוא נתפס כגיבור ולוחם חופש בעיני רבים, מצד שני, עבור אחרים הוא דמות שנואה המייצגת אג'נדות מהפכניות מסוכנות. האמביוולנטיות הזו בולטת במיוחד בארגנטינה. גווארה היה מהפכן בולט ומפורסם מארגנטינה, יש היאמרו שהוא היה המפורסם ביותר. מנגד, בזמן מותו היה משטר צבאי בארגנטינה שפעל כדי למגר את הקומוניזם וראה בו איום, לכן, ניתן להסיק שגווארה לא היה אדם אהוד על ידי השלטון.

בבחינת הפן הטקסטואלי של העיתונים, ניכר ששניהם נוקטים בגישות שונות באופן הסיקור. La Nación מתעמקים בסוגיית זיהוי, כלומר האם זה אכן גווארה שמת. מנגד, La Razón מציגים סיקור שונה אך עם מטרה דומה. העיתון מתמקד בכישלוננו של גווארה ובתמונה הרחבה- לגווארה מעולם לא היה סיכוי אל מול צבא חזק ומאורגן, ועכשיו כשהוא נתפס וחוסל, מאבק הגרילה הקומוניסטי מת יחד איתו. יחד עם זאת, התיאורים יוצרים גם אפקט הפוך: התיאורים הברורים של קבוצה מאוד קטנה של לוחמי גרילה מול צבא גדול, מאומן ומצויד היטב, מציגים את גווארה כ"אנדרדוג". נפילתו בקרב

למען אידיאולוגיה וההקרבה העצמית שלו הופכת אותו למרטיר, אבל לא מרטיר אנונימי, אלא כמעין ישו מודרני. הוא הפנים והמוח שמאחורי תנועת הגרילה, כפי שישו הוא הייצוג המרכזי של הנצרות. הדמיון בין ישו לגווארה אינו רק טקסטואלי, אלא גם ויזואלי. תמונת גופתו של גווארה פורסמה ברחבי העולם וגם בשני העיתונים המדוברים. בתמונה, הדמיון בין ישו לגווארה בולט כבר במבט ראשוני: השיער הארוך והמסורבל, הזקן והרזון מזכירים מאוד את האופן שבו ישו מתואר על הצלב. התמונה גם מזכירה איקונוגרפיות שונות סביב ההתאבלות או הפקפוק במוות. התמונה נועדה להציג את הניצחון של צבא בוליביה, אבל מחזקות בו בזמן את הדמיון לישו ותורמת לעיצוב דמותו של גווארה כמרטיר.

בסיכום כללי של הסיקור העיתונאי ניתן להבין כי המטרה הראשונית הייתה להחליש את גווארה. גווארה יצא מפסיד ונכשל במשימתו, בין אם הוא מת או לא. היות וגווארה נכשל, כך גם התנועה שהנהיג נכשלה וקרסה. לא רק בוליביה יוצאת כאן חזקה ומנצחת, אלא ארגנטינה ושאר מדינות אמריקה הלטינית אשר ראו בקומוניזם איום ממשי ונאבקו מולו בחזיתות שונות. במבט שטחי הסיקור אכן השיג את המטרה הזו והנרטיב שהוצג, טקסטואלית וויזואלית, עשה בדיוק את זה. בבחינה מעמיקה יותר ניתן לראות כי הניסיון להחליש את גווארה יצר את ההפך - הסיפורים והתמונות עיצבו את גווארה כאייקון. הוא דומה יותר מאי פעם לישו, הוא מנהיג שהוביל קבוצה אידיאולוגית להילחם על עתיד היבשת, והחזרה על סיפור הקרב מעצבת מיתוס סביב מותו. בכך, הניסיון להחליש אותו ולעצב אותו כמפסיד, ובתקווה אולי אף מי שימחק מעל דפי ההיסטוריה, חיזקו את דמותו והפכו אותו לגיבור ולסמל.

ביבליוגרפיה

מקורות ראשוניים:

- Afirman en Bolivia que la identificación de Ernesto Guevara hará se por un dedo. (1967, October 14). La Razón.
- Comenta "The Evening Star." (1967, October 15). La Nación.
- Confirmando el ejército de Bolivia el fin de Guevara. (1967, October 10). La Razón.
- Datos para una biografía. (1967, October 11). La Nación.
- Dijo el comandante en jefe del ejército que los guerrilleros no fueron más de 60. (1967, October 11). La Razón.
- Dudas que causa el anuncio de la muerte del "Che" Guevara. (1967, October 14). La Nación.
- EE. UU. no tiene razón para dudar sobre la desaparición del Che. (1967, October 13). La Razón.
- El acto final. (1967, October 16). La Razón.
- El "Che" Guevara habría sido muerto en Bolivia. (1967, October 10). La Nación.
- El hermano del "che" expresa sus dudas sobre su muerte. (1967, October 15). La Nación.
- En Valle Grande, una pequeña población olvidada y remota de Bolivia reciben sepultura los restos del líder guerrillero Argentino-Cubano Ernesto Guevara. (1967, October 11). La Razón.
- Gayo un idolo que, con sus actitudes intransigentes, gana también enemigos. (1967, October 11). La Razón.
- Guevara acepto su fracaso. (1967, October 11). La Razón.
- Han confirmado en Bolivia que el cadáver de Guevara fue incinerado. (1967, October 13). La Razón.
- Hay dudas acerca de la incineración de Guevara. (1967, October 14). La Nación.
- La desaparición del líder castrista. (1967, October 14). La Nación.
- La identificación de Guevara confirmóse. (1967, October 15). La Nación.
- La identificación del Che Guevara. (1967, October 13). La Razón.
- La identificación pericial de Guevara se efectuará. (1967, October 15). La Nación.
- La muerte de Ernesto Guevara fue confirmada oficialmente en Bolivia. (1967,

October 11). La Nación.

- La repercusión en toda América. (1967, October 11). La Razón.
- Ley N° 17.401. (n.d.). Argentina.gob.ar. Retrieved July 20, 2022, from <https://www.argentina.gob.ar/>
- Sepultaron los restos de Ernesto Guevara. (1967, October 13). La Nación.
- Vuelve a decirse que Guevara ha caído. (1967, October 9). La Razón.

מקורות משניים:

Avellaneda, Andrés. 1986. Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983. Vol I. II vols. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Berger, John. 1975. «Che Guevara: The moral factor.» The Urban Review (8): 202-208.

Bethell, Leslie. 1993. Argentina since independence. Cambridge: Cambridge University Press.

Galavaris, George. 1981. The icon in the life of the church: Doctrine, liturgy, devotion. Leiden: Brill.

Guevara, Ernesto "Che". 1969. «Message to the Tricontinental.» En Latin American Radicalism: A Documentary Report on Left and Nationalist Movements, de Irving Louis Horowitz, Josué de Castro, John Gerassi y [eds.], 260-607. Londres: Vintage Books - Random House.

Hahn, Cynthia. 1997. «The Voices of the Saints: Speaking Reliquaries.» Gesta 38 (1): 20-31.

Holladay, Joan A. 2016. «Royal and Imperial Iconography.» En The Routledge Companion to Medieval Iconography, de Colum Hourihane y [ed.], 356-372. London: Routledge.

Kunzle, David. 2008. «Chesucristo: Fusions, Myths, and Realities.» Latin American Perspectives 35 (2): 97-115.

Lewis, Daniel K. 2003. The history of Argentina. 1st Palgrave Macmillan ed. New York: Palgrave Macmillan.

Milenky, Edward S. 1978. Argentina's foreign policies. Boulder, Colo: Westview Press.

Ulanovsky, Carlos. 1997. Paren las rotativas: Una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos. Buenos Aires: Espasa.

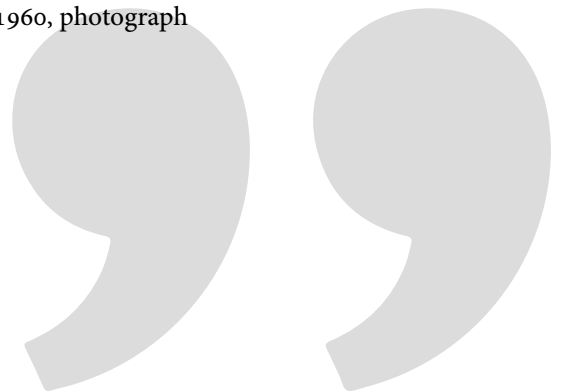
Vaughan, William, y Helen Wseston. 2000. Jacques-Louis David's Marat. New York: Cambridge.

Walsh, Rodolfo J., y Roberto A. Ferro. 2004. Caso Satanowsky. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

נספח תמונות:



Fig. 1: Alberto Korda, Guerrillero Heroico, 1960, photograph



פה קבור הכלב



Fig. 2: Jacques-Louis David, The Death of Marat, 1793, oil on canvas, 162x128 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium

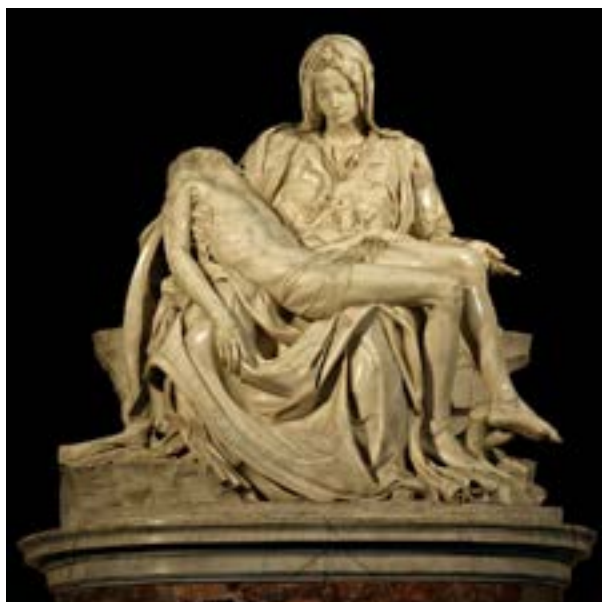


Fig. 3: Michelangelo, Pietá, 1498-1499, marble, 174x195 cm, St. Peter's Basilica, Vatican City



Fig. 4: Freddy Alborta, Ernesto Guevara's Dead Body, 1967, photocopy



Fig. 5: Rembrandt, The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp, 1632, oil on canvas, 216.5x169.5 cm, Mauritshuis, The Hague



Fig. 6: Andrea Mantegna, Lamentation of Christ, ca. 1480, tempera on canvas, 68x81 cm, Pinacoteca di Brera, Milan



Fig. 7: Caravaggio, The Incredulity of Saint Thomas, ca. 1601-1602, oil on canvas, 107x146 cm, Sanssouci, Potsdam



Fig. 8: La Nación, 11.10.1967, 2nd pg.



Fig. 9: La Razón, 10.10.1967, cover pg.



Fig. 10: La Razón, 11.11.1967, 13th pg.



Fig. 11: Equestrian Statue of Marcus Aurelius, ca. 175, bronze, originally gilded, 2.24 m.,
Capitoline Museums



Fig. 12: Jacques-Louis David, Napoleon Crossing the Alps, 1801, oil on canvas, 261x221 cm, Château de Malmaison, Rueil-Malmaison



Fig. 13: José Fioravanti, Simón Bolívar, 1942, Buenos Aires

DESAPARECIDO: MEMORIAS DE UN CAUTIVERIO

ROBERTO OLTRAMONTI¹

Resumen: El libro *Desaparecido: memorias de un cautiverio*, escrito por Fernando Reati y Mario Villani, es una obra que narra la experiencia traumática del secuestro y cautiverio de este último durante la dictadura militar en Argentina. La novela, escrita por Reati, se adentra en la mente y los recuerdos de Villani para plasmar en papel la vivencia de uno de los momentos más oscuros de la historia argentina.

Sin embargo, aunque ambos autores comparten la experiencia traumática, hay una diferencia fundamental: mientras Villani vivió en carne propia el cautiverio, Reati no. Por esta razón, el escritor se enfrenta a un desafío particular al abordar la escritura de esta obra. Por un lado, debe ser un testimonio del trauma de Villani, y por otro, debe preservar su propia posición y perspectiva.

Este artículo analiza cómo Reati logra llevar a cabo esta tarea, examinando el impacto del trauma inscrito en la obra. A través de su escritura, el autor busca comprender y plasmar la vivencia de Villani sin dejar de lado su propia subjetividad como escritor. Este enfoque permite al lector experimentar el trauma a través de la perspectiva de Villani, mientras se mantiene la distancia crítica necesaria para una comprensión más profunda de los hechos.

¹ Candidato a Ph.D. - Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos (HUJI).

1. Autor y texto

1.1 Mario Villani

Mario Cesar Villani nació en Buenos Aires el 25 de mayo de 1939 y físico licenciado por la Universidad Nacional de La Plata. A los 17 años ingreso a la Facultad de Ingeniería en esa ciudad pero al poco tiempo se mudó de curso y comenzó la licenciatura en física. Tras su formación, trabajó como profesor adjunto de Física y Matemáticas en distintas facultades universitarias de La Plata. Desde la dictadura de Onganía, su conciencia política se acentuó cuando, en 1974, fue designado Secretario Académico de la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de La Plata y empezó a acercarse a las ideas peronistas de izquierda. De esta forma, profundizó su actividad gremial en la Asociación de Trabajadores de la Universidad de La Plata (ATULP) y en la Juventud Trabajadora Peronista (JTP).

Durante el gobierno de Isabel Perón, como protesta contra los asesinatos de los opositores por la Triple A, renunció a su cargo junto con todos los decanos y secretarios académicos de la universidad. Para evitar una represalia y escapar de las amenazas contra cualquier opositor político de la Triple A, dejó La Plata y se mudó a Buenos Aires en 1975 donde empezó a trabajar en la Comisión Nacional de Energía Atómica (CNEA). Pero presentó su renuncia en abril de 1976, cuando su amigo y compañero de militancia de la CNEA, Antonio Missetich, fue secuestrado y pasó a ser un desaparecido.

Consciente de su período de militancia y del peligro que estaba pasando debido a la situación del país, comenzó a trabajar dictando clases privadas y pasó un tiempo viviendo solo para no poner en peligro a su familia. Vivía aislado de su compañera y amigos, siempre con temor a ser localizado.

De hecho, el 18 de noviembre de 1977, cuando tenía 38 años, fue secuestrado y llevado al primero de cinco centros clandestinos, en los cuales permaneció hasta agosto de 1981. Pasó sus años como desaparecido trabajando como mano de obra esclava en cinco centros de detención y tortura: el Club Atlético, el Banco, el Olimpo, el Pozo de Quilmes y la ESMA. Durante tres años y ocho meses debió reparar aparatos electrónicos para que no lo mataran.

El relato de sus años como desaparecido está narrado en las páginas del libro *Desaparecido. Memorias de un cautiverio* (2011), que se configura como una biografía escrita a cuatro manos a partir del testimonio de Mario Villani, y la transcripción y elaboración, hechas por el estudioso Fernando Reati a partir de un constante proceso de discusión.

Tras ser liberado, y gracias a su conocimiento directo –resultado de sus casi cuatro años de cautiverio– de un gran número de represores y desaparecidos, fue uno de los testigos claves de la Comisión Nacional por la Desaparición de Personas (CONADEP) en 1984, así como en el juicio contra las Juntas de comandantes de la dictadura militar en 1985. Además, fue testigo en numerosos juicios llevados a cabo en Argentina así como en Francia, España e Italia por violaciones a los Derechos Humanos.

Hasta su mudanza a Miami en el año 2003, ocupó un puesto en el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI), integró la Asociación de Ex Detenidos-Desaparecidos y fue miembro del grupo encargado de la recuperación arqueológica de las ruinas del antiguo campo de concentración Club Atlético en Buenos Aires. También, desde Miami, atestiguó por teleconferencia en el juicio conocido como ABO (Atlético-Banco-Olimpo) concluido en diciembre de 2010 con varias condenas a cadena perpetua, y en el juicio por la ESMA. Hoy continúa residiendo en Miami donde trabaja como profesor y traductor técnico, además de participar activamente en conferencias y eventos relacionados con los Derechos Humanos.

1.2 Fernando Reati

Fernando Reati nació en Córdoba, Argentina, en 1954. Se doctoró en Letras en la Washington University de Saint Louis. Además de publicar sobre literatura, cine, trauma y memoria en libros y revistas especializadas, es autor de estudios especializados sobre la literatura argentina como *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina, 1975-1985* (1992) y de *Postales del porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal, 1985-1999* (2006). Con Adriana Bergero completó el estudio *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990* (1997), y con Mirian Pino, *De centros y periferias en la literatura de Córdoba* (2001).

En setiembre de 1976, el estudioso entró en contacto con la dimensión de los centros clandestinos de detención de Argentina, cuando permaneció durante ocho días en el Departamento de Informaciones de la Policía de Córdoba, junto a sus padres y a su hermano menor. Después de su permanencia en el centro de detención clandestino, fue legalizado y trasladado a la Unidad Penitenciaria Numero 1 de Córdoba, donde conoció a compañeros que antes habían pasado por La Ribera y por los campos de La Perla, una base militar en las afueras de Córdoba donde desaparecieron alrededor de dos mil personas.

Cuando salió en libertad, se mudó a Estados Unidos, a Saint Louis, donde se inscribió en la universidad. Según el autor afirma, siempre se interesó en la literatura

del Holocausto y todas las memorias y novelas escritas por sobrevivientes de los campos nazis, buscando respuestas para poder interpretar la triste situación de Argentina durante el periodo de las juntas militares. Con sus estudios se especializó en el género de literatura testimonial y en particular en todo lo que tiene relación con la supervivencia, la memoria y el trauma.

Se doctoró con una tesis sobre la literatura argentina del período de las dictaduras y actualmente trabaja como profesor de literatura latinoamericana en Georgia State University de Atlanta, donde enseña en los cursos de *Contemporary Latin American Narrative, Literature and Politics in Latin America* y *Monuments, Memorials and the Representation of Trauma in Argentina*.

Reati entró en contacto con Villani cuando, el 21 de febrero de 2005 éste último dio una charla en Atlanta, que fue anunciada con el título *Surviving State Terror in Argentina: A Conversation with a Former Desaparecido*. Debajo del título, una breve descripción aclaraba que Villani, secuestrado por la dictadura, era uno de los pocos sobrevivientes del campo de concentración de la ESMA.

Desde aquella visita en Atlanta los dos se hicieron amigos, y gracias al interés de Reati por la experiencia concentracionaria de los campos de detención argentinos, se concretizó la idea de escribir un libro a partir del testimonio y de la experiencia personal de Villani.

Los dos se reunieron por primera vez con el objetivo de grabar el testimonio en marzo de 2008 en Miami, y después de varios encuentros, numerosas conversaciones telefónicas e intercambios de correos electrónicos que permitieron ir discutiendo varios aspectos del libro, en diciembre de 2010 los dos recogieron material suficiente para finalmente producir el libro. Además del estudio por parte de Reati de los testimonios judiciales y conferencias públicas en las cuales Villani estaba implicado, *Desaparecido: Memorias de un cautiverio* fue publicado en su primera edición en Buenos Aires por Editorial Biblos en 2011.

1.3 El texto

Desaparecido: Memorias de un cautiverio (2011) es el resultado del testimonio de Villani, recogido por Reati entre 2008 y 2010 gracias a varias entrevistas e intercambios de correos electrónicos. El mismo Villani relata en primera persona su paso por cinco centros de detención clandestinos de Buenos Aires. El proceso de construcción y edición del libro es seguido por Fernando Reati.

Tanto autor como editor son dos supervivientes que han atravesado, de diferente forma, una experiencia de desaparición y han sido marcados en diferentes grados de profundidad. Por un lado, Villani fue detenido en 1977 por un grupo armado; fue torturado y obligado a permanecer en cinco diferentes centros clandestinos, de los cuales relata como testimonio directo la tortura y la inhumanidad de la vida. Por otro lado, Reati tuvo un contacto con el mundo de los centros clandestinos cuando permaneció ocho días en una cárcel de Córdoba en 1976. Tiempo después, se mudó a Estados Unidos donde emprendió estudios sobre la literatura testimonial, la memoria y el trauma, convirtiéndolos en sus principales temas de investigación.

Entonces ambos se relacionan con la obra con posturas relevantes con respecto al trauma de la experiencia concentracionaria, es decir, la de quien la ha vivido en primera persona y, enfrentando el trauma, ejerce el deber moral del relato, y la de quien logra establecer una distancia con respecto a la propia vivencia, consiguiendo así considerarla como un objeto de estudio.

El libro abre con un prólogo escrito por Eugenio Raúl Zaffaroni en forma de carta privada dedicada a Villani. Zaffaroni es juez y ministro de la Corte Suprema de Justicia desde 2003 y, en la sentencia de condena contra los crímenes de la dictadura argentina sufridos por los ciudadanos italianos del 6 de diciembre de 2002, atestiguó frente la *Corte d'assise* de Roma que entre los desaparecidos hubo más de 120 abogados que fueron secuestrados porque garantizaron *habeas corpus*. En el prólogo, Zaffaroni reflexiona sobre la magnitud del terrorismo de Estado argentino en el período de la dictadura de las juntas militares, y destaca la importancia del relato de Villani en cuanto testimonio de ese horror:

Te confieso que no lo había entendido antes de darme cuenta de la magnitud del crimen que se estaba cometiendo. Yo también creía que manejaba el poder represivo, porque me habían enseñado a creerlo y jamás me permitieron ponerlo en duda. No ignoraba las atrocidades cometidas en otros países, había vivido en Europa y había escuchado y leído de todo, pero creía que estaba lejos, que nuestro país era diferente, que eso era resultado de particulares desarrollos exóticos.

Ahora sé muy bien que puede pasar en cualquier lado, que no manejo el poder represivo, que solo puedo contribuir a contenerlo y filtrarlo y, además, aprendí que su naturaleza es peligrosísima y altamente perversa. Por lo menos, el dolor de los que sufrieron lo que testimonias me ha servido para espantarme ante su explosión y darme cuenta de eso. (2011, 7)

Al prólogo le sigue una introducción hecha por Reati en la cual se relata el proceso de elaboración y edición del testimonio, así como también delinea un perfil de Villani, de sí mismo, y de las circunstancias gracias a las cuales ambos entraron en contacto.

En sus reflexiones, Reati, además de enfrentar una serie de problemáticas que giran alrededor de la escritura testimonial y de la ética del testigo superviviente, declara que, para la construcción del testimonio de Villani, utilizó como referencia el trabajo del antropólogo cubano Miguel Barnet, quien en 1966 escribió *Biografía de un cimarrón*, considerada la progenitora del género, además del más reciente *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació conciencia* (1983), resultado de las conversaciones entre la activista de Derechos Humanos Rigoberta Menchú y la antropóloga Elizabeth Burgos, quien las transcribió y las reorganizó.

Los epígrafes de los capítulos, entre los que se citan algunos fragmentos del libro *Nunca más* (1984) y del Proyecto de Recuperación de la Memoria Centro Clandestino de Detención y Tortura “Club Atlético” se configuran como una instancia de diálogo entre los diversos tipos de discursos sociales que construyen el pasado de la dictadura. Entre ellos se destacan los relatos testimoniales, el discurso historiográfico y el periodístico. El libro concluye con un apéndice que muestra una base de datos elaborada por el mismo Villani durante su cautiverio y en los años posteriores, en el cual se enlistan apellidos y nombres de secuestrados y secuestradores.

Todos los elementos paratextuales sirven para configurar el testimonio como resultado de un proceso consciente de investigación y reflexión sobre la memoria de la post-dictadura, que busca ir más allá de los límites del género testimonial. El texto no fue impulsado únicamente desde el ámbito académico, sino también desde los mismos sobrevivientes. Es así que utiliza la presencia de referencias a datos y personas implicadas para dar al libro una justificación histórica, que toma fuerza gracias a los testimonios legales proporcionados por Villani.

El libro se articula en ocho capítulos que siguen un orden cronológico: una breve introducción, el día del secuestro, el paso por los centros de detención del Club Atlético, el Banco, el Olimpo, el Pozo de Quilmes y la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), y finalmente, la liberación.

El primer capítulo es una breve declaración de intentos y de toma de posición del autor frente a su experiencia, en la cual manifiesta la voluntad de hacerla presente y narrarla, para que su historia y la de muchos otros no sean olvidadas. Luego el libro sigue

con el segundo capítulo, en el cual se relata brevemente los acontecimientos del 18 de noviembre de 1977, esto es, el día del secuestro, y las modalidades.

Los siguientes capítulos articulan la historia del autor en los centros clandestinos de detención. El tercero explica la experiencia de la llegada al Club Atlético. Allí es donde empezó su cautiverio y el proceso de desintegración de su personalidad, iniciada por la pérdida del nombre y la adquisición de un número. De la estadía en este centro clandestino, que se prolongó por un mes y medio, Villani describe las varias sesiones de tortura por las que atravesó y las rutinas adquiridas por secuestrados y secuestradores.

Cabe destacar una intuición de Villani que mejoró sus probabilidades de supervivencia: él comienza una relación con sus carceleros para que no se configure la identificación del prisionero con un simple objeto inanimado: recordándose a sí mismo y a sus torturadores de la humanidad compartida, los obliga a probar una forma de empatía. De esta forma, también ofrece detalles sobre cada uno de los torturadores, explica su comportamiento y las relaciones entre ellos. Además, se hace mención de las primeras posibilidades que se le presentaron para salvar su vida gracias a sus conocimientos en electrónica. Su capacidad de arreglar aparatos electrónicos lo hace útil a los ojos de sus carceleros y es precisamente su utilidad que lo ayuda en la supervivencia. Sin embargo, el conflicto ético de la colaboración con los secuestradores y los virtuales privilegios que se le otorgaba gracias a dicha colaboración se manifiesta en todos los capítulos del testimonio. Villani justifica su cooperación con el fin de llegar a un único objetivo: la supervivencia, y se impone de no ayudar en ninguna acción que pueda llevar a la muerte o al secuestro de alguien.

El cuarto capítulo relata los siete meses de su secuestro en el Banco, entre diciembre de 1977 y agosto de 1978. Allí Villani continúa su actividad de mantenimiento y reparación de objetos electrónicos, una situación que vive en un conflicto interno constante sobre el tema de las contradicciones morales. El autor reflexiona sobre sus privilegios, los cuales hacen su condición aún más inestable. El estado perenne de sumisión con respecto a los verdugos muestra que las concesiones son potencialmente temporales y no pueden garantizar su supervivencia. Además, en estas páginas se concretizan las voces y la memoria de los otros presos con quienes compartió el cautiverio. Estas son las personas que deben ser recordadas y representadas en el testimonio.

El quinto capítulo relata el cautiverio en el Olimpo, donde el autor permaneció durante cinco meses. Aquí, la situación de técnico de Villani se mantiene sin cambios, sin embargo, sus reflexiones sobre la muerte se hacen más presentes y obsesivas, demostrando

el profundo pesimismo que grava en su estado de ánimo. La víctima comienza a pensar que la vida después del cautiverio ya no sería posible en cuanto el campo no acaba en las paredes del sitio, sino que toda la ciudad y el mundo se manifiestan en su mente como un inmenso campo de concentración.

El sexto capítulo trata del traslado desde el campo del Olimpo al Pozo de Quilmes, mostrando las tensiones internas entre los varios jefes militares. Villani se detiene en el contacto que tuvo con dos presos que ofrecieron su colaboración con las tareas de inteligencia de los secuestradores, con el fin de reconstruir los organigramas de las organizaciones opuestas a la dictadura. El autor afirma no sentir rencor contra ellos, sin embargo, en sus reflexiones, se cuestiona sobre dónde estaban los límites entre la colaboración para sobrevivir y la traición, preguntándose acerca de las marcas que puede dejar un determinado nivel de colaboración con los verdugos, cómo ésta se ha vivido durante el cautiverio y cómo un individuo puede sentirse cargando tal culpa después de la liberación. Además, en este capítulo, Villani recuerda a otros prisioneros, en particular a las mujeres desaparecidas que estaban embarazadas durante el cautiverio.

El séptimo capítulo trata del tiempo pasado en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), último campo antes de la liberación. Villani describe los abusos, el hambre, los golpes, los maltratos y los innumerables vejámenes que sufrió, destacando el terrible paso por Capuchita –un pequeño cuarto sobre el altillo del edificio donde pasó su tiempo encadenado y encapuchado a merced de sus torturadores–. Además de describir las diferentes tareas que desempeñaba en el campo, el autor comenta las diversas fases que lo llevan primero a una condición de secuestrado con “libertad vigilada” y después a la adquisición total de la libertad, palabra que siempre escribe entre comillas.

En el último capítulo se relata la salida de la ESMA y el regreso a casa y a una vida normal. El autor cuenta cómo transcurrieron los años posteriores al secuestro, marcados por las dificultades de una readaptación social luego del trauma desarrollado durante la propia experiencia concentracionaria. Además, relata las diversas instancias declaratorias en los juicios y en las conferencias y, finalmente, su mudanza a Miami en 2003. En este último capítulo hay también numerosas reflexiones sobre la condición de testigo superviviente y sobre los objetivos éticos de recuperación de la memoria social que Villani ha perseguido desde su liberación.

2. Identidad y experiencia

Para definir las identidades de los personajes que actúan en el libro y la experiencia vivida por el narrador, es necesario hacer algunas reflexiones sobre el género testimonial. Como afirma Reati en la introducción, el género testimonial es a menudo llamado *híbrido* en tanto que hay una comparación entre dos verdades, la histórica y la personal. Además, en este caso, es importante considerar la participación en la redacción del texto por parte de un individuo ajeno a los hechos narrados, cuya tarea es organizar el material a su disposición, tratando de hacer suya la voz y el punto de vista del entrevistado, sin manifestarse nunca.

Por la construcción del narrador, sujeto principal, hay que considerar que este testimonio viene de una experiencia directa en cuanto a la base está la narración de una experiencia vivida y la presencia real del sujeto en el pasado. La verdad presentada tiene su base en una visión subjetiva de un individuo que alude a una verdad histórica desde su posición privilegiada de testigo directo, y el texto inmediatamente pone en evidencia esta condición desde el primer capítulo: “No me considero el dueño de la verdad y no le temo a la discusión, más bien le doy la bienvenida” (24).

Además, como afirma Reati en la introducción, hay que considerar que Villani está de alguna forma adentro y afuera de su propia experiencia, ya que el hecho de haber estado en los campos clandestinos no le concede necesariamente mayor validez a su propia interpretación de lo que significaron. A partir de la teoría de Beatriz Sarlo en su estudio *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2012), según la cual el tiempo pasado es siempre una construcción. Puesto que la mirada hacia el pasado y la memoria se establecen desde el presente, podemos afirmar que en el presente el narrador ya está fuera de su experiencia concentracionaria:

Me gustaría poseer una memoria perfecta para conservar todos los detalles. Me angustia que eso no sea posible. Si bien puedo testimoniar sobre muchas cosas que pasaron y ofrecer una interpretación, me alejo cada día más de los hechos desnudos tal y como sucedieron. (Sarlo 2012, 160)

Sin embargo, el sujeto de la experiencia tiene cierta autoridad al dar su testimonio y consigue darle valor en cuanto construye su relato solamente después de un proceso de reflexión posterior, continua y profunda sobre su experiencia pasada, que se manifiesta continuamente en el libro (2011):

Desde mi retorno de las tinieblas creció en mí la necesidad de hacer públicas mis memorias y compartir las reflexiones que esa experiencia me suscitó, tanto durante mi permanencia en los campos como después de mi liberación. [...] Adentro de los campos no me podía permitir sentir o emocionarme, so pena de que se resquebrajara la armadura que me ayudaba a soportar ese infierno. (24)

La construcción del narrador por parte de Reati, cumple también con las teorías de Shoshana Felman y Dori Laub presentados en el libro *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1992), las cuales afirman que, debido a la realidad tan abrumadoramente malvada de algunos acontecimientos, con el fin de lograr un mayor distanciamiento y una objetividad más fuerte, es necesario que pase un tiempo para que los testimonios puedan ser escuchados. El paso del tiempo permite a la víctima este proceso de evolución del conocimiento y reflexión que Reati destaca, poniendo en evidencia la objetividad distante con que Villani narraba su historia, como si no le hubieran ocurrido a él sino a otra persona. Como podemos ver en el relato, el narrador ya aceptó los acontecimientos históricos y puede relatarlos de una forma objetiva. De hecho, podemos ver desde el comienzo del relato (2011) que el narrador tiene las condiciones necesarias para relatar todo lo que aconteció de modo completo y cronológico, además de poder identificar el agente de la violencia y consecuentemente reconstruir toda su experiencia traumática:

Soy un ex desaparecido, un sobreviviente, o si se quiere un desaparecido *reaparecido*. El 18 de noviembre de 1977 a las 9 de la mañana me secuestraron en plena calle en la ciudad de Buenos Aires. No lo sabía entonces pero cuando un grupo de hombres armados y vestidos de civil me sacó del auto por la fuerza, me convertí en un desaparecido por los próximos tres años y ocho meses de mi vida. Durante ese largo tiempo que hoy puedo medir cronológicamente pero que mientras duró consistió simplemente en tratar de sobrevivir cada día hasta el siguiente, pasé por los centros clandestinos de detención conocidos como el Club Atlético, el Banco, el Olimpo, el Pozo de Quilmes y la ESMA. (24)

Sin embargo, al proseguir en el relato, podemos ver como que se configuran algunas dificultades en la producción del testimonio a partir de una experiencia directa, ya que el autor tiene que enfrentar la construcción psicológica del sujeto y la consecutiva percepción

de la víctima en la representación artística.

Como afirma Reati en su estudio *Nombrar lo innombrable* (1992, 73), el enfrentamiento de una realidad inimaginable caracterizada por una violencia hasta entonces desconocida lleva al sujeto al paso de una condición existencial a otra, un cambio radical interior que genera una ruptura de identidad creando “otro yo”. La incomunicabilidad y la irrepresentabilidad de ciertos niveles de violencia como la tortura, la desaparición o la instancia concentracionaria impiden que la experiencia total de la víctima sea transferible al espectador contemporáneo. De hecho, cuando el narrador se refiere a la tortura, la realidad resulta ser confusa, la experiencia tiene algo de inimaginable y el objetivo no resulta claro (2011):

La incertidumbre misma era una tortura y parte de esta etapa. A veces es peor imaginar la tortura que sufrirla. Uno trata de imaginarse el dolor pero nunca es igual al dolor real. En mi caso usaron este sistema de ablande y pasé la primera noche solo con mi conciencia y mis fantasías. Alcancé a dormir algo y creo haber tenido fragmentos de sueños donde hablaba con mi mujer y con compañeros de militancia. La realidad era confusa y era muy difícil saber si estaba soñando o imaginando cosas. (30)

O también: “Si la tortura no sirve solo para obtener información confiable: ¿para qué más sirve?” (166). Para el espectador parece más fácil comprender las motivaciones del verdugo que las de su víctima. De hecho, en el relato, el mismo narrador que aún no está acostumbrado a su situación de cautivo, empieza la propia construcción de un “otro yo” sobre la figura del primer verdugo, el miembro de la Policía Federal conocido como Tosso. Esta construcción se crea a partir de la necesidad de dar una explicación a una realidad que de otro modo se resiste a ser definida, y el “otro” se convierte en una figura que se comienza a conocer a partir del desconocimiento y del conflicto interno. Esto lo podemos deducir a partir de las reflexiones del narrador después de su primera tortura:

Ese incidente me sirvió para darme cuenta de que no estaba equivocado en algo que siempre había pensado: que los torturadores también son seres humanos. Con eso no justifico lo que hacen —un ser humano puede ser cualquier cosa, desde un santo hasta Hitler. Decir que son seres humanos no es un elogio sino, simplemente, constatar un hecho. Tener eso presente me permitió comprender mejor al torturador. Comprobé que Tosso no era un monstruo invencible sino un tipo como yo, como cualquier otro, al que podía tratar de

sorprender o confundir. Mas adelante, cuando comenzaron a darme tareas en el campo, esta lección me sirvió en mi trato diario con los torturadores: pude manejarlos con ellos de otra forma. Lo que me ocurrió me ayudo a desmitificar a esos individuos, que no eran monstruos invencibles de otro planeta. Ellos viven en una realidad en blanco y negro, tienen una visión maniquea del mundo, y si yo no los viera como seres humanos sino como seres de otro planeta o como bichos —tal vez invencibles, pero bichos al fin— ¿en qué me distinguiría de ellos? No estaba dispuesto a ir por ese camino. (33-34)

Como afirma Reati (1992, 105), el pensamiento que reflexiona sobre la violencia está siempre ante la disyuntiva de construir imaginariamente un *Otro victimario* como para satisfacer las necesidades autojustificadoras del yo, que en este caso se manifiestan como el alejamiento de la mentalidad maniquea del Otro, o al contrario, para emprender un análisis de las conexiones y semejanzas entre ambos, la cual ayuda al narrador a instaurar una relación con sus secuestradores, necesaria a su supervivencia.

Esta forma de alteridad se hace importante para poder entender los distintos discursos nacionales maniqueos de negación del Otro, y la única forma para describir esta realidad que de otro modo se resiste a dejarse definir resulta ser la misma negación:

Mi lucha por conservar la identidad, que comenzó en los campos, sigue hoy. No pensar como ellos fue una parte fundamental de esa lucha: ellos podían verme como un objeto pero yo debía verlos como seres humanos.

A partir de entonces me sentí más seguro de donde estaba parado yo y donde ellos. Sabía que eran más fuertes y me podían matar, pero comencé a sentir que tenía algún control y podía manejarlos con ellos, que ya no estaba completamente a su disposición. (2011, 34)

Gracias al saber que procede del conocimiento del Otro y el entendimiento de su realidad, el narrador logra impedir la identificación de un cautivo con un simple objeto inanimado, a través de la creación de una relación con sus verdugos. Sin embargo, esto es posible solamente recordando a sí mismo y a sus torturadores de la existencia de una humanidad compartida, obligándolos a sentir una forma de empatía.

Sin embargo, como afirma Reati (1992, 108), el continuo enfrentamiento de una realidad caracterizada por la violencia con la cual el narrador vive, resulta en la interiorización de unas fracturas psicológicas, que se concretizan en el individuo como

problemas de organización mental interna. De hecho, cuando Villani llega al Olimpo, su tercer campo de concentración, manifiesta una perceptible resignación. Él comienza a pensar que la vida después del cautiverio ya no será posible y considera que el campo no acaba en las paredes del lugar, sino que toda la ciudad y hasta el mundo se configuran como un inmenso campo de concentración (2011):

Para mí el campo se extendía mucho más allá de las paredes del edificio donde estaba secuestrado: el país entero era una inmensa prisión y si me escapaba era solo para cambiar un lugar del campo por otro. La única diferencia entre el afuera y el adentro era que la gente que caminaba por la calle no tenía conciencia de estar presa y yo sí. En ese sentido, tirarme por la ventana hubiera significado algo así como salir de la prisión para caer en el patio de la prisión. (92)

La presión de una realidad ambigua causada por la presencia del horror en todo acto cotidiano, lleva el narrador a preguntarse sobre la identidad del yo, del país y de la realidad misma, interrogándose sobre el sentido de lo real y lo aparente. De esta forma, Reati (1992, 109-111) consigue representar el efecto destructivo de la violencia en la identidad no solo personal, sino también la colectiva. Una fractura generada en el protagonista por situaciones límites que alteran las expectativas sociales, se refleja en una fractura generada en su percepción del cuerpo social en cuanto éste no tiene conciencia de lo que está pasando. Más bien, se manifiesta en la representación una paradójica división entre la vida normal en la calle, y el contorno de violencia política siempre presente en los desaparecidos y los varios campos de detención clandestinos, desde las cuales no consiguen salir. Por esto, en su experiencia, el individuo se siente perturbado por estímulos contradictorios, una forma de sensación de incredulidad ante la coexistencia de ambos planos:

Estábamos comiendo carne y tomando vino con la patota de torturadores, sin atrevernos a hacer nada en medio de los otros comensales que ignoraban lo que sucedía a su lado, cuando se me hizo más patente que nunca nuestra condición de desaparecidos: rodeados de gente que no nos veía e incluso nos hubiera ignorado si intentábamos llamar la atención gritando o tratando de correr, estábamos tan desaparecidos en ese restaurante como en el campo clandestino. Estábamos en un restaurante pero en realidad no estábamos allí; no me sentía “afuera” del campo aunque estuviéramos más allá de sus muros. El mozo nos servía asado, chorizos y ensalada, tomábamos vino y agua mineral, pero cuando

regresamos al Club Atlético no sentí que “volvíamos” al campo: en realidad nunca salimos de él, ni siquiera durante el par de horas que duró la comida. Para mí ese restaurante fue como un escenario de teatro: parecía que había estado en un lugar público pero no me había movido del campo.

Esa experiencia profundizó, tal vez más que ninguna otra, mi comprensión de lo que significa estar desaparecido. La sensación de sentirse perdido para el mundo es muy difícil de describir. (2011, 84-85)

Como afirma el investigador Edgardo H. Berg en su estudio *El sentido de la experiencia* (2012: 37-38), podemos aquí ver cómo las relaciones entre los campos de concentración y la sociedad no reproducen simplemente la lógica binaria de víctimas y victimarios o de inocentes y culpables, sino disuelven las dicotomías simplistas para observar los puntos de unión y los mecanismos que unen uno y otro lado, puesto que también para Reati estos están estrechamente unidos y conociendo uno, se puede conocer el otro.

En el relato, podemos notar cómo la lógica binaria de las dicotomías se disuelve en el conflicto ético de la colaboración con los secuestradores y los virtuales privilegios que ésta le concedía. Este discurso atraviesa todos los capítulos del testimonio, y la justificación de estas conductas se resume en un único objetivo, la supervivencia. Sin embargo, el narrador enfrenta un problema ético relativo al cuestionamientos sobre dónde estaban los límites entre la colaboración para sobrevivir y la traición. Este se manifiesta en particular en el capítulo seis, cuando el narrador reflexiona sobre la total colaboración de dos detenidos (2011):

Me he preguntado muchas veces por el proceso interior que llevo a que algunos colaboraran activamente en la tortura y en tareas de inteligencia: ¿fue un proceso gradual o se dio de pronto? Solo ellos podrían responder a esta pregunta y me gustaría conversar con ellos para entenderlo. Algunos sobrevivientes afirman que jamás hablarían con el Tano o Cristoni y les darían una trompada si se los cruzaran por la calle. Yo no les daría una trompada, me sentaría a conversar con ellos y trataría de hacerles sentir que no los estoy enfrentando (es posible que sea su conciencia la que los acosa). Es verdad que contribuyeron a mandar a muchos compañeros a la muerte: el Pacho (Pacheco), el Gordo Mariano (Guillermo Pages Larraya), Alonso (Luis Guagnini) y otros. Pero para mí no son los verdaderos culpables sino un tipo más de víctima: no son lo mismo que el general Videla. Ni el peor colaborador es equiparable a los represores. Conversaría con ellos porque necesito saber que les pasa

por la mente ahora y que les pasó entonces. No solo para entenderlos sino para entenderme a mí mismo: son humanos y, como tales, parte de mí mismo. Mientras más entienda los mecanismos profundos de otra gente que fue sometida al sistema concentracionario mejor entenderé los míos. (118)

La experiencia que vive el personaje destaca la compleja interacción entre la subordinación y la complicidad civil mostrando las contradicciones, a través del tema de la alteridad, del conformismo de una víctima que cumple órdenes criminales y del remordimiento que puede ahogarla. Éste se caracteriza como un proceso de enfrentamiento y reconocimiento, que permite al individuo descubrir en sí mismo motivaciones y mecanismos semejantes a los del Otro.

El tema de la alteridad se repite en todo el relato como una forma de entender la propia experiencia, los mecanismos mentales y la política de un Estado que permitió la creación de tales campos de concentración que se definen, en términos de Giorgio Agamben (2005), como un espacio en el que todo es posible, donde los cuerpos se encuentran en total disponibilidad para quienes poseen el poder.

Los mecanismos de reflexión y enfrentamiento de la realidad, juntos a la voluntad de sobrevivir del narrador son necesarios para poder contar, testimoniar y sobre todo no olvidar. La necesidad de memoria es la base alrededor de la cual se construye el testimonio de Villani ya que, para él, es necesario sacar a la luz todo lo que se ha hecho desaparecer violentamente. Solo de esta forma se puede recomponer una parte de la memoria colectiva, como forma de reparación moral de los desaparecidos.

En todo el relato se manifiesta la importancia de divulgar su experiencia por parte del narrador. Es muy consciente del hecho de que su silencio contribuiría a la amnesia colectiva, que a menudo sigue al final de los regímenes dictatoriales. El autor decide contar y ser testigo de lo que ha vivido, de su experiencia, para que su historia y la de muchos otros no se olviden, enfrentándose a una sociedad la cual promueve la amnistía y el olvido para reconstruir su tejido social (2011):

Me interesa que se condene a los culpables. Pero más me interesa que se investigue y salga a luz todo lo que ocurrió en los campos: los jueces luego decidirán si hay que condenar y a quien. La satisfacción que siento no es tanto por la posibilidad del castigo sino porque puedo decirme a mí mismo: yo tenía razón, no soy un loco que soñó lo que contaba, y ahora la sociedad sabe que lo que digo fue cierto. Sé que nunca convenceremos a todos y

que aun hoy hay gente que niega lo sucedido. Sin embargo, estoy acompañado por todos aquellos que aceptan la verdad de lo ocurrido; me siento, en una palabra, convalidado. (164)

El objetivo final en este relato toma forma gracias a la habilidad de Reati en construir una forma de representación que muestre el efecto destructivo de la violencia en las identidades personal y colectiva, fracturadas por situaciones límites que alteran las expectativas sociales, mostrando así la fractura generada por la misma en el cuerpo social y en la psique colectiva. No obstante, este relato no deja de condenar la violación de los cuerpos y las conciencias, Podemos ver cómo su objetivo principal es comprender la alteridad para controlarla y contrarrestarla, porque, como afirma el mismo Reati, solo a partir del conocimiento del Otro se puede llegar a un autoconocimiento, y de esta forma se puede llegar a la construcción de una nueva identidad que la sociedad necesita para evitar la repetición del pasado.

No sé qué ocurrirá a partir de ahora con quienes pasamos décadas dando a conocer nuestra historia: qué vacío espiritual o emocional pueda abrirse en nosotros cuando se acaben los juicios. Todo lo que debí decir sobre el Turco Julián, Colores, Cobani y los demás represores ya lo dije. Lo que importa ahora es qué hace la sociedad con esas historias y esas condenas: qué deciden los jueces pero, mucho más, qué hace la gente cuando toma un periódico y lee sobre alguien como el Turco Julián. ¿Entenderá la gente que lo que ocurrió en Argentina fue parte de una metodología y que a los torturadores se los crea cuando se los necesita? ¿Sabrá comprender que la desaparición y la tortura no fueron una aberración inexplicable sino un fenómeno que, dadas ciertas condiciones, podría repetirse en cualquier lugar del mundo? Me alegraré si lo que nos ocurrió sirve para que el mundo sea un poco mejor gracias a que insistimos en contar nuestra historia; pero ya no lo veré porque eso será parte de las generaciones futuras. Me basta con guardar la esperanza y saber que contribuí mi granito de arena. (2011, 164)

3. El trauma

En *Desaparecido: Memorias de un cautiverio*, Villani cuenta su historia de desaparecido

no solo como una forma de denuncia, sino también como una tentativa de entender su experiencia lo suficiente como para compartirla. El relato muestra todas las reflexiones del protagonista sobre el trauma, pasando por cuestiones éticas, políticas y filosóficas.

La insistente vinculación entre su experiencia y la de los sobrevivientes del Holocausto se materializa ya desde el prólogo de Reati, en los temas compartidos entre las narrativas. Reati señala que en *Los hundidos y los salvados* (1986), el tercer libro de la trilogía de Primo Levi, el pensador italiano y ex resistente antifascista que sobrevivió como trabajador esclavo en Auschwitz, incluye un capítulo titulado “La zona gris” que se abre con un interrogante que constituye una obsesión atormentadora: “¿Hemos sido capaces los sobrevivientes de comprender y de hacer comprender nuestra experiencia?” (32).

En Villani, podemos ver como esta obsesión de entender la propia experiencia se articula durante todo el testimonio, y la preocupación de que el mundo la entienda se materializa en las preguntas que el sobreviviente se plantea (2011):

¿Entenderá la gente que lo que ocurrió en Argentina fue parte de una metodología y que a los torturadores se los crea cuando se los necesita? ¿Sabrá comprender que la desaparición y la tortura no fueron una aberración inexplicable sino un fenómeno que, dadas ciertas condiciones, podría repetirse en cualquier lugar del mundo? Me alegraré si lo que nos ocurrió sirve para que el mundo sea un poco mejor gracias a que insistimos en contar nuestra historia; pero ya no lo veré porque eso será parte de las generaciones futuras. Me basta con guardar la esperanza y saber que contribuí con mi granito de arena. (164)

Así, el testimonio se manifiesta como una instancia pedagógica necesaria; una necesidad de la víctima de crear conciencia en el lector y en la sociedad. El relato resulta importante, puesto que la lectura permite crear un repertorio de elementos que, como tratado también en el estudio de Stefano Calabrese (2009), interesa para la constitución de orientaciones éticas individuales y colectivas.

A partir de esto, podemos afirmar que las reflexiones del autor sirven para estimular una toma de conciencia en el lector, y abren cuestionamientos sobre los procedimientos que hicieron posible llegar a privar completamente de sus derechos y de sus prerrogativas a muchos seres humanos, hasta el extremo de que llevar a cabo cualquier acción contra ellos no se considere ya como un delito.

En sus reflexiones, el autor –quien no se enfoca específicamente en la dictadura argentina–, muestra que estos procesos no son excepcionales o privativos de un contexto

histórico particular, sino que participan de una experiencia universal, atravesada por todos los sujetos que han sido privados de sus derechos civiles y humanos en distintas circunstancias de represión y exterminio a lo largo del siglo XX:

Los lugares y los nombres cambian pero la tortura sigue denigrando al torturador, al torturado y a la sociedad que los contiene. En las fotos de la prensa sobre Abu Ghraib veo los mismos lúgubres pasillos, las mismas celdas de puertas enrejadas, las mismas expresiones de terror en las caras de los prisioneros que conocí; en esas fotos percibo mi rostro y los de mis viejos compañeros de cautiverio. Esos prisioneros desnudos y encapuchados me recuerdan mi propia capucha y mi humillación. Vuelvo a sentir el olor inconfundible del miedo. Veo las fotos de prisioneros apilados, algunos cubiertos de sangre, y me recuerdo en una pila similar, encapuchado y golpeado por guardias que se mofan de nosotros mientras caminan sobre esa montaña humana con sus botas militares. (2011, 165)

En el caso argentino, el discurso maniqueo que lleva a la clasificación cultural de la víctima como un enfermo que debe ser extirpado para conseguir una sociedad sana, ayuda a reforzar la violencia e, inclusive, convierte el exterminio y la desaparición en unos deberes psicológicamente posibles. Según el estudioso Johan Galtung en su teoría *La violencia: cultural, estructural y directa* (2016), cuando el otro se deshumaniza hasta el límite, privándosele de toda humanidad, se forma una legitimación de toda violencia directa, de la que se culpa a continuación a la víctima.

Durante el relato, podemos ver cómo el autor pasó por varios procesos que tenían el fin de la deshumanización de la víctima, pasando en un principio por eliminación de la identidad, y luego de la dignidad personal y social. El fuerte adoctrinamiento que resultó en la radicalización de la visión maniquea en los verdugos se configura como una justificación de los varios comportamientos que resultan en la mutilación, la tortura y la muerte, además de la sumisión a las ideologías del régimen y la represión de individuos que ya no son considerados como humanos. Este tipo de violencia y de privaciones, sistemáticamente aplicadas por las juntas argentinas, dejaron marcas en la mente de Villani y jugaron un rol fundamental en la conformación de su trauma.

Sin embargo, en su relato, Villani destaca la voluntad de recordar a sí mismo y a sus torturadores dentro de una condición compartida, obligándolos a probar una forma de empatía, y revelando de esta forma una humanidad subyacente aún en los actos más deleznable. Por esto en la víctima se configura una forma de prudencia que es paralela a

la de Levi en su testimonio *Los hundidos y los salvados* (1986). Así como para el escritor italiano no debemos buscar en los prisioneros “el comportamiento que se espera de los santos y de los filósofos estoicos” (1986, 43), para Villani juzgar y condenar a los represores o a los otros prisioneros por sus conducta no es una tarea suya, sino de toda la sociedad.

Mejor aún, como podemos entender de las reflexiones finales del autor, el objetivo de *Desaparecido: Memorias de un cautiverio* es vincular el lector con la historia del horror, e invitarlo a participar de un proceso de recuperación memorística para que se genere un debate más general, sobre las sociedades y los mecanismos de estas realidades, que no deberían existir nunca más (2011):

Si la tortura no sirve solo para obtener información confiable: ¿para qué más sirve? Quizás para aterrorizar a las víctimas y, sobre todo, a la población de la que son parte, dejando trascender la existencia de la tortura mientras oficialmente la niegan. El terror como herramienta de control social hace que se extiendan por la sociedad la indiferencia y el individualismo del “sálvese quien pueda”: la impunidad de los responsables implanta la sospecha de todos sobre todos, no sabemos ya si el que se sienta a nuestro lado en el cine es un torturador. Estos regímenes volverán a generar torturadores cuando lo crean necesario. Por eso no alcanza con condenar a los represores del pasado: debemos poner fin a la existencia de los regímenes que necesitan la tortura para subsistir. (164)

Entonces este testimonio quiere hacer parte de un discurso social más amplio, y se agrega a otros testimonios que también hablan sobre las experiencias traumáticas vividas por los sujetos en los campos de concentración, implantados en distintos contextos históricos y políticos de represión y totalitarismo, para poder denunciar una herida irreversible en la integridad civil, moral y humana de toda la sociedad.

Pasando a un nivel más personal, el relato da cuenta de que el testigo es un sujeto fuera de la norma, que ha sobrevivido por mero azar:

¿Por qué hoy estoy vivo? No lo sé, no soy yo quien lo decidió. Puedo suponer dos razones: que les fui útil haciendo reparaciones eléctricas y mantenimiento, una colaboración que a mi entender no contrario mis principios éticos; y que querían dejar a algunos de nosotros libres, siguiendo un criterio en gran medida azaroso, para que al salir nuestro relato difundiera el terror en la sociedad como parte de una metodología de control social. (165)

Sin embargo, esto implica que él representa también a una colectividad que no puede ejercer el derecho del relato. La voluntad de sobrevivir, testimoniar y no olvidar alrededor de la cual se construye el testimonio de Villani, muestra la necesidad de llevar a la luz lo que se ha hecho desaparecer con la dictadura, para poder crear una memoria colectiva. La memoria de un individuo, en este caso la de Villani, se configura como una reacción ante la imposibilidad de recuperar las vidas de quienes ya no están allí, para no permitir que los desaparecidos queden sumergidos en la amnesia colectiva.

Como afirma Agamben (2005), es necesario entender este testimonio como un acto de autor que implica una dualidad existencial, que consiste en completar, integrar y perfeccionar una insuficiencia, una incapacidad de dar testimonio. Agamben considera importante retomar el testimonio de las víctimas para rellenar el vacío de todo lo que no pudo decir el prisionero común porque ya murió, y el relato de Villani responde a este impulso. De todas formas, el sujeto se enfrenta a testimoniar una *desobjetivación*, un “hablar por quien no pudo”. En el contexto argentino, la *verdad de un desaparecido es la desaparición*, y de eso puede hablar solamente quien consiguió huir de este destino, el que habla no se escoge a sí mismo, sino se le escoge por condiciones extra-textuales. Los que testimonian lo hacen por una cuestión ética: el cumplir lo que de otro modo quedaría incompleto, pero esto implica también que puedan solamente dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. No pueden hablar plenamente de la desaparición porque la lógica de la desaparición no operó por completo en ellos, entonces hablan por los otros, porque desaparecieron en su lugar. Todo esto se refleja en la intimidad traumática del testimonio de Villani, el cual no habla solo por sí, sino habla por “delegación”, relatando la historia de los compañeros que pasaron por el cautiverio. Al referirse a la experiencia, Villani muestra la condición compartida de desaparecido y, al mismo tiempo, la intimidad con la cual ésta se relaciona con el individuo:

No era que el mundo había desaparecido para nosotros sino que nosotros no existíamos para el mundo: el televisor era como una ventana que daba a esa realidad en la cual yo no existía. Veía a toda esa gente celebrando, la mayoría de la cual no tenía idea de que nosotros estábamos secuestrados, y me parecía estar en otro mundo. Pero no estaba en otro mundo: estaba muy cerca de allí y eso era lo terrible. Quien está desaparecido siente que no solo está desaparecido para los demás, para los que no saben de la existencia de los campos de concentración: está desaparecido para sí mismo. (85)

Reati, por su parte, tiene en cuenta que el testigo tiene que enfrentar una serie de dificultades en la comunicación de este tipo experiencias personales y, de hecho, afirma en el prólogo que “los actores de esta historia fueron contradictorios e imperfectos como todos los seres humanos” (23). A partir del estudio de Felman y Laub (1992), podemos afirmar que en este caso, como en el de las víctimas del Holocausto, existe una resistencia en la narración del trauma y pueden pasar años antes de que las víctimas hablen de sus experiencias personales. La estructura psicológica del evento y la intrincada relación de los testigos con el conflicto implicaron una imposibilidad de salir del trauma para dar un testimonio objetivo y sin contaminación externa. Esta preocupación se manifiesta en Villani, el cual, en su prólogo, se considera abierto a aceptar una discusión sobre su historia.

Continuando a seguir los estudios de Laub (1992), podemos afirmar que la reconstrucción psicoanalítica del trauma comienza entonces por una reconstrucción histórica y, a través de una recopilación de información objetiva se acompaña lentamente a la víctima en un proceso de evolución del conocimiento para que acepte los acontecimientos históricos. De esta forma, el testimonio se convierte en un esfuerzo para poder externalizar e historiar el trauma. A partir del prólogo que él mismo escribió para su relato, podemos entender que Villani enfrentó este proceso de reconstrucción del trauma siempre:

Desde mi retorno de las tinieblas creció en mi la necesidad de hacer públicas mis memorias y compartir las reflexiones que esa experiencia me suscito, tanto durante mi permanencia en los campos como después de mi liberación. Estas me ayudaron a sobrevivir entero, no solo allí adentro sino también en el arduo período que siguió a mi liberación. Me ha llevado muchos años concretar este deseo. No soy un escritor y, por añadidura, me resulta muy difícil escribir sobre experiencias personales tan traumáticas, sobre todo en lo relacionado a las emociones y los afectos. Adentro de los campos no me podía permitir sentir o emocionarme, so pena de que se resquebrajara la armadura que me ayudaba a soportar ese infierno. Una vez en libertad, tuve que empezar a deshacerla lentamente – proceso que aun continua– para poder recuperar la alegría de vivir. Afortunadamente surgió la propuesta de mi querido amigo y escritor, Fernando Reati, de hacer de este libro un trabajo conjunto. (24)

Sin embargo, dar testimonio de un trauma es un proceso que incluye a un oyente de una forma activa. Laub (1992) explica que para que el proceso testimonial se lleve a cabo es necesario que haya una presencia íntima y total de otro, en la posición de quien escucha,

como presencia indiscreta en todo el testimonio y al mismo tiempo activo, porque solo cuando la víctima sabe que se le escucha se detiene para escucharse a sí misma.

El hecho que exista una relación de amistad entre Villani y Reati, permitió que el testigo, al enfrentar la intimidad del trauma y de la estructura con que se manifiesta, tuviera menos dificultades en la comunicación de las experiencias personales. Sin embargo, el investigador se convierte en un participante que viene a compartir parte del trauma con la víctima en cuanto lo experimenta parcialmente a través del acto de escuchar. La relación de Villani con el trauma se refleja en Reati, que, como explica en su prólogo, experimenta el desconcierto, la herida, la confusión, el terror y el conflicto que la víctima siente:

Al comienzo me fue difícil escuchar por horas el relato de sus historias llenas de situaciones traumáticas; por sobre todo, me fue muy difícil transcribir esas historias al papel durante el largo proceso de desgrabado de las entrevistas. Incluso mi esposa Yvette, que a veces escuchaba desde otra habitación la voz sonora de Mario saliendo de la grabadora, llegó a sentirse afectada por el flujo de hechos terribles relatados con un tono neutro y calmado. Avrum Weiss, un extraordinario terapeuta de Atlanta que se especializa en el tratamiento del síndrome post traumático y ha trabajado extensamente con veteranos de Vietnam y ahora con los de la guerra de Irak, fue quien me dio la solución. Escuchar relatos de sufrimiento y muerte –me advirtió Weiss– es como penetrar en un territorio sagrado: no se puede entrar y salir casualmente como quien visita un centro comercial. Así como al entrar a un templo religioso marcamos la frontera entre lo profano y lo sagrado con cierto ritual –persignarse en una iglesia católica, dar dos palmadas frente a un altar shintoista, cubrirse la cabeza en una sinagoga– para escuchar y transcribir las historias de Mario sin sentirme abrumado debía adoptar un ritual que honrara el mundo de las víctimas y lo distinguiera de mi vida cotidiana. Ese ritual consistió en lavarme las manos y meditar por unos segundos sobre el significado de la tarea: de allí en más lo hice antes y después de encender la grabadora para una entrevista, y antes y después de prender la computadora para transcribir su relato. (15)

Solo cuando todos estos estados de confusión son enfrentados e interiorizados el trauma puede emerger, permitiendo que el receptor lleve a cabo su función de testimonio, tomando parte en el conflicto de la víctima gracias a sus memorias y a los residuos del trauma en su pasado. Esta condición de conflicto interno personal se configura como necesaria para que Reati participe de una forma consciente en la escritura a cuatro manos del relato.

Aunque la experiencia traumática de los dos en parte se superpone, el receptor no se transforma en víctima y sigue preservando su propia posición y perspectiva. De esta forma, Reati tiene que ser al mismo tiempo testimonio del trauma y de sí mismo, en cuanto solamente conociendo su posición y rol puede llevar a cabo su tarea de escritor. Un conocimiento previo de la historia no debe perjudicar al escritor con nociones preconcebidas o conocimientos pre-construidos, los cuales se presentan como un obstáculo en la asimilación de una nueva perspectiva. Por esto, para el escritor es importante enfocarse en la narración pura del evento, la realidad del “hecho inimaginable” vivido por Villani, y lo que hay que destacar son la intensidad y el horror de los acontecimientos como vividos y relatados por la víctima, además de la formación de un proceso de evolución del conocimiento sobre el trauma a través de sus reflexiones.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2005. *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Berg, Edgardo H. 2012. *El sentido de la experiencia*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- Calabrese, Stefano. 2009. *Neuronarratología: Il futuro dell'analisi del racconto*. Bologna: Archetipolibri.
- Felman, Shoshana, y Dori Laub. 1992. *Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and Hist.* London: Routledge.
- Galtung, Johan. 2016. «La violencia cultural, estructural y directa.» *Cuadernos de estrategia* (183): 147-268.
- Levi, Primo. 1986. *I sommersi e i salvatori*. Torino: Einaudi.
- Reati, Fernando. 1992. *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires: Editorial Legasa.
- Reati, Fernando, y Mario Villani. 2011. *Desaparecido: Memorias de un cautiverio*. Club Atlético, El Banco, El Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.



CUMBIA¹

SHIR PERESS²

Resumen: En este trabajo deseo revisar el desarrollo del estilo musical de la *cumbia* que llegó a América Latina por los esclavos de África a principios de la conquista española, y combina tres culturas en su interior: la africana, la indígena local y la española. Al principio, la *cumbia* fue considerada *la música de los pobres* y se desarrolló en toda América Latina durante el siglo XX, ya que cada país le dio su propio carácter.

¹ Trabajo final entregado en el marco del curso "Las manifestaciones populares en el discurso literario iberoamericano", del 2021-2022.

² Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos (HUJI).

Introducción

En este trabajo deseo revisar el desarrollo del estilo musical de la **cumbia** que llegó a América Latina por los esclavos de África a principios de la conquista española, y combina tres culturas en su interior: la africana, la indígena local y la española. Al principio, la cumbia fue considerada *la música de los pobres* y se desarrolló en toda América Latina durante el siglo XX, ya que cada país le dio su propio carácter.

Primero, presentaré una breve reseña histórica del desarrollo y difusión de la cumbia en América Latina. Luego, presentaré el desarrollo del subgénero *cumbia villera* que surgió de los barrios marginales de Argentina– de los más identificados con el género cumbia. Daré un breve comentario sobre la *cumbia digital*, que comenzó a tomar impulso a principios de la década del 2000 y es ahora muy apreciada en toda Europa, aunque bajo el nombre inclusivo de música latina-americana. Finalmente, resumiré el trabajo y expresaré mis sentimientos al escribirlo.

En una nota más personal, estuve expuesta a la cumbia durante un viaje que hice por América Latina, mientras mi conexión con la cumbia en realidad viene de la *cumbia sonidera* de México. Pero, en este trabajo decidí presentar la *cumbia villera* que llega de Argentina por su popularidad. Se puede ver cómo la cumbia se hizo popular no solo en los países hispanohablantes, sino que también llegó a países de Medio Oriente como Israel.

Trasfondo histórico

Según la creencia popular, la cumbia tiene su origen en la costa atlántica de Colombia, en América del Sur, y más precisamente, en los esclavos africanos que llegaron al continente con la conquista española. Encadenados por las piernas, su capacidad de movimiento era limitada. De allí surgiría la estructura rítmica y repetitiva de la cumbia (Rosa ,2009, 82). La cumbia representa la historia de América Latina en su conjunto y de Colombia en particular: la difusión entre los españoles que conquistaron el continente, los esclavos africanos que la trajeron consigo y las influencias de los nativos americanos. Esto se puede ilustrar con los elementos que agrupa la cumbia: mientras los tambores expresan la cultura africana, las flautas la cultura indígena, y la vestimenta y el canto expresan el estilo hispano (Zapata Olivella, 1962, 190).

La forma de bailar la cumbia expresa el cortejo sensual entre el hombre y la mujer. Desde una perspectiva histórica de América Latina, expresa el punto de partida creado por la necesidad de las circunstancias de la ocupación colonial entre el hombre negro y la mujer indígena. La cumbia encarna los sentimientos de negros e indígenas; se mueve entre la melodía melancólica de las flautas indígenas y la resonancia alegre de los tambores africanos (Zapata Olivella, 1962, 191).

La cumbia llegó y se formó en Colombia, pero durante el siglo XX se extendió rápidamente por toda América Latina, donde se hizo particularmente popular y recibió una forma diferente y un procesamiento original en cada país. Por lo tanto, hoy en día es posible hablar de diferentes tipos de cumbia según cada país y no solo de Colombia, como la cumbia mexicana y la cumbia argentina (la *cumbia villera* es un caso de cumbia argentina, la cual ampliaré más adelante). Lo que todos estos países tienen en común es que la cumbia es la música de los sectores populares y de las masas trabajadoras por excelencia y, por lo tanto, corresponde principalmente a los gustos musicales de estas clases (Parra Valencia, 2019, 13). “La cumbia es un ejemplo importante de cómo los géneros culturales asociados con la autenticidad nacional se vuelven transnacionales y son en sí mismos productos transnacionales desde el principio” (L’Hoeste, 2007, 338).

La cumbia comenzó a extenderse desde Colombia a principios de los años 50 y 60 del siglo XX, años que también se consideran de la gloria de la cumbia en el país. La poca complejidad musical de este estilo, proporcionó una plantilla ideal para varios experimentos, gracias a los cuales fue posible transportarlo por todo el continente adaptándolo a cada país. Más allá de eso, lo que también permitió su fácil transporte por el continente fue que no se identificó con el nacionalismo colombiano de manera tan decisiva como en otros casos de América Latina (Parra Valencia, 2019, 66). Además, la popularidad de la cumbia en Colombia comenzó a declinar con el auge de la salsa en el país en los 70, lo que ayudó aún más a que la cumbia gane impulso en esos países. Este auge, a su vez, le dio a la cumbia una especie de “modernización” en el estilo salsero (Fleur Hoog Antink, 2008, 27).

La cumbia se puede asociar con un estilo musical más extenso llamado *música tropical*, que comenzó a crecer en los años 30 y 40, entendiendo como *música tropical* a cualquier música que se identifica como proveniente de las áreas tropicales. Cada país latinoamericano le daba a la música tropical una definición distinta. Por ejemplo, mientras que en Colombia era la música dominante en los clubes y salones de baile, y se consideraba un estilo musical nacional, en México se le daba la definición de *música regional mexicana*;

incluso se llamaba Cachaca y no Cumbia (L'Hoeste, 2007, 340).

A la luz del desarrollo de la cumbia a lo largo de América Latina y al cambio que experimentó cada país, en Colombia, país de origen del estilo, “cumbia” es un término polémico. Por los diversos usos y definiciones que se han hecho de él, existe una dificultad para definir los diversos géneros que se han creado bajo un nombre que incluye “cumbia” (Parra Valencia, 2019, 66). En Colombia, la cumbia se desarrolló de manera más limitada que en otras partes de América Latina y ganó popularidad principalmente en áreas donde podía presentarse como una tradición popular o lo suficientemente *blanca* para ser aceptada por las clases media y alta del país. El cantor colombiano Carlos Vives fue quien logró popularizar la cumbia al combinar con éxito la tradición con la modernidad, y así también *contribuir a su blancura* con más fuerza (L'Hoeste, 2007, 342).

La cumbia villera en Argentina

Aunque no nos quieran, somo' delincuentes
Vamos de caño con antecedentes
Robamos blindados, locutorios y mercados
No nos cabe una, estamos rejugados
(“Llegamos los pibes chorros” - *Los Pibes Chorros*, 2002)

En las décadas de 1930 y 1940 del siglo XX, llegaron a la casi dos millones de inmigrantes, además de una migración local masiva en busca de trabajo, como resultado de un proceso denominado *economía industrial no integrada*. Esta inmigración, en su mayoría, fue procedente de las clases media y alta de Europa. Esto desencadenó una situación en la que hay mucha demanda de un lugar para vivir, pero hay poca oferta, y por necesidad, las villas miserias fueron creadas. En estos barrios, donde se asentaron los inmigrantes de las clases bajas, la música tropical se hizo muy popular (Fleur Hoog Antink, 2008, 28).

La cumbia en Argentina está ligada al término “bailante” que tiene su origen en la región Litoral de este país. El bailante no sólo agrupa bajo los géneros musicales, sino que también incluye los espacios donde se interpretan y bailan estas músicas “tropicales”.

Es, en realidad, un adjetivo por la forma estética del baile, por los medios en los que se distribuye –como los *reality shows* que lo publicitan– y las personas asociadas a él, y representa principalmente a la música de las capas populares de la sociedad argentina (Martín, 2007, 32). Cuando en los años 70 la música “disco” se convirtió en la música de la clase alta, también comenzó a desarrollarse la “disco tropical” como parte del bailante, que unió el género de la música tropical argentina como la cumbia y otros estilos musicales (Pérez, 2004, 30).

Entonces, ¿cómo es que la cumbia en Argentina se volvió tan popular e identificada con el país, a pesar de que se desarrolló relativamente tarde en comparación con los otros países del continente y alcanzó su punto máximo recién en los años 90? Este es el resultado directo de la crisis económica que azotó al país en esos años, cuando alcanzó un mínimo económico (L’Hoeste, 2007, 346). A partir de mediados de la década de 1970, Argentina atravesó un proceso de reorganización económica y social, al que siguió un aumento de la desigualdad distributiva y la pobreza absoluta. Cuando Carlos Menem (ex presidente de Argentina) llegó al poder en julio de 1989, decidió cambiar de punta a punta las estructuras sociales y económicas del país. Estos cambios provocaron una fragmentación de los sectores populares en cuanto a su accesibilidad a los bienes materiales y simbólicos, y una profundización de la desigualdad entre dichos sectores. Esto también afecta la producción y el consumo musical de los sectores populares, siendo el mercado de la “música tropical” el que más sufrió la desigualdad, “auspiciada por el gobierno”. El bajo nivel socioeconómico de los ciudadanos dio origen a una nueva variedad de cumbia, la cumbia villera (Alabarces, Silba, 2014, 64).

La cumbia villera se desarrolló en Argentina en la segunda mitad de los años 90 y surgió de los barrios marginales de Buenos Aires. El adjetivo “villero” se utiliza para describir a los habitantes de las villas más pobres de la ciudad y, sin embargo, no se ven a sí mismos como pobres o desposeídos, sino como aquellos que reflejan objetivamente la experiencia de vida en las villas, por lo que el nombre *villero* se convierte para ellos en objeto de orgullo y no de burla (Martín, 2008, 3). Mientras que los temas de la cumbia tradicional en Argentina solían hablar de temas típicos como el amor y la alegría, la cumbia villera suele tratar temas como la delincuencia, las drogas, el alcohol, la violencia policial y las reglas de vida en los barrios marginales de Argentina (Fleur Hoog Antink, 2008).

Musicalmente, la cumbia villera se inspira en la colombiana, el folclore argentino e incluso el rock de la clase trabajadora (L’Hoeste, 2007, 345). Este género también ha adoptado un cierto estilo de vestimenta y lenguaje que se extraen de las circunstancias

de vida de los barrios pobres; la vestimenta también es una forma para que los villeros se diferencien de las clases media y alta. La cumbia villera se ve a sí misma como una especie de oposición política, social y cultural a la situación existente en el país y la desigualdad en el mismo (Fleur Hoog Antink, 2008, 31). En mi opinión, hay mucha cercanía con la cumbia colombiana original, en que los esclavos africanos –que fueron un elemento esencial en el desarrollo y difusión de la cumbia– también se opusieron al brutal régimen colonial que creó la desigualdad entre las clases sociales en toda América Latina. No en vano, en Argentina la cumbia villera es considerada música *negra*, sin importar que quienes allí la cantan no tengan una conexión profunda con África.

La cumbia villera que se desarrolló es un giro social y un intento de *imitar* a los artistas de hip-hop y rap de Norteamérica, en la vestimenta, el fraseo del rap, los gestos e inflexiones de la forma del lenguaje cotidiano y su integración en las canciones. Los cantos de cumbia villera pueden interpretarse como machistas porque, la mayoría de las veces, sólo el hombre canta y es quien decide, mientras que el rol de la mujer es seguir los pedidos y placeres sexuales del hombre. Sin embargo, hay quienes optan por interpretarlas como canciones que potencian el placer femenino y redefinen así los roles de género tradicionales (Alabarces, Silba, 2014, 66).

Tu bailas de minifalda,
Qué risa que me da
Porque se te ve la tanga
Y no puedes esperar
Que te lleven de la mano,
Que te inviten a un hotel
No lo haces por dinero,
Sólo lo haces por placer.

(“Laura se te ve la tanga” - *Damas Gratis*, 2001)

A pesar de la alta inflación en Argentina y la dificultad causada por las duras políticas de control y privatización de los monopolios durante la época de Menem, las ventas de cumbia alcanzaron las siete cifras. Las reformas neoliberales de la década de

los años 90 impulsaron sin querer los estilos populares de la clase trabajadora al frente de la escena musical nacional de Argentina. Entre los años 2000-2002 la popularidad de la cumbia villera se disparó y más allá de Argentina se extendió también a Chile, Paraguay y Uruguay, cuando sus ventas, a pesar de la difícil situación económica del país, aumentaron mucho (L'Hoeste, 2007, 349). A medida que la crisis económica del 2001 se extendió de los barrios marginales a la clase media, más y más personas comenzaron a identificarse con las letras de la cumbia e, incluso, los directores de cine argentinos socialmente comprometidos, eligieron usar estas canciones en sus películas. La creciente popularidad de la cumbia villera ha llevado al Comité Federal de Radiodifusión a tomar medidas restrictivas en su contra en medios como la televisión y la radio, para que no tenga un efecto negativo en la juventud (Fleur Hoog Antink, 2008, 53).

Para el año 2005, la cumbia villera había pasado de ser un género que tiende a ser ignorado a ser un género popular y, finalmente, a un género querido (o no) por la mayoría de la gente. Las discográficas que querían sacar el máximo provecho de la popularidad de la cumbia villera, presionaban a los integrantes de las distintas bandas para que mantuvieran la imagen negativa del personaje villero y comercializaran con mensajes contrarios a los que originalmente las bandas de los barrios. En 2004, el gobierno declaró que la cumbia villera fomentaba el crimen y el consumo de drogas y fue prohibida en gran medida en la radio y la televisión, por lo que se convirtió en un tipo de música más clandestina. Hoy, debido a la censura indirecta impuesta a la cumbia villera, ha perdido el estatus popular que tuvo en la década de los 90 y principios de los 2000. Las agrupaciones de cumbia colombiana y peruana ocuparon su lugar como cumbia popular mientras que el reguetón se convirtió en el género musical popular de la escena tropical en toda América Latina (Fleur Hoog Antink, 2008, 54-58).

La cumbia digital

La cumbia digital es una nueva expresión que se desarrolló principalmente en las ciudades de Buenos Aires y Lima, donde se inició un nuevo escenario de experimentación con la cumbia, combinada con la música electrónica. Como se menciona en la parte histórica del trabajo, la cumbia se encuentra entre los géneros más convenientes para difundirse, cambiar y adaptarse al gusto personal en los distintos países, gracias a la migración entre

los países y su sencillez musical; “un tranquilo ritmo de 4 por 4 con baterías graves y sacudidas rasposas que recuerdan al traqueteo de un tren” (Márquez, 2016, 54).

La principal e innovadora transformación de la cumbia se dio a raíz de un experimento sonoro con tecnologías informáticas nuevas y bastante sencillas, y sobre el efecto de la música electrónica en el ritmo de la cumbia. Este tipo de cumbia tiene varios nombres diferentes, pero “cumbia digital” es el término más popular. A partir del 2006, cuando la cumbia villera comenzaba a desvanecerse, en Buenos Aires comenzó a desarrollarse una escena de fiesta nocturna llamada Zizek donde se invitaba a diferentes artistas a experimentar y colaborar en la mezcla de diferentes ritmos. Hoy en día, la etiqueta *cumbia digital* ya no se usa y se define bajo el nombre más inclusivo de “música latinoamericana contemporánea” (Márquez, 2016, 55-59).

Recapitulación

En este trabajo, realicé un breve repaso por la historia del estilo musical de la cumbia que se extendió por Latinoamérica durante el siglo XX y se convirtió en poco tiempo en una de las señas de identidad de cada uno de los países donde se hizo famosa. En el curso “Las manifestaciones populares en el discurso literario iberoamericano” conocimos expresiones discursivas de carácter popular que se produjeron en todo el continente y en España durante ese siglo, en un momento de cambios culturales y políticos, así como su influencia en la literatura popular.

Es indiscutible que la cumbia es una música popular que, gracias a su ritmo sencillo, se extendió con facilidad por toda América Latina y hoy podemos hablar de decenas de cumbias diferentes, personalizadas para cada país. En el siglo XX, el mundo de la cultura sufrió una transformación, como también la forma en que hasta entonces se reconocía la música: desde canciones manuscritas hasta canciones impresas, luego, la llegada de la radio, el cine y la televisión –donde la música ganó un lugar de honor–, hasta la venta de discos compactos que se hicieron accesibles en todos los hogares. Los desarrollos tecnológicos del siglo XXI, como Internet y los teléfonos móviles que están al alcance de casi todas las personas, nos permiten hoy escuchar música en cualquier parte del mundo y en cualquier momento que elegimos, y también posibilitan la difusión global de nuevos géneros musicales en cualquier momento.

América Latina en su conjunto ha conocido durante los siglos –desde la ocupación

colonial en el siglo XV hasta la actualidad–, muchas convulsiones políticas y sociales que moldearon la imagen de los países del continente. La *sangre latina* del pueblo corre por sus venas y se expresa en la maravillosa capacidad de movimiento de la gente. La danza encierra una rica historia llena de amor, alegría, éxitos, comida, emoción, pero también guerras, frustraciones, dictaduras, corrupción y delincuencia. Todas estas cosas que componen los países de América Latina se expresan dentro de la cumbia. La cumbia, como podrán conocer en este trabajo, fue cambiando de región en región, de país en país, de historia en historia. Los remanentes de la cumbia en la Colombia colonial, que encierra en sí un período de opresión, de una sociedad feudal con grandes diferencias de clase, se expresa también en la cumbia villera en la Argentina, de la vida del crimen, de los inferiores, de los pobres, los *no europeos*. Todos estos crearon la cumbia en lo que es y dan testimonio de su importancia en la extensa historia de toda América Latina.

Aunque en este trabajo sólo se desarrollaron ligeramente dos tipos de cumbia que tuvieron lugar en los siglos XX y XXI, podemos hablar de docenas de diferentes tipos de cumbia, cada uno con un estilo diferente y su propia historia. Me interesó investigar el tema de cómo se desarrolló la popularidad de la cumbia porque antes de escribir el trabajo: solo conocía un tipo de cumbia, la *sonidera* en México, pero era consciente de la multitud de otros tipos. Como resultado del trabajo, estuve expuesta a un nuevo mundo musical –muy interesante–, que incluye mucha verdad y dolor.

Bibliografía

- Albarces, Pablo, y Malvina Silba. 2014. «“Las manos de todos los negros, arriba”: Género, etnia y clase en la cumbia Argentina.» *Cultura y representaciones sociales* 52-74.
- Hoog Antik, Fleur. 2008. «Cumbia villera: Argentine culture or cheap trash?» Research Thesis Latin American and Caribbean Studies Utrecht University.
- L’Hoeste, Héctor. 2007. «All Cumbias, the Cumbia: The Latin Americanization of a Tropical Genre.» En *Imaginig Our Americas: Toward a Transnational Frame*, de Sandhya Shukla y Heidi (eds.) Tinsman, 338-364. Nueva York: Duke University Press.
- Márquez, Israel. 2016. «Cumbia digital: Tradición y postmodernidad Digital Cumbia: Tradition and Postmodernity.» *Revista Musical Chilen* 70 (226): 53-67.

- Martín, Eloísa. 2007. «Gilda, el ángel de la cumbia: prácticas de sacralización de una cantante Argentina.» *Religião e Sociedade* 27 (2): 30-54.
- Martín, Eloísa. 2008. «La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90.» Trans. *Revista TRanscultural de Música* (12).
- Parra Valencia, Juan Diego. 2019. *El libro de la cumbia: Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Medellín: Fondo Editorial ITM.
- Pérez, Diego Martín. 2004. «La cumbia en Argentina: su estado actual.» *Huellas* (Universidad Nacional de Cuyo) (4).
- Rosa, José. 2008. *World music survey – The music from Latin American and the United States of America*. Contemporary Latin Music Educators.
- Zapata Olivella, Delia. 1962. «La cumbia, síntesis musical de la nación colombiana: reseña histórica y coreográfica.» *Revista Colombiana de Folclor*. Segunda Época 187-204.



LA FUNCIÓN DE LOS ANIMALES EN DOS CORRIENTES LITERARIAS: REGIONALISMO Y VANGUARDIA¹

SAAR KRAVITZ²

Introducción

La iniciativa de esta monografía nació después de haber leído “La mujer parecida a mí” de Felisberto Hernández. La presencia del narrador, un animal personificado, me llevó a relacionar el texto con los cuentos de Horacio Quiroga, donde los animales también cumplen una función relevante. A veces como protagonistas, parecidos a los cuentos de Hernández que hemos estudiado y en otros cumplen una función secundaria en la trama. Pensé hacer una comparación entre los textos de ambos autores, por ser escritores uruguayos

1 Trabajo entregado en la Universidad de San Andrés (Argentina), en 2021-2022, en el marco de intercambio estudiantil.

2 Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos (HUJI).

del principio del siglo XX, que influenciaron y anticiparon la literatura latinoamericana moderna y, además, porque sus vivencias personales se reflejan en sus obras. Sin embargo, la función que cumplen los animales en sus textos es diferente.

En esta monografía voy a presentar las corrientes a las cuales pertenecen Quiroga y Hernández. El primero pertenece al regionalismo y el segundo a la vanguardia, posicionándolo en el antirrealismo. De parte de Quiroga usaré los cuentos “Juan Darién” y “La insolación” (2004), y de parte de Hernández, “La mujer parecida a mí” (Última consulta: 04/2023). En los tres cuentos los personajes principales son animales o se implica eso y conocemos su interioridad a través de los narradores, ya sean extradiegéticos o intradieгéticos.

En el trabajo quiero mostrar que, en el regionalismo de Quiroga, los animales enfatizan el distanciamiento entre la naturaleza y el hombre, mientras este último revela su desconocimiento de esta y su arrogancia frente a los obstáculos que ella le presenta, al punto de que termina culpando a los animales de su perdición. En las obras de Quiroga los animales forman parte del entorno, tanto en el Chaco como en Misiones; ellos forman parte de la naturaleza y es allí donde se desenvuelve su rol protagónico. De tal forma se fortalece la relación entre la realidad, el paisaje y el medio ambiente. En los textos de Felisberto Hernández es al revés, la narración aleja este vínculo, lo debilita. Los animales son abstractos y alegóricos distanciándose de lo natural y acercándose a una realidad surrealista y absurda. Hernández busca romper la percepción de la realidad, escapando a lo fantástico. Me basaré en las definiciones de Todorov sobre lo fantástico y lo extraño para poder construir la comparación entre ellos.

Lo Fantástico

Según Todorov (1974), lo fantástico es un género literario preciso, o sea que puede ser caracterizado a través de ejes específicos. Lo fantástico es limítrofe al género extraño y al maravilloso y ocupa el lugar de la duda, el lector tiene que decidir qué está leyendo. Si ocurre un acontecimiento inexplicable o imposible de acuerdo con las leyes de nuestro mundo, el lector tiene que escoger entre dos opciones. La primera, es catalogar el evento como imaginario o como una ilusión y el mundo sigue ajustándose a la realidad y la segunda, es que el acontecimiento en duda efectivamente sucedió y en ese caso la realidad es regida por leyes que desconocemos. El relato fantástico ocupa ese espacio, de lo desconocido.

En cuanto se elige una de estas opciones, se pasa de lo fantástico a otros géneros. Si el lector elige que las leyes de nuestro mundo quedan intactas y explican el acontecimiento, entonces la narración apunta a lo extraño y si es necesario admitir nuevas leyes el relato tiende a lo maravilloso. El género fantástico ocupa el lugar de la duda, entre la respuesta natural y lo sobrenatural, en la hesitación de elegir entre ellos.

El relato de Felisberto Hernández está posicionado en el ámbito fantástico a través del uso del plano verbal. La forma en la cual usa el lenguaje, crea una realidad extraña a través de una manifestación simbólica que contribuye a construir una realidad anómala. Hernández trabaja en el límite del surrealismo. El texto se adhiere a la corriente principal de lo fantástico, por la falta de saltos a lo sobrenatural, por no hacer dudar al lector de los acontecimientos explícitos, hay una convivencia de las dos realidades, donde lo fantástico existe entre lo implícito y lo explícito. Las vivencias son siempre son irreales, narradas y contadas por el protagonista (D'Argenio 2006).

En el cuento “La mujer parecida a mí” un hombre cuenta sus recuerdos de cuando creía ser caballo y de los acontecimientos sucedidos, constituidos por situaciones violentas y reflexiones sobre su pasado plagadas de recuerdos dolorosos e inesperados. La pertenencia de este cuento al género fantástico se debe a la implícita descripción del caballo, la duda que se crea a medida que progresa su narración, no se debe a ningún evento sobre natural. Los relatos de Quiroga transcurren en la selva del norte de Argentina, en Misiones o en el Chaco, la descripción de una geografía conocida crea una sensación de credibilidad; aunque no sean nombrados, el lector reconoce los territorios. Ese sentimiento de familiaridad nos lleva a lo fantástico, porque de ahí se construye la ruptura de lo conocido, de las leyes que se aplican en el mundo del lector (Davo 2013, 40). La presencia de la selva le confiere la característica regional que exploraré con más detalle. En sus cuentos el ser humano lucha contra la naturaleza y los protagonistas son los animales. Esta mezcla nos lleva al género fantástico en donde el enfrentamiento entre estas dos fuerzas rompe con lo que conocemos en nuestro mundo, pero al mismo tiempo puede ser extraño y no fantástico, porque Quiroga mantiene, a través de sus historias, el vínculo entre la realidad y la naturaleza.

Vanguardismo y Regionalismo

Los dos cuentos de Quiroga que elegí analizar abordan la temática selvática y natural que

es tan común en sus relatos. “La insolación” transcurre en el Chaco, con su característico calor seco mientras que la trama de “Juan Darién” transcurre en la selva, no sabemos dónde, pero ello no es necesario para establecer la relación lector-ambiente. El estilo de los cuentos es un poco diferente, en “La insolación”, los protagonistas son un grupo de perros. Ellos pueden comunicarse entre sí y son capaces de ver a la muerte, que está buscando a su dueño, Mister Jones. El hecho de que pueden hablar entre ellos o ver a la muerte, no escapa de la realidad. No es fantástico, quizás extraño. Los perros terminan su vida sufriendo un desenlace muy realístico. En el cuento “Juan Darién”, el protagonista es un joven tigre que se hace humano y vuelve a ser un tigre cuando es perseguido por los humanos, hacia el final el retorna y se venga de los mismos. En este caso el lector tiene una realidad más rara, más elecciones para hacer. El cuento nos sirve para analizar la cuestión del lugar del animal en Quiroga y el regionalismo.

Vanguardismo y Felisberto Hernández

El vanguardismo latinoamericano reacciona contra el modernismo y el regionalismo, sus temáticas se trasladan a la ciudad y al ambiente urbano. El vanguardismo tiene su origen en las corrientes artísticas europeas. Reflejan la realidad, denunciando la desigualdad y las injusticias sociales (Parrado Santiago 1982). Así caracteriza Italo Calvino a Hernández:

Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a nadie: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos; es un “irregular” que escapa a toda clasificación y a todo encuadramiento, pero que se presenta a la primera ojeada sin ningún riesgo de confusión (Prólogo a la traducción italiana de *Nadie encendía las lámparas*, de 1974).

Elegí clasificar el texto de Felisberto Hernández en el vanguardismo primeramente por la época en la cual fue escrito. Pero como lo enuncia Calvino, la pertenencia a esta corriente llega del estilo personal y particular de Hernández. Los rasgos vanguardistas atribuidos a Hernández se caracterizan por los relatos fragmentarios, desarticulados y discontinuos. A través de estos rasgos el texto resultante expresa ambigüedad y absurdidad. Es esta falta de claridad que posiciona a Hernández en el vanguardismo (Martínez 2007). Su fortaleza viene de los juegos de palabras y del uso de alegorías para manifestar la cotidianidad de tal

forma que mantiene al lector dudando. En “La mujer parecida a mí” estos ejes vanguardistas se expresan desde el comienzo de la narración:

Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo. (63)

La apertura del cuento introduce al lector directamente a esta ambigüedad felisbertania, El narrador se refiere a un pasado en el que recuerda haber sido caballo.

Este estilo lingüístico es una representación de la fragmentación y de la desarticulación vanguardista de Hernández, mientras que la aparición del caballo es un eje de lo fantástico. Su final es más inquietante aún, “No sé bien cómo es que me fui. Pero por lo que más lamentaba no ser hombre era por no tener un bolsillo donde llevarme aquel retrato” (76). Esta última frase cierra la narración con un final abierto, no existe un cierre claro.

Regionalismo y Horacio Quiroga

El regionalismo literario, puede considerarse como la narrativa ambientada en una cierta región³. Las obras de Horacio Quiroga caben dentro de esta definición. El escritor uruguayo vivió en el norte de Argentina y las tramas de sus cuentos transcurren en Misiones, en el Chaco o en zonas selváticas sin nombre, cuyas referencias son suficientemente claras para localizarlas.

En el caso de Quiroga la selva cumple un rol protagónico junto al personaje humano y al animal. El vínculo entre estos elementos es la lucha entre el hombre y la naturaleza. En la escritura de Quiroga hay una sensación de lo trágico y de lo fatal. La selva es cruel y allí el hombre suele enfrentarse con la muerte. La pugna del ser humano en el entorno natural enfatiza su condición humana, provocándole principalmente sensaciones de horror. La selva quirogiana, como es descrita en sus cuentos, sirve para acercar al lector a la realidad, porque en ellos se describe el paisaje americano verdadero y dentro del mismo

³ En Latinoamérica, la noción de "regionalismo literario" se aplica a dos corrientes literarias: la literatura de una cierta región con sus localismos, por una parte, y la llamada "novela regional" o "regionalista" que incluye la narrativa indianista e indigenista (Instituto Ibero-Americano, Berlín, Alemania, Friedhelm Schmidt-Welle)

está el hombre, rodeado por sus miedos frente a los peligros y horrores experimentados en la naturaleza (Morales T. 1983).

En el espacio que se extiende entre la naturaleza y el ser humano, se encuentran los animales. En las obras de Quiroga el animal toma diferentes formas de protagonismo, sea principal o menor, la relación animal-humano-naturaleza sirve para enfatizar la fragilidad de la vida bajo la sombra de la jungla.

Veía la monótona llanura del Chaco, con sus alternativas de campo y monte, monte y campo, sin más color que el crema del pasto y el negro del monte. Éste cerraba el horizonte, a doscientos metros, por tres lados de la chacra. Hacia el Oeste, el campo se ensanchaba y extendía en abra, pero que la ineludible línea sombría enmarcaba a lo lejos. (2004, 49)

“La insolación”, introduce al lector al paisaje del norte argentino, el Chaco. La descripción del ambiente de una forma precisa, acerca al lector a la trama del cuento. Por su parte, el cuento “Juan Darién” hace hincapié en la presencia de la jungla y su crueldad y el horror del hombre frente a lo salvaje, el tigre, “El inspector no era un mal hombre; pero, como todos los hombres que viven muy cerca de la selva, odiaba ciegamente a los tigres” (252). El hombre le teme al animal porque su cercanía a la jungla lo marca como un objetivo de este.

El lugar de los animales

Hemos visto anteriormente cómo el vanguardismo y el regionalismo se reflejan en los textos de Hernández y Quiroga, respectivamente, mientras que ambos pertenecen al género fantástico, Sin embargo, en el texto de Hernández lo fantástico se manifiesta de forma diferente, a través de la ambigüedad. El texto incluye alegorías y descripciones surrealistas dentro de la cotidianidad, mientras que en los textos de Quiroga en la medida que el hombre penetra en la selva y se enfrenta a lo salvaje, el texto “juega” con lo natural y lo sobrenatural. Lo que busco comparar en este trabajo es la función que cumplen los animales que protagonizan los cuentos, cómo sus discursos, las acciones y el lugar que los rodea se alinean con los ejes atribuidos a las dos corrientes literarias presentadas en este

trabajo.

En el cuento de Hernández, el protagonista homodiegético es un caballo, o mejor dicho, un hombre imaginando su pasado equino. En la literatura, el animal ha tenido una función histórica que conlleva a representar valores y calidades humanas a través de un mediador, que le permiten, al hombre, a reconocerse a sí mismo. Lo que caracteriza al texto de Hernández es la ambigüedad, “Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo” (63), en esta situación, un narrador humano expresa que ha sido un caballo, sin que nos enteremos de algún acontecimiento sobrenatural. “Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa” (63), el uso de “tener la idea” y “pensamiento” le adjudican una entonación subjetiva pero la intención de este párrafo es memorial y no imaginaria. Desde este punto en la narración hay una metalepsis al recuerdo del caballo sin cambio de narrador, desde allí el protagonista ve el mundo a través de los ojos de un animal “Yo iba arropado en mi carne cansada y me dolían las articulaciones próximas a los cascos. A veces olvidaba la combinación de mis manos con mis patas traseras, daba un traspies y estaba a punto de caerme” (63). Esta mezcla de caballo y ser humano plantea una duda en el lector, difícil de entender. La posible situación sobrenatural ocurre cuando metafóricamente “matan” al protagonista equino mientras la trama continúa, “Me mataron el potro y me dejaron hecho un caballo” (65). El acto de la narración del caballo-humano o humano-caballo, contribuye a construir la aceptación y la afirmación que el caballo habla usando términos humanos (Corti 2017).

Otro eje importante usado por Hernández para construir el distanciamiento entre el lector y la trama, es el escape a la zona de la memoria. El texto plantea la incertidumbre, es el protagonista un caballo con pasado o un ser humano con pasado equino (Yelin 2020), “Había encontrado en el caballo algo muy parecido a lo que había dejado hacía poco en el hombre” (64). La construcción de lo animal-humano apunta a lo subjetivo, la narración descompone el “yo” a través de las experiencias entre el recuerdo y el sueño que Felisberto construye a lo largo del cuento, el caballo piensa de forma humana, pero lo enfoca con un instinto animal, “Al poco tiempo tuve una noche muy larga; conservaba de mi vida anterior algunas ‘mañas’ y esa noche utilicé la de saltar un cerco que daba sobre un camino” (65). En esta cita no sabemos de qué pasado está hablando, no se puede diferenciar entre el pasado caballo y humano. El relato se acaba cuando el caballo quiere ser humano (Branco Ruiz Delgado 2021).

El estilo único de Felisberto Hernández trae con él una construcción surrealista en sus obras, en “La mujer parecida a mí”, podemos ver lo manifestado con las características

principales del surrealismo, la narración y la lectura nos lleva a las áreas de la memoria y los sueños, contiene una falta de lógica en el texto, implementando la duda. Al irse a estas zonas literarias, a través de los animales, Hernández debilita la relación y el vínculo entre la realidad y la naturaleza.

A su vez, Horacio Quiroga explora la relación entre los seres humanos y la selva. Los dos cuentos examinados en este trabajo analizan dos funciones diferentes que cumplen los animales, la primera es el animal que acompaña al hombre en su vida fronteriza en la selva y la segunda es el hombre frente al animal y los peligros de la convivencia. En “La insolación”, el narrador es extradiegético y nos cuenta las ocurrencias cotidianas de Míster Jones el dueño de cinco perros que murió de una insolación y los pensamientos y conversaciones de sus canes que han visto la muerte. El hecho que los perros hablen los hace funcionar como intermediarios entre la naturaleza salvaje y el ser humano. Su interacción con el entorno, que es comunicada a través del narrador, sirve para entender el peligro de la naturaleza. “Los perros salieron con él, pero se detuvieron a la sombra del primer algarrobo; hacía demasiado calor” (2004, 54). El calor afecta a los animales, no son inmunes a él, pero saben afrontarlo. Su reconocimiento de la muerte funciona mientras remiten a la conexión entre el ser humano y la naturaleza, porque en los cuentos quiroguianos hay un límite en donde la muerte puede sobrepasar la naturaleza, el perro puede ver a la muerte por su posición intermediaria, pero la teme y aun así el diálogo básico entre ellos muestra una primitividad que los mantiene en el mundo animal (Casey 2015):

—No es él, es la Muerte.

El cachorro se erizó de miedo y retrocedió al grupo.

—¿Es el patrón muerto? —preguntó ansiosamente. Los otros, sin responderle, rompieron a ladrar con furia, siempre en actitud temerosa. (2004, 51)

Aun así, el hecho que los animales pueden ver a la muerte no toma al lector por sorpresa, no es fantástico pensar que un animal puede ver algo que un ser humano no puede o el hecho que hablan entre sí. El cuento mantiene un vínculo con la realidad, parece extraño, pero no supera lo sobrenatural. Los perros saben que mientras viva el dueño, su vida es buena pero su muerte pondrá fin a ello, terminando sus días de forma miserable y cruel. El lector puede identificarse con ellos. Esto es otro vínculo que cumplen los perros en este cuento, el lector se acerca al destino del patrón a través de la naturaleza, “¡Luego la Muerte,

y con ella el cambio de dueño, las miserias, las patadas, estaba sobre ellos! Pasaron el resto de la tarde al lado de su patrón, sombríos y alerta. Al menor ruido gruñían, sin saber hacia donde” (52).

A diferencia de “La insolación”, en el cuento “Juan Darién” la naturaleza, el hombre y los animales cumplen diferentes roles. La naturaleza es el fondo y el conflicto entre los seres humanos y los animales. Este cuento está lleno de violencia humana-humana y humana-animal. Como protagonista, Juan Darién es diferente de los personajes de los cuentos de Quiroga, porque se transforma de animal a humano y luego vuelve a ser animal. En esta historia, Quiroga borra la línea entre lo animal y lo humano, los lectores se identifican con el sufrimiento de un pobre niño de 12 años que ha sido torturado por otros seres humanos para que vuelva a ser un tigre:

Debemos, pues, matarlo. La dificultad está en que no podemos hacerlo mientras tenga forma humana, porque no podremos probar ante todos que es un tigre. Parece un hombre, y con los hombres hay que proceder con cuidado. Yo sé que en la ciudad hay un domador de fieras. Llamémoslo, y él hallará modo de que Juan Darién vuelva a su cuerpo de tigre. Y aunque no pueda convertirlo en tigre, las gentes nos creerán y podremos echarlo a la selva. (252)

Quiroga borra la línea entre lo salvaje y lo humano a través del protagonismo de Juan Darién. Existe una dualidad, si bien Juan no reconoce su animalidad mientras los habitantes del pueblo lo acusan por su naturaleza salvaje.

Juan Darién retorna a su animalidad una vez que el ser humano lo incrimina como tal y sigue existiendo entre los dos mundos porque mantiene tres aspectos humanos (Gunnels 2006), “Porque había conservado de su forma recién perdida tres cosas: el recuerdo vivo del pasado, la habilidad de sus manos, que manejaba como un hombre, y el lenguaje” (256).

El regionalismo de Quiroga se expresa de distintas formas a través de sus protagonistas animales, en los dos cuentos analizados, las diferentes funciones de los animales son notables. En “La insolación” existe una alianza entre el hombre y el animal contra la naturaleza, la presencia de los perros sirve para que el lector se identifique con ellos acercándolo a la realidad del cuento, que es la realidad del Chaco descrita por el carácter regionalistas del texto de Quiroga. La identificación con lo no humano sigue en “Juan Darién”, en donde los lectores están expuestos a la diferenciación entre lo animal y lo

humano a través del protagonista tigre-ser humano y los actos barbáricos del hombre. Lo similar entre estos dos cuentos es que los protagonistas animales son agentes intermediarios para los lectores, sus ejes humanos, como el lenguaje, sirven para que tengamos su punto de vista “salvaje” y para borrar la línea entre lo natural y lo humano. Los animales son complementarios para la relación del hombre y la naturaleza, ayudan al lector a reforzar su vínculo al entorno.

Conclusión

La definición de Todorov sobre lo fantástico y su lugar entre lo maravilloso y lo extraño permite asociar a los textos de Horacio Quiroga y Felisberto Hernández con dichos géneros literarios. Cada uno de los autores se relaciona de una forma diferente a esos espacios, gracias al estilo particular del uso del plano verbal y de la construcción de la realidad que rompe con lo cotidiano mediante una apelación al lado psicológico del lector. Esta ruptura con la realidad construye un mundo surrealista. Lo fantástico del texto de Hernández lo ubica, a mi opinión, en la corriente vanguardista donde la fragmentación, la ruptura y la narrativa personal basada muchas veces en recuerdos y con finales abiertos, dejan lugar para la duda.

La implementación de animales en este estilo descoloca la línea entre lo animal y lo humano, pero a diferencia de Quiroga, este gesto alegórico no nos acerca a la naturaleza sino que nos aleja. Los textos de Quiroga pueden ser catalogados como regionalistas por estar ambientados en la selva del norte argentino donde ocurre la lucha entre el ser humano y la naturaleza. En ese espacio Quiroga juega con la ruptura de lo natural a lo sobrenatural, manteniendo al lector dudando, pero esa duda lo relaciona con los hechos acercándolo a la naturaleza. Quiroga retrata en sus cuentos diferentes situaciones y protagonistas creando diferentes ángulos para construir la relación. Los animales son representados de tal manera que cumplen la función de vincular al lector con la trama, en los cuentos analizados los animales funcionan como agentes intermediarios entre el lector y el protagonismo de la selva.

Bibliografía

- Todorov, Tzvetan. 1974. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Quiroga, Horacio. 2004. *Cuentos*. Tercera edición. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- D'Argenio, María Chiara. 2006. «El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández.» *Revista Iberoamericana* 72 (215): 395-414.
- Davo, Audrey Louver. 2013. «Alteraciones y alteridades del espacio en los cuentos de Felisberto Hernández y Horacio Quiroga: una geopoética de lo fantástico.» *Burmál. Revista de Investigación sobre lo Fantástico / Burmal. Research Journal on the Fantastic* 1 (1): 37-56.
- Hernández, Felisberto. 1974. *Nessuno accendeva le lampade*. Milan: Einaudi.
- Parrado Santiago, José Álvaro. 1982. *El vanguardismo literario en Europa e Hispanoamérica*. Bogotá: Universidad de La Salle.
- Martínez, Alicia. 2007. «La singular vanguardia de Felisberto Hernández.» *Arrabal* (5-6): 131-137.
- Hernández, Felisberto. Última consulta: 04/2023. *Nadie encendía las lámparas*. /<https://ia600400.us.archive.org/25/items/FelisbertoHernandezNadieEncendiaLasLamparas/NadieEncendaLasLmparas.pdf>. Editado por Educación Dominio Público. Fundación Felisberto Hernández.
- Morales T., Leónidas. 1983. «Historia de una ruptura: el tema de la naturaleza en Quiroga.» *Revista Chilena de Literatura* (22): 73-78.
- Corti, Erminio. 2017. «La mujer parecida a mí de Felisberto Hernández: el mundo en la palabra de un caballo.» En *La política de la mirada*, de Fabio Rodríguez Amaya, 135-148. Milano: Ledizioni.
- Yelin, Julieta. 2020. «El olvido animal de Felisberto.» *Revista Laboratorio* (10): 1-14.
- Branco Ruiz Delgado, Andrés. 2021. «Vanguardia y perspectiva post-humanista en la narrativa de Felisberto Hernández (1940-1950).» *Revista de Lengua y Literatura* (39): 96-108.
- Casey, Meghan. 2015. «Man vs. Nature: The Role of la selva in Horacio Quiroga's "La insolación" and "La miel silvestre".» *PLVS VLTRA* 1 (1): 39-48.
- Gunnels, Bridgette W. 2006. «Blurring Boundaries between Animal and Human: "Animalhuman" Rights in "Juan Darién" by Horacio Quiroga.» *Romance Notes* 46 (3): 349-358.



Confrontación

*Aarón Lubelski*¹

Él solía presentir la confrontación como se intuye la borrasca en un día tormentoso. Su sexto sentido se disparaba cuando ella intercalaba entre frase y frase su acostumbrada risita. Una costumbre aparentemente graciosa pero innecesaria, que, según él, encubría una segunda intención. La misma podría revelarse al final de un diálogo iniciado por alguna conversación frívola, pero que terminaba en una violenta explosión de truenos y relámpagos. Un libreto hartamente conocido y fácil de intuir.

Hace muchos años que ellos compartían el mismo lecho, sin embargo, jamás formalizaron el matrimonio. Se habían conocido en la universidad y la intimidad de las aulas los llevó rápidamente a vivir bajo un mismo techo. Nunca se juraron amor eterno, los unía una necesidad común, la comodidad de no sentirse solos. Hablaron de casamiento, pero con el tiempo abandonaron la idea. Al comienzo exploraban sus cuerpos y consumían

¹ Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos (HUJI). Ph.D.

la noche en un intercambio sensual interminable, pero los años desgastaron la pasión y las sensaciones de la piel fueron reemplazadas por simples diálogos que, a veces, se reducían a lo estrictamente imprescindible. Hubo también ocasiones en que se desataban tormentas, pero, a pesar de todo, vivían una cómoda rutina mientras medían el límite de la tolerancia. Tampoco hablaron de hijos, el tema fue postergado indefinidamente.

Ella volvió tarde de su charla. Había expuesto una tesis original y controvertida sobre la participación de la mujer en la vida política, donde el hombre fue predominante durante muchos años. A pesar de sus ideas antagónicas era bien aceptada en el marco estudiantil, sus seguidores admiraban su punto de vista, la consideraban casi revolucionaria. Ella dominaba la retórica, su lenguaje era claro y directo. Sus ideas fluían a través de su voz en una efusión verbal difícil de contener, sus sentencias no dejaban lugar a dudas. Ello le ayudó a ganarse admiradores incondicionales, sin embargo, muchos de sus colegas no compartían sus ideas radicales y la acusaban de ser demagógica. Pero dicha inculpación nunca la afectó, al contrario, la impulsaba a ser más radical. Abrió la puerta de su casa, entró en el salón y automáticamente se arrojó exhausta sobre el sofá, donde, aún con el abrigo puesto, se quedó dormida en la penumbra de la habitación. La vida docente le exigía un horario inusual y con mucha frecuencia la noche la encontraba frente a un público deseoso de escuchar ideas revolucionarias.

“Despierta Julia que se hace tarde”, le susurró en el oído, “hoy tienes clase temprano”, agregó. Nunca tuvo dificultad de levantarse temprano, dos o tres horas de sueño generalmente le alcanzaban. Ella se dio vuelta, murmuró algo incoherente y siguió durmiendo. Él le sacudió el hombro levemente, “vamos Julia, tus estudiantes te echaran de menos”, le insistió. Abrió apenas los ojos, se enderezó y con voz incrédula le inquirió, “¿cómo llegué a la cama?”, terminando la frase con la infaltable risita. “¿Estas más pálida que nunca, que te sucede?”, le preguntó él asustado. Ella corrió al excusado y vomitó varias veces. “¿Anduviste tomando por allí?”, le gritó pegado a la puerta, pero el ruido del agua ahogó la pregunta. La escena se volvió a repetir en varias oportunidades. “No me molestes más, son cosas de mujeres, ya pasaran”, terminaba contestándole siempre con con la risita infaltable, pero al repetirse la escena una y otra vez la supuesta hilaridad se transformó en una sentencia de intención dudable: “no me molestes más, fuera de aquí”, sentenció.

La larga espera en la clínica lo remontó al pasado. Recordó los diálogos en el café donde solían reunirse después de clase. Ellos coincidían en las ideas y en las intenciones, una simple frase, incluso parcial, era completada automáticamente en el aire, compartían las mismas opiniones a la par de la pasión y la sensualidad. Entonces, ellos se estremecían

en cada caricia y la vitalidad fluía por sus cuerpos. El trató de recordar cuándo esa armonía se transformó en rutina, no pudo indicar ni una fecha ni un episodio que revelase el momento en que la pasión se transformó en cariño y finalmente en tolerancia. Su piel ya no le excitaba y le fue difícil evocar la última vez que disfrutaron del contacto, “quizás en las vacaciones del año anterior...”, pensó casi en voz alta esbozando una leve sonrisa. Sus pensamientos fueron interrumpidos al verla salir del consultorio, radiante y vital como cuando la conoció por primera vez. Intentó adivinar el diagnóstico a la distancia, pero solo pudo percibir esa sonrisita entrecortada que últimamente sólo sugería tormenta.

Ella se le acercó lenta y a pasos seguros. El taconear de sus zapatos marcaba un ritmo uniforme que resonaba en el vacío corredor y se fue intensificando a medida que se cerraba la distancia que los separaba. “¿Julio, a que no adivinas?”, sentenció frente a él, “¿te sientes bien?”, le preguntó confuso. “Vas a ser ser papá”, le contestó ahorrándole un preámbulo innecesario, y como de costumbre, agregó una corta risita para confirmar la nueva realidad. Él palideció, en la cara se le dibujó una inconfundible expresión de incredulidad, “pero... ¿cuándo, cómo sucedió?, si apenas...” titubeó él, pero ella, alzando el brazo interrumpió sus vacilaciones apoyando dulcemente él índice sobre sus labios indecisos, “cállate, no digas más, así es, ¿no te alegras?”, interrumpiéndole las pocas palabras que apenas pudo pronunciar. Él fijó su vista en sus ojos oscuros tratando de obtener más explicaciones, pero se sintió completamente perdido en el mar de confusiones que se le formaba en su mente. Intentó recobrar el habla, pero apenas logró ofrecerle su brazo, y lentamente salieron de la clínica a enfrentar la vida muy diferentes a como habían entrado.

Noviembre, 2022.



*(La) Cuerda*¹

*Ari Dajczman*²

El día que el padre le regaló una guitarra clásica, sería uno de los dos recuerdos que quedarían grabados en la memoria de Gustavo a lo largo de su vida. En la memoria del padre no quedarían muchos recuerdos más, ya que el hilo que sostenía el tiempo de su vida se cortaría una noche cercana de otoño. No le contaron bien cómo fue, y al pasar los años ni siquiera tuvo la curiosidad de averiguarlo: solo supo que el ángel de la desgracia se había llevado a su padre dejándole un trazo negro como suvenir en el alma. Quizá era muy joven para darle importancia, o quizá sus prioridades estaban ordenadas de manera distinta. Pero lejos de dedicarse a la propia condena por una presunta culpa, la atención de Gustavo estuvo puesta en esa guitarra que recibió de regalo y que, con el tiempo lo descubrió, fue el principio de la muerte del padre.

De la madre poco se sabe; los peritos hicieron aguas durante la investigación, y el folio quedó archivado en una oficina del olvido. Se llegó a saber que la finada había

¹ Texto publicado en el libro *Efusiones* (Letrame, 2020).

² Departamento de Estudios Españoles, Portugueses y Latinoamericanos (HUJI).

desaparecido durante toda una tarde y cuando regresó, su cara rezaba alguna intoxicación. Entre las teorías que se manejaron, la causa de su desaparición pudo haber tenido que ver con una fortuita aventura amorosa con un desconocido de dudosa identidad, con el pago de una deuda de honor contraída en sus tiempos juveniles, o bien con una larga e intensa vuelta por el supermercado, puesto que la heladera estaba vacía antes de salir de la casa y llena a su regreso. En cuanto a las causas del fallecimiento, la conjetura que más cuadraba era muerte por picazón de viuda negra. También se consideraron otras opciones un tanto más conspirativas como muestras gratuitas de comidas promocionales en mal estado, el estallido de una hernia y el mal de ojo. Todas ellas incomprensibles.

Sin embargo, su orfandad se vio consolada en el cariño de los abuelos y tíos, que eligieron no adoptarlo como propio hijo, y seguir malcriándolo. A este respecto, ningún pariente se mudó completamente con él sino que, turnándose, hacían visitas diarias a la alejada casa de su heredad: ora la tía, ora la otra tía; una mañana los abuelos maternos, y a la tarde los paternos; o al revés. Semana tras semana se fijaba un cronograma con las visitas a Gustavo. Algunas de ellas se realizaban por la obligación familiar de conservar los dolores dentro de las paredes del hogar, y otras por la virtud de la sana compañía. Aunque nunca tan cerca de mostrarse un chico vicioso, la única ambición que mostró Gustavo, y que sus parientes pudieron reconocer como una distinción del carácter, fue su amor por las cuerdas. No ya por los instrumentos de cuerdas, sino por las cuerdas mismas. Esto lo comprobaron al regalarle la guitarra acústica que acompañaría a la clásica, y que al cabo de pocas incursiones quedaría desnuda de cuerdas. Lo mismo sucedió con los otros instrumentos que le dieron: el violín, el bajo acústico, y el arpa. Todos ellos fueron despojados de sus cuerdas sonoras, y reemplazados por cordones de zapatos, por la sogá para tender la ropa, o por hilo de *pizza*. La experiencia con los cables de la luz fue un tanto religiosa cuando, por un descuido, Gustavo olvidó desactivar la electricidad de la casa.

Quizá porque no carecía de variopinta inteligencia, las cuerdas de los instrumentos las entrecruzó en el zaguán, formando un divertido entramado de hilos metálicos que incomodaba el paso de los transeúntes, pero que le concedía maravillosas horas de recreo. Esta especie de apósitos metálicos parecidos a palillos, tenían la peculiaridad de estar afinados en la misma tonalidad que los propios instrumentos. Es decir que el roce en la más ancha de todas ellas, reproducía el do grave del arpa, y la menos ancha, el sol siete octavas más agudo. Algunas de las cuerdas ni siquiera había que rozarlas con la mano para que sonaran: la caricia del viento que corría en el patio, era suficiente para producir una armonía (no en vano los antiguos hebreos utilizaron el mismo vocablo para designar al

Espíritu Divino). Todas ellas ancladas a la pared, las cuerdas se mantenían afinadas gracias a un ingenioso sistema de clavijas que Gustavo diseñó, imitando aquellos que coronan los trastes de las guitarras. Daba gusto mirarlo afinando las cuerdas antes de ponerse a jugar en el zaguán. Pero más placer daba verlo correr de una cuerda a la otra, reproduciendo canciones que había escuchado en su niñez o las que sonaban de moda en la radio. El padre una vez, unos años antes, le había dicho —y quizá fueron sus últimas palabras—: «Tenés talento, no lo desperdicies».

Un martes o miércoles de mediodía, los abuelos maternos cumplían con el cronograma semanal allegándose a la casa para el almuerzo. Gustavo estaba tan entretenido con las cuerdas del zaguán, que los abuelos no quisieron importunarlo con ancianas decrepitesces. Solo se atrevieron a anunciarle al nieto el menú del día. «Hoy se come fideos», declaró el abuelo. Y alargando cada una de las vocales, Gustavo festejó chocho de contento: «¡Sí! ¡Fideos!». El grito celebrativo hizo meollo en toda la casa. Y los abuelos, en su política de no molestar al nieto, se limitaron a sonreír en silencio. Pero para Gustavo, el festejo siguió vibrando en el zaguán: las cuerdas entrecruzadas palpitaron resonantes a su voz. Este muestreo de revelación sonora fue el segundo de los recuerdos que jamás se borró de sus memorias.

El crecimiento celular, la búsqueda de identidad y los olores de la adolescencia tuvieron entre sus consecuencias una dilución en el cronograma de visitas familiares, las cuales se redujeron a dos y hasta una vez por semana. En lugar de familiares, Gustavo recibía amigos, honrando la compañía en la que se crió. Esto le dio una independencia no muy frecuentada y que no echaría a perder. Era poco común encontrarlo solito en la casa, pero ese era tiempo suficiente para dedicar energías a las cuerdas: con la modesta fortuna que le dejaron sus padres, y ya eximido de las responsabilidades escolares, Gustavo se puso manos a la obra y modificó la estructura de toda la casa. No ya la forma de los planos, sino que reemplazó el inmueble de ladrillo y cemento, por cuerdas de metal. A razón de saberla una casa alejada del aglomerado civil, las posibilidades de modificaciones se realizaron con soltura: las paredes levantadas prolijamente fueron sustituidas por cuerdas metálicas enfiladas horizontalmente, paralelas una con otra, y separadas por un espacio despreciable a los ojos de cualquier hijo de vecino. El techo de tejas fue reemplazado por una abundante y enrulada cabellera metálica, pero que pudo haber sido enlaciada con la ayuda de una plancha portátil encandilada al rojo vivo. En lugar de ventanas, puso una delgada tela hecha de metales articulados simulando el más fino ropaje de la seda más china que jamás se traficó. Además, y para evitar las imprudencias de molestos chirridos

bisagrales, la casa fue eximida de puertas: se abandonó la misteriosa y clásica aventura de cruzar entre ambientes a través de puertas, con la permisión de esquinas que formaban las paredes de cuerdas, y que dejaban un triángulo hueco por el cual pasar de habitación en habitación. El zaguán encordado volvió a ser zaguán, pero se hizo en él un armario en donde todas las cuerdas convergían y donde el proceso de afinación tenía sitio.

Se rumoreaba por el barrio que Gustavo había heredado el carácter de su padre y la inteligencia de su madre. Siendo hijo único, el resultado de esta combinación fue una suerte de incongruencias que de algún modo había que armonizar. Era tan variado el sistema de cuerdas instaurado que la casa vociferaba a cada rato. Esto generó un desarrollo particular en el oído de Gustavo quien, a sazón de la afinación de las cuerdas, escuchaba prudentemente la resonancia de todo lo que sucedía a su alrededor. Por cada sonido producido, una cantidad de cuerdas que formaban el total del inmueble vibraban reproduciendo las singulares y exactas notas en las que es posible descomponerlo. Aunque no era extraño el común vibrar, empero no todas sonaban al mismo tiempo: si un vaso de vidrio a medio llenar se estrellaba contra el suelo, algunas cuerdas vibraban en resonancia. Si un viento anunciante de sudestada oscilaba con fuerza, había también cuerdas que descomponían las notas de su esencia. Gustavo incluso podía detectar en qué momento debía comer, ya que hasta los ruidos de la panza hacían resonancia en las cuerdas.

La casa en su extensión solía iluminarse con luz natural. Por las noches se prefería el uso de velas en candelabros, ya que el zumbido de los electrones recorriendo los cables y haciendo funcionar los aparatejos provocaba inmensos dolores de cabeza. Gustavo se vio en la seria decisión de si acaso mantener la heladera enchufada, ya que la reactivación de los motores comprimiendo los gases que realizan el proceso de enfriamiento, lo tomaba siempre por sorpresa, y las cuerdas parecían hablar de la imposibilidad del encuentro; como un eco de destrucción. El asunto del calor fue uno de los más complicados de resolver, puesto que las cuerdas se calibran a cierta temperatura y el mínimo cambio climático perjudica la frecuencia de vibración. En un principio, el armario donde estaban los fijadores, los estiradores, y las clavijas que resolvían el final de las cuerdas era suficiente para una correcta afinación. Pero al transcurrir los días y acostumbrar al oído, Gustavo se vio en la seria necesidad de resolver el problema de la temperatura. Para su beneficio, los aportes tecnológicos le ayudaron a catalizar el asunto, y dentro del armario del zaguán incluyó un dispositivo que le permitía mantener la afinación de las cuerdas, aun cuando la sensación térmica pasara los cuarenta grados Celsius. Lo curioso de este dispositivo era su ambivalente función analógica y digital. Finalmente dejó la heladera en su lugar, haciendo

de la suya una armonía por fuerzas dispares de separación y unión: contrarios que forman parte de lo mismo.

Con las cañerías de agua, pasaba algo semejante a las imprudencias de la electricidad, pero en lugar de migrañas, provocaba risas desvariantes; por ello eran más soportables. El baño era una magnífica representación de las fluviales irrigaciones tiberianas encausadas en fuentes romanas o del tormentoso discurrir de toneladas por segundo de aguas por las rocas de las Cataratas del Iguazú, ya que las cuerdas encarnaban el testimonio acústico de la sinfonía producida allí. El paso del contenido de la caja que evacua el asiento del sanitario, y su posterior recarga; los cristalinos manantiales de líquido potable brotando de las griferías; el golpe contra las cerámicas de los aparatos de lavado; todo era parte de un concierto húmedo que ensalzaba la jornada higiénica. Las propias canillas cromadas enrosquándose y desenrosquándose para dar libertad o prisión a los fluidos hacían rechinar las cuerdas delimitando el aparente sinfín de abastecimiento líquido. Las manos haciendo el esfuerzo para activar el sistema de apertura de los grifos; el inclemente desagote de líquidos por las tuberías; el impaciente cúmulo de aguas ansioso por liberarse de las presiones que las oprimen; se descomponían por completo en partículas sonoras que detonaban en las cuerdas. Los torrentes horizontales de las almas exigidas de utilizar las instalaciones no experimentaban sino ser una cisterna desfondada por donde se desaguaba su memoria.

Al momento de rediseñar la casa se planeó también un laberinto de cuerdas, con escandalizantes fracturas, con altura apropiada, con recovecos insospechados, con giros desesperantes, con salidas tan falsas que pasaban por verdaderos desengaños, con señales tartamudeantes, con lugares de descanso para el visitante, con árboles decorativos, con calladadas estatuas de próceres nacionales, y con cuadros de figuras desconocidas por las mayorías: a los únicos que se conoce es a los personajes de las ficciones. Incluso fue expuesta la pregunta de si acaso era posible perderse en el propio laberinto. A pesar de afanoso, el plan desistió por holgazanería lúdica. Eso sí: el pasto fue sustituido por pequeños retazos de viruta calibrados de tal forma que había que regarlos para que se mantuvieran afinados.

Por lo demás la casa se sustentaba peculiarmente con las visitas que le hacían a Gustavo. Unos traían algo para comer, otros su bolsa de dormir, otros algo para compartir, y los que no sabían qué traer, traían dinero: el suficiente para pagarle a las compañías de electricidad y a la del agua; a la de gas no hacía falta porque todo lo que se cocinaba se hacía al fuego. Era fenomenal el puro y lento crepitar de la hojarasca y de las maderas de cajón, o el crujir de ramas secas haciendo de fuente de cocción de cualquier comida. Incluso las leñas aún ya prestas a consumirse hacían suspirar las cuerdas de la casa desde

afuera y apañaban los lamentos de las carnes asándose a las brasas.

Los visitantes recurrentes se aproximaban por intuición, quizá por deseo, o casi como una costumbre a los lugares más silenciosos de la casa. Esto parecía una empresa difícil de lograr al primer intento de búsqueda a causa de la resonancia de las paredes. Pero con el correr de las visitas, ciertos lugares reiteraban la concurrencia: el depósito, el estudio, y en especial la biblioteca, que encerraba más palabras de las que se decían. Solamente una, entre todas las habitaciones, estaba construida con paredes considerablemente acústicas para no dejar entrar ni salir ningún sonido. Allí estaban guardados los instrumentos que Gustavo fue coleccionando a lo largo de sus años, todos ellos restituidos de sus originales cuerdas. Si bien no eran muchos, los mantenía en el más quieto de los silencios. Lo que en un principio fueron trazos de goma espuma, cajas de huevos y alfombras colgadas, pasaron a ser paredes de concreto, empapeladas con láminas dobles, perforadas y de fibra de algún carbonato. Las más extrañas preguntas del variopinto y cuestionador intelecto de Gustavo se desarrollaban en sacra y silenciosa compañía instrumental. Recónditas ideas sin resolver como quién afina al afinador, adónde se dirige el viento si no es al encuentro de otro viento o si Elvis está vivo quedaban apesadas en la absorbente habitación. Lo difícil era vivir con el ruido de los pensamientos.

El reino animal en su totalidad estaba representado únicamente por un perro mudo y sordo. Ningún gato se atrevía a asomarse en sus horas de guardia. Lo cierto es que el sentido de orientación de los gatos, sometido a la reverberación de las cuerdas, sufría una inmensa confusión que los inhabilitaba a acercarse a la casa en la búsqueda de alimento o de lecho nupcial; ningún animal sospechaba que el perro carecía de las habilidades del ladrido y de la escucha, pero eso les preocupaba tan poco como sí lo hacían las infatigables cuerdas. Incluso los animales más pequeños, como mosquitos y demás invertebrados, tenían la costumbre de evitar la casa por el terrible desconcierto que les causaban las resonancias de frecuencias sutiles. El perro se llamaba Jorge, aunque si lo hubiese llamado Borges, el resultado hubiera sido el mismo: el perro no respondía a su llamado. Algunos lo molestaban y le decían «Vení, Luis»; pero al perro no le causaba ninguna gracia: era sordo.

La casa sonaba a cada momento. El silencio era una suerte de milagro si la resonancia no hacía de las suyas. El solo caminar producía la vibración de las cuerdas. Paso a paso, la casa retumbaba descomponiendo las vibraciones de los mismos en vibraciones de las paredes. De ser un hecho de la costumbre, el caminar fue una aventura contra el sigilo. Gustavo aprendió a caminar en silencio, hasta que para beneficio de los visitantes colocó en el suelo una alfombra que absorbía los sonidos. Pero la limpieza de la misma se volvía

una tarea dificultosa y hasta imposible, teniendo en cuenta las desmadradas afinaciones de la máquina aspiradora. Afortunadamente, resolvió la instalación de una alfombra formada por hebras metálicas (semejante a las virutas del pasto), y una escoba con cepillo también metálico, que al rozar la alfombra hacía una suerte de kalimba bidireccional, y llenaba de música la casa.

Lo complicado no fue encontrar un nombre para la casa, sino una frase que denotara aquello que los visitantes buscaban dentro, y que encontraban al son de las cuerdas reverberantes. Una calurosa tarde de viernes, los amigos de Gustavo se reunieron en su casa y mientras comían una pizza, barajaron algunas opciones de frases a partir de lo que sus sentidos les indicaban. Se discutió la posibilidad de titular la casa con una frase célebre, entre las cuales tres resaltaron: *gnóthi seautón*, *carpe diem*, y *arbeit macht frei*. Sin embargo, el sentido alegórico de cada sentencia no representaba más que una analogía de erudición, por lo que se desistió en subtítular la construcción con una frase. Algunos invitados llegaron a asegurar que Gustavo buscaba una metáfora del alma en el resonar de las cuerdas. Parecía como si en cada vibración le encontrara sentido al inconcebible universo. Se decidió ponerle un nombre propio, tal como se estila en las zonas de tendencia rural. Después de mucho meditarlo, el nombramiento fue más simple de lo sospechado. No hubo sino que traducir en palabras la pasión de Gustavo: La Cuerda fue el nombre elegido para la casa.

Basta con decir que Gustavo pasó su temprana y su adultez en la casa que generaba una sensación insoportable a oídos acostumbrados a los contrapuestos motores de automóviles, a los furiosos rugidos de los ómnibus repiqueteando sus maquinarias de gasoil, o a las histéricas chicharras de las motos de ochenta revoluciones por minuto. Había una cierta incomodidad ante la dislocación de los volúmenes y las masas sonoras. La empresa de dormir, tan natural como el mismo hombre, era una acción compleja. Los mismos sueños endiñaban las cuerdas. Aun los suaves resoplidos hacían sentir el estupor de estar en el vórtice del desguace de un tiempo, y el asombro por el desmantelamiento del ser humano en las nubes oníricas.

Nadie puede predecir las causas de la dicha, como quizá nadie pueda predecir las de la desgracia. A lo sumo podrán tomarse ciertas precauciones que eviten la desventura; mas quien pueda asegurar que no será esta sino una precaución contra la alegría, estará asegurando en exceso. Los visitantes de La Cuerda siempre lo tuvieron en claro: conservaban la disposición de la casa tal cual la encontraban, y se entregaban a lo que sucediera allí. En el fluir de sonidos resonantes, no todos encontraban quietud: toses o estornudos guturales,

(LA) CUERDA

algarabías con voz nasal o el raspar de un fósforo, a algunos les resultaba insoportable y sus visitas se volvían breves. No sucedía así con los que se allegaban espontáneamente: estos sentían una enorme satisfacción en compañía de Gustavo, pero por diversos motivos se veían impelidos de una periodicidad semanal o mensual. Aquellos que guardaban ciertas esperanzas de búsqueda interior, muchas veces se retiraban tardíamente con la tristeza de no haber conseguido sus cometidos. Otros, de oídos sensibles, se acoplaban en silencio al maravilloso acorde de la casa. Estaban también esos que se soltaban a cantar a pecho limpio, aun ante la posibilidad de una trémula resonancia. Otros, un tanto más arrogantes, se animaban a cantar como cuando se anima uno a cantar en el karaoke. Aunque de todos los visitantes, algunos —muy pocos— se movían con especial soltura dentro de la casa. Esos seres de extraño movimiento fueron las personas más generosas que visitaron la casa: no solo se encontraban a gusto entre las cuerdas vibrantes, sino que no les temblaba la voz en aconsejar a Gustavo para que estirara o aflojara la afinación de las cuerdas. Lo curioso es que lo hacían dentro de la casa, y la sugerencia misma lograba teñir las cuerdas de forma tal que Gustavo quedaba encantado.

Ningún día fue tan silencioso como el lunes en que Gustavo murió de lo que podría llamarse un suicidio encubierto: *il appelle la mort, elle vient sans tarder*. La prodigiosa resonancia que circundaba La Cuerda se apagó cuando la llama que alimentaba el resonante espíritu del huésped principal se extinguió en el misterio. Al notar la desfachatez del destino, la tristeza cundió los corazones de sus familiares, de sus amigos y de los visitantes. Las maravillosas vibraciones que expresaban las cuerdas de la casa se detuvieron con la flamante ausencia. No había manera de lograr que las cuerdas resonaran: ningún sonido, ninguna palabra, ningún viento fuerte; nada repercutía en las cuerdas. Aun el contacto físico era inútil: las cuerdas ya no sonaban. En contramano a la desesperanza y como homenaje a Gustavo, los amigos desmontaron la casa y se pusieron en campaña para no dejar que las cuerdas, que tantos sentimientos les consolaron, se declararan inservibles. A falta del sutil odio de Gustavo para aconsejar, el grupo de amigos que aportó a la afinación de la casa recicló bajo el apremio familiar, cada una de las cuerdas como instrumentos de vestir: con la cantidad que fue necesaria intercambiaron los cordones de sus zapatillas por cuerdas, llevando consigo al menos una parte de La Cuerda en su andar. La única habitación que dejaron en pie fue aquella donde estaban guardados los instrumentos y que pasó a ser el panteón de su santo sepulcro.

Jerusalén, 2018.



החוג ללימודי ספרד, פורטוגל
ואמריקה הלטינית
Department of Spanish,
Portuguese, and Latin
American Studies

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM

