

**בין ציביליזציה לברבריות: ספרות וקומיקס בארגנטינה**

דני פילק\*

**תקציר**

המפגש בין האליטות ומעמדות הביניים המשכילים לבין המעמדות העממיים, הינו נושא מרכזי בספרות הארגנטינית. זהו הנושא של הספר המכונן של הספרות הארגנטינית *פאקונדו* – שכותרת המשנה שלו – *ציביליזציה או ברבריות* – מרמזת על הדרך שבה המחבר הבין את המפגש בין אליטות למעמדות עממיים. מאמר זה עוסק בעיבוד לקומיקס של שלושה סיפורים מרכזיים בספרות הארגנטינית, העוסקים במפגש זה. שניים מהם, כמו *פאקונדו*, מבטאים את הפחד והרתיעה של האליטות מעולמם של המעמדות העממיים. הסיפור השלישי מציג נקודת מבט הפוכה, וחושף את השנאה המעמדית של המעמדות המשכילים, ואת מחיר הדמים ששנאה זו גבתה ותגבה בארגנטינה. הסיפור הראשון, "בית המטבחיים", אשר נכתב בעשור הרביעי של המאה ה-19, מספר את סופו הטרגי של איש האליטות המשכילות במפגש עם עובדי בית מטבחיים בפרברי ארגנטינה. הסיפור השני "שערי גן עדן" של הסופר חוליו קורטאסר, מתאר את הידידות בין עורך דין מהמעמד הגבוה לבין זוג מהמעמדות העממיים, ואת ביקוריו של הראשון בשכונה של בני הזוג, שכונה שלדידו של הראשון, מאוכלסת על ידי "מפלצות". הסיפור השלישי, "ראש שחור", נכתב בתחילת שנות ה-60 של המאה ה-20 על ידי הסופר היהודי ארגנטיני חרמאן רוזנמאכר, שהזדהה עם התנועה הפרוניסטית והושפע מההתנהגות של המשטר הצבאי שהדיח את פרון ב-1955. סיפורו של רוזנמאכר מציע מבט ביקורתי על האליטיזם של המעמדות המשכילים הארגנטינאים. סיפורים אלה הועברו למדיום הקומיקס על ידי שלושה ציירים בולטים ביצירת הקומיקס בארגנטינה: אנריקה ברצ'יה, קארלוס נינה וסולאנו לופס. המאמר דן במשמעויות הפוליטיות של המפגש בין אליטות ומעמדות עממיים בארגנטינה לאורך השנים. כמו כן הוא מנתח את האופן בו מפגש זה בא לידי ביטוי בעצם התרגום מ"ספרות יפה", ז'אנר המזוהה עם המעמדות המשכילים, לבין הקומיקס, ז'אנר שנחשב ל"תרבות נמוכה". המאמר מצביע על האופן בו עצם פעולת התרגום, כמו הסיפורים הנידונים עצמם, מערערת את הגבול בין "גבוה" ל"נימוך".

**מילות מפתח:** קומיקס, ארגנטינה, ברבריות, אליטיזם

**מבוא: ציביליזציה/ברבריות כמאפייני תרבות והיסטוריה פוליטית בארגנטינה**

בטקסט שכתב ב-1970, טען הסופר הארגנטיני חורחה לויס בורחס (Borges) שלכל מדינה ספר שנחשב ל"ספר הלאומי" שלה. והוסיף בורחס: "בנוגע לנו [הארגנטינאים], נדמה לי שההיסטוריה שלנו הייתה יכולה להיות שונה, וטובה יותר, אם היינו בוחרים במאה הנוכחית *פאקונדו* (Facundo) ולא *מרטין פיירו* (Martin Fierro) [כספר הלאומי שלנו]". בדברי הקדמה לאותו *פאקונדו*, ספרו של דומינגו סרמיינטו (Domingo Sarmiento), אינטלקטואל ופעיל פוליטי שהיה נשיא ארגנטינה בין 1868 ו-1874, כתב בורחס: "האלטרנטיבה של סרמיינטו עדיין תקפה: ציביליזציה או ברבריות. בחירת הארגנטינאים ידועה. אם היינו הופכים את *פאקונדו* לספר הקנוני שלנו במקום את *מרטין פיירו*, ההיסטוריה שלנו הייתה אחרת וטובה יותר" (מצוטט ב-1: 2015, Gamarro). לדידו של בורחס וגם לדידם של אינטלקטואלים ארגנטינים רבים אחרים – הספר *מרטין פיירו* הפך בסיס ליצירת זהות לאומית ארגנטינית. אל מול המוני המהגרים האירופאים שהגיעו לארגנטינה בסוף המאה ה-19 ובעיקר בעשורים הראשונים של המאה ה-20, הגאוצ'ו

\* פרופ' דני פילק, אוניברסיטת בן גוריון בנגב, המחלקה לפוליטיקה וממשל. dflic@bgu.ac.il

שיצר הסופר חוסה הרננדס (Jose Hernandez) ייצג את הארגנטיני הילידי, האמיתי (Vinther 2011). מרטין פיירו, והגאוצ'ו בכלל, הפך קנוני ועממי בעת ובעונה אחת. אישוש לטענה אחרונה זו נראה בעובדה שהספר, אבן יסוד של הספרות הארגנטינית, עבר עיבודים שונים – שלושה עיבודים לסרט, סרט אנימציה, ואפילו הפרס השנתי שניתן לתוכניות טלוויזיה ורדיו הטובות ביותר, נושא את שמו. כמו כן, מרטין פיירו זכה לשלושה עיבודים שונים לקומיקס<sup>1</sup>, ואף נתן את שמו לחוברת קומיקס למבוגרים. פאקונדו, לעומת זאת, מעולם לא עובד למדיום אחר, גם לא לקומיקס<sup>2</sup>.

סרמיינו הציב את האלטרנטיבה בין ציביליזציה לברבריות בכותרת של ספרו, אשר שמו המלא הינו ציביליזציה או ברבריות, החיים של חואן פאקונדו קירונה. עבור סרמיינו הבחירה הייתה ברורה כבר באופן הצגת האלטרנטיבה. המושג ציביליזציה עבורו הציג את הקוטב הנורמטיבי הנכון. המושג ציביליזציה מקורו בנאורות, והכיל בתוכו את האמונה בקדמה, סדר ותבונה. יש קשר הדוק בין הופעת המושג ציביליזציה וצמיחתו של הקפיטליזם והתפשטות הקולוניאליזם (Sorensen 1996). לכן הבחירה בציביליזציה הייתה הבחירה באליטות הפרו-אירופאיות של ארגנטינה, רובן ככולן מרוכזות בבואנוס איירס, עיר הבירה. עבור סרמיינו פאקונדו, ה"קאודיו" (caudillo), המנהיג של הגאוצ'וס מפרובינציה לה ריוחה (La Rioja), היה נציג הברבריות, כמו כל ה"קאודיוס" האחרים.

ההנגדה שסרמיינו זיקק בצורה כה מוצלחת בכותרת ספרו, היא הנגדה שהייתה קיימת בארגנטינה כבר מתחילתה כמדינה עצמאית. מאז 1810 ועד שנות ה-70 של המאה ה-19, ההנגדה באה לידי ביטוי כסכסוך בין ה"אוניטריים", אירופאיסטים וליברלים, שרצו מדינה אחידה תחת שליטתה של בואנוס איירס; לבין הפדרליזם, שהיה חזק בעיקר בפרובינציות, ותמך במודל פדרטיבי ואף קונפדרטיבי, עם אידיאולוגיה יותר פופוליסטית ומסורתית (Ordiz 1993). סרמיינו, כאמור, מציב את הקונפליקט בין אוניטריים ופדרלים כקונפליקט בין ציביליזציה (אירופאית), לבין ברבריות, בין הספר הלא מפותח לבין העיר המייצגת את הקידמה (Ordiz שם). גישתו של סרמיינו ברורה כבר בפתיחה של הספר. פאקונדו נפתח באנקדוטה אישית. כשעזב את ארגנטינה כגולה פוליטי בתקופת שלטונו של חואן מנואל דה רוז (Juan Manuel de Rosas), כתב סרמיינו כמילות פרידה משפט בצרפתית, כנראה של דני דידרו (Denis Diderot), אביה של האנציקלופדיה, On ne tue point les idées, לא ניתן להרוג רעיונות (Schvartzman 1996). סרמיינו מביא סיפור זה כדי ללעוג ליריביו הפוליטיים, אשר לא ידעו לקרוא את המשפט בצרפתית, ונאלצו לשלוח "וועדה" שתתרגם עבורם את הטקסט. כפי שכתב הסופר והחוקר ריקרדו פיגליה (Piglia 1993), סרמיינו מציג את הברירה הפוליטית המרכזית של ארגנטינה כבחירה בין אלה שמסוגלים להבין משפט הכתוב בצרפתית, לבין אלה שלא (Piglia 1980). האליטיזם של סרמיינו מעוגן בתפיסה של קידמה כהכרחית ושל אירופה כמודל הקידמה. פאקונדו הוא כותב "בילדותם העמים הם ילדים שאינם מסוגלים לתכנן, הם אינם מבינים כלום. לכן צריך שאנשים בעלי הבנה ויכולת לראות את העתיד ישמשו להם הורים" (מצוטט אצל Ordiz 1993). אם החניכה ההורית נכשלת, הפתרון הוא דיכוי אלים של אותם מעמדות לא מתקדמים, אשר אינם מסוגלים לתכנן לעתיד. ב-1861, הוא כותב כך לברטולומה מיטרה (Bartolome Mitre), שחודשיים לאחר מכן יהפוך לנשיא ארגנטינה: "אל תנסה לחסוך בדם של גאוצ'וס. הדם שלהם הוא דשן שימושי עבור מדינתנו. הדם שלהם הוא הדבר היחיד שעושה אותם בני אנוש" (מצוטט אצל Ordiz שם).

מאז שנוסחה על ידי סרמיינו, ההנגדה בין המושגים "ציביליזציה" ולבין "ברבריות", היא זו שהבנתה את הספרות והפוליטיקה בארגנטינה. כפי שכותבות העורכות של אסופה שנושאת אותה כותרת, "האנטינומיה בין 'ציביליזציה' ל'ברבריות' מופיעה באופן מפורש או נקראת בין השורות, אבל אינה נעלמת; היא פונה אלינו על ידי מטפורות שונות או על ידי דימויים שקופים, אך לעולם אינה שותקת לגמרי. אם בלחישתה או בצעקה, תמיד ניתן לשמוע אותה" (Molina 2015).

העובדה שההנגדה שפאקונדו מציב היא כה מרכזית בהיסטוריה הפוליטית והתרבותית של ארגנטינה, מראה שכנגד טענותיו של בורחס, לפאקונדו תפקיד לא פחות חשוב מזה של מרטין פיירו. שתי היצירות מהוות את שתי אבני היסוד של הספרות הארגנטינית, וניתן לקרוא אותן כמייצגות את שני הקטבים של ההנגדה: פאקונדו מזדהה עם הציביליזציה, מרטין פיירו מזדהה עם מה שסרמיינטו בזלזול מכנה ברבריות<sup>3</sup>.

מרטין פיירו נכתב על ידי חוסה הרננדס, אחד מיריבי הפוליטיים של סרמיינטו. הספר הוא רומן בחרוזים, ולו שני כרכים. הראשון, הגאוצ'ו מרטין פיירו, השני שובו של מרטין פיירו. במרטין פיירו, בעיקר בכרך הראשון שלו, הרננדס מביא את הקורא להזדהות עם פיירו הגאוצ'ו, ומבקר את האופן בו הממשלות איתן סרמיינטו הזדהה, וזו של סרמיינטו עצמו, (שהרי הכרך הראשון פורסם ב-1874, בעת כהונתו של סרמיינטו כנשיא) - ממשלות ה"ציביליזציה", מתייחסות לגאוצ'וס<sup>4</sup>.

ניתן לראות, אם כך, שכבר במאה ה-19, הקונפליקט בין פאקונדו למרטין פיירו אינו ספרותי גרידא. ספרות ופוליטיקה שזורות זו בזו, סביב ההנגדה בין "ציביליזציה" לבין "ברבריות", בין האליטות הנאורות למעמדות העממיים, בין גרסה ארגנטינית של ליברליזם, לבין פופוליזם. ההנגדה שהציג סרמיינטו בפאקונדו, היא ההנגדה המרכזית של ההיסטוריה הפוליטית והתרבותית של ארגנטינה. מאבק זה קיבל צורות שונות מאז ימיו של סרמיינטו. ב-1910, מאה שנה לאחר המהפכה שדרכה כוננה ארגנטינה כמדינה עצמאית, דמות ה"ברברי" אינה כוללת רק ילידים ו"גאוצ'וס" אלא גם את הפועלים המהגרים, שרבים מהם הביאו מאירופה אידיאולוגיה סוציאליסטית או אנרכיסטית. כך, המאבק סביב חוק ההצבעה האוניברסלית לגברים היה מאבק בין ציביליזציה וברבריות, בין אליטות שרצו לשמור על כוחן על ידי מניעת זכות ההצבעה מההמונים, לבין המעמדות העממיים שנאבקו על זכויותיהם הפוליטיות. הטבח של ה"שבוע הטררגי" בינואר 1919 – בו יותר ממאה עובדים שובתים נרצחו על ידי כוחות הביטחון ומיליציות של צעירי האליטות – היה ביטוי נוסף להנגדה זו, מאבק בין מהגרים ממעמד הפועלים והאריסטוקרטיה המקומית. ההפיכה הצבאית של 1930 (ובעצם סדרת ההפיכות הצבאיות שפקדו את ארגנטינה בין 1930 ו-1976) הייתה ניסיון של האוליגרכיה המקומית לבלום את ההישגים של המעמדות העממיים בתקופת כהונתו של היפוליטו יריגויין (Hipolito Irigoyen) כנשיא. וכמובן, ההנגדה בין פרוניסטים ואנטי-פרוניסטים, ההנגדה שמגדירה את הפוליטיקה הארגנטינית מאז מחצית המאה העשרים ועד ימינו, היא ביטוי מובהק של אותו מאבק שהגדיר סרמיינטו, בין "ציביליזציה" ו"ברבריות". בהתייחסו לפרוניזם ותומכיו, כתב בורחס: "הגאוצ'ו הוחלף על ידי מתיישבים ופועלים, הברבריות איננה קיימת עוד בספר, היא קיימת אצל העם הפשוט של הערים הגדולות, והדמגוג מחליף את ה'קאודיו' (caudillo). הדילמה לא השתנתה" (מצוטט אצל Sorensen 1996). היטיב להמחיש הנגדה זו המחזאי רוברטו קוסה (Roberto Cossa), אשר בשנת 1981 כתב מחזה בשם איש כבר לא זוכר את פרדריק שופין. המחזה מבוסס על העובדה שה-17 לאוקטובר, התאריך בו נפטר המלחין פרדריק שופין (בשנת 1849), הוא גם התאריך שמציין את הולדתה של התנועה הפרוניסטית ב-1945. ביום זה עשרות אלפי פועלות ופועלים מפרברי בואנוס איירס צעדו לכיכר המרכזית של עיר הבירה לדרוש את שחרורו של חואן דומינגו פרון, שנכלא על ידי המשטר הצבאי (משטר שפרון עצמו, עד לכליאתו, היה חלק ממנו וכיהן בו כשר העבודה). המחזה מתמקד בבני זוג מהאליטות הארגנטינאיות, שבאותו 17 לאוקטובר 1945 מסתכלים ברתיעה על ההמונים הצועדים לעיר הבירה וטובלים את רגליהם במזרקות היפות שבכיכרות העיר במטרה לנוח מהחום ומהצעדה הארוכה. וכל זאת למגינת ליבם של בני הזוג שקובלים על כך ש: "איש מהם אינו יודע או זוכר שה-17 לאוקטובר הוא יום פטירתו של שופין". (Cossa 2014: 87) כך בפרפרזה אירונית של האנקדוטה בה פתח סרמיינטו את פאקונדו, מנגיד קוסה בין אליטות מנותקות, שההיסטוריה שלהן היא היסטוריה אירופאית, והתודעה שלהם מוגבלת לתרבות ה"גבוהה" האירופאית, לבין המעמדות העממיים המקומיים, אלה שעושים את הפוליטיקה כאן ועכשיו.

### ציביליזציה/ברבריות: בין ספרות לקומיקס

כאמור, ההנגדה בין ציביליזציה לברבריות עיצבה לא רק את ההיסטוריה הפוליטית של ארגנטינה, אלא גם את תרבותה. שלושת הסיפורים עליהם אדון במאמר זה, שלושה סיפורים שזכו לעיבודים מצוינים לקומיקס, מבטאים הסתכלות ייחודית על אותה הנגדה "ציביליזציה/ברבריות". הסיפור הראשון, "בית המטבחיים" (El Matadero), מ-1841, נחשב לסיפור הקצר הראשון של הספרות הארגנטינית (Iglesia, 1998). עלילתו מתרחשת במאה ה-19, בתקופת שלטונו של חואן מנואל דה רוסס, שלטון שהביא ליציאה לגלות של מתנגדי משטר רבים, ביניהם סרמיינטו ומחבר הסיפור, אסטבן אצ'בריה (Esteban Echeverria). הסיפור השני, "שערי השמיים" (Las Puertas del Cielo), פורסם על ידי חוליו קורטזר (Julio Cortazar) ב-1951, בתקופת כהונתו הראשונה של פרון, שנה בה קורטזר האנטי-פרוניסטי יצא לגלות בפריז. הסיפור השלישי – "ראש שחור" (Cabecita Negra) נכתב על ידי הסופר חרמן רוזנמכר (German Rozenmacher) בתחילת שנות ה-60 של המאה הקודמת, מספר שנים לאחר נפילתו של פרון ב-1955.

העיבודים הגרפיים של שלושת הסיפורים הופיעו באסופה שערך הסופר וחוקר הספרות הארגנטיני ריקרדו פיגליה (Ricardo Piglia), בשם *ארגנטינה חתוכה לגזרים* (La Argentina en pedazos), ספר שמטרתו להציג איך האלימות החברתית והפוליטית שמאפיינת את ההיסטוריה הארגנטינית משתקפת בספרות. העיבודים הגרפיים הם תוצאה של שיתוף פעולה בין טובי המאיירים וכותבי הקומיקס בארגנטינה. "בית המטבחיים", הסיפור הפותח את האוסף והראשון שידון במאמר זה, עובד לקומיקס על ידי אנריקה ברצ'יה (Enrique Breccia). ברצ'יה, קומיקסאי מצליח מאוד, שיצר רומנים גרפיים כגון *לאבקרפט* (Lovecraft), *לופה דה אגירה* (Lope de Aguirre), ושיתף פעולה עם ההוצאות לאור האמריקאיות מארוול (Marvel), ודי. סי. (DC), הוא בעל ניסיון בעיבוד ספרות לקומיקס, ועיבד ספרים כגון *אי המטמון ומובי דיק*. הסיפור השני – "שערי שמיים" – אויר על ידי קרלוס נינה (Carlos Nine) והטקסט עובד על ידי נורברטו בוסקליה (Norberto Buscaglia). נינה היה מאייר קומיקס, צייר ופסל. מלבד עבודתו בארגנטינה הוא עבד עבור *לה מונד* (Le Monde) ו-*ול'אקו דס סאבנטס* (L'Echo des Savants) הצרפתיים. כן עיבד לקומיקס פרקים של *קייחוטה* (Quijote), את *מיתוסי כטולו* (Los Mitos de Cthulhu) של היוצר האמריקני לאבקרפט, וכתב טקסטים לקומיקסים רבים. הסיפור האחרון הנידון במאמר זה "ראש שחור", אויר על ידי פרנסיסקו סולנו לופס (Francisco Solano Lopez) והטקסט עובד על ידי אוחניו מדנריני (Eugenio Mandrini). סולנו לופס הוא אחד מגדולי מאיירי הקומיקס בארגנטינה, האחראי, יחד עם הקטור אוסטרלהד (Hector Oesterheld), על הרומן הגרפי הראשון אי פעם, *האטרנאוט* (El Eternauta) (1957-1959). מנדריני שהוא כותב קומיקס, בעיקר קומיקס אימה כגון הרומן הגרפי *הקוסמת*, הוא גם משורר והיסטוריון של הטנגו.

ריקרדו פיגליה, עורך האסופה בה מופיעים שלושת העיבודים, כתב שניתן לומר שלסיפורת של ארגנטינה שתי נקודות התחלה. הראשונה, *פאקונדו* והשנייה, "בית המטבחיים". לדידו הפתיחה של *פאקונדו* של סרמיינטו והסיפור של אצ'בריה מספרים את אותו סיפור בגרסאות שונות. סרמיינטו מציג גרסה בה הציביליזציה מנצחת את הברבריות, שכן נציגי הברבריות אינם מסוגלים להבין את המשפט בצרפתית, וכי, כפי שנראה בהמשך, במפגש בין ציביליזציה וברבריות האחרונה מנצחת (Piglia 1993). סיפורו של אצ'בריה, שנכתב ב-1841, חונך את הסיפורת הארגנטינאית. עד אז, הז'אנר העיקרי היה האוטוביוגרפיה, כי המעמד המשכיל מספר את עצמו. "בית המטבחיים", *פאקונדו* ו*מרטין פייירו* לאחר מכן – הם ניסיון "לספר את האחר". המאמץ הנדרש על מנת לספר את האחר הוא זה שמכונן את הסיפורת (Trica Flores 2014).

### "בית המטבחיים": אוניטריים ופדרליים בסיפור ובעיבוד הגרפי

מחבר "בית המטבחיים" אסטבן אצ'בריה, שהיה סופר, הוגה ופעיל פוליטי, נולד ב-1805, ונפטר בגלות

במונטווידאו ב-1851. יחד עם סרמיינטו, הוא היה אחת משתי הדמויות הבולטות בקרב "דור 1837", קבוצה של אינטלקטואלים ואנשי ציבור ארגנטינאים שהזדהו עם העמדה ה"אוניטרית". כמו סרמיינטו, גם אצ'בריה נאלץ לגלות על מנת לברוח מהרדיפה הפוליטית של רוזס ואנשיו. אצ'בריה כתב את "בית המטבחיים" בגלות, בשנות ה-40 של המאה ה-19, אך הסיפור פורסם רק לאחר מותו של המחבר על ידי חברו והביוגרף שלו - חואן מריה גוטיירז (Juan Maria Gutierrez) ב-1871.

אצ'בריה היה איש של פרדוקסים. כסופר, הוא היא הבולט בין אנשי הרומנטיציזם בארגנטינה, כפי שבא לידי ביטוי בשירה, בעיקר בספרו *השבועיה*. עם זאת, יצירתו החשובה ביותר – "בית המטבחיים" – אינה יצירה רומנטית טיפוסית (Jitrik 1971), אלא שילוב בין רומנטיציזם וריאליזם (avant la lettre (Jitrik שם). כהוגה, הוא נתן ביטוי מקומי של הליברליזם האירופאי, אך הכותרת של ספר ההגות המרכזי שלו - *דוגמה סוציאליסטית* – נראית כסתירה מוחלטת של ההגות הליברלית: גם דוגמה וגם סוציאליסטית. לבסוף, כפעיל פוליטי ביקש לקדם בארגנטינה את שלושת האידיאלים של המהפכה הצרפתית (חרות, שוויון, אחווה), אך גישתו להמונים הייתה של סלידה אליטיסטית, ובעיניו החרות השוויון והאחווה היו מוגבלים לשורות האליטה.

תפיסת העולם של אצ'בריה, שילוב של רומנטיציזם וליברליזם, הייתה פרדוקסלית גם היא. אצ'בריה הושפע מתפיסתו של ויקטור הוגו, שראה ברומנטיציזם את הביטוי של הליברליזם בספרות (Suarez Murias 1977). אך אמירתו של הוגו היא בעצמה יצירה ספרותית יותר מאשר ביטוי אנליטי של הקשר בין ליברליזם ורומנטיציזם, גישות שבמובנים רבים, מנוגדות האחת לשנייה. בעוד שהליברליזם שם דגש על רציונליות וקידמה, התנועה הרומנטית שמה דגש על רגש ומקדשת את העבר. כמו כן, האינדיבידואליזם של הרומנטיקנים היה שונה מאוד מזה של הליברלים. הראשונים הדגישו את הביטוי העצמי של הפרט, אך האונטולוגיה החברתית שלהם הייתה קהילתנית, כלומר, עבורם הקהילה המשמעותית היא קהילה אורגנית (Morrow 2011). הרומנטיקנים האמינו שלאדם יכולות רגשיות, מוסריות ודתיות החורגות בהרבה מהראיה המצומצמת של הנאורות הרואה את האדם כיצור רציונלי. הם האמינו עוד שיכולות אלו באות לביטוי האותנטי רק בקרב קהילות אורגניות, בהן כל פרט נמצא ביחסים של תלות הדדית עם האחר (Morrow שם). זו השקפה שונה מאוד מהליברליזם של המחצית הראשונה של המאה ה-19, המאופיין על ידי אינדיבידואליזם אונטולוגי (הפרט קודם, אונטולוגית ונורמטיבית, לקהילה הפוליטית). בעוד שהאינדיבידואליזם הרומנטי הוא אינדיבידואליזם של רגשות ייחודיים, האינדיבידואליזם הליברלי הוא אינדיבידואליזם קנייני, הפרט שייך לעצמו, והוא מנכס לעצמו את פרי עבודתו. לכן, עבור הליברלים, הקהילה הפוליטית נתפסת כמבוססת על אמנה המקדשת אינדיבידואליזם קנייני זה. הקהילה הפוליטית שמכוננת על ידי אמנה חברתית בין פרטים איננה קהילה אורגנית אלא קהילה פלורליסטית, שמכוננת על ידי שלטון החוק (Rosenblum 1987). מכאן האופן הפרדוקסלי של הרומנטיציזם הליברלי של אצ'בריה. כפי שמצינת גוסטאבסון, הליברליזם הרומנטי מאמץ את אידיאל הביטוי העצמי של הפרט כמטרה עיקרית. מטרה זו היא מטרה אתית, ועל כן חורגת מהליברליזם הפוליטי שהומשג על ידי גיון רולס, היות שתפיסה של הטוב – הביטוי העצמי של הפרט – אמורה להיות מטרתה של הקהילה כולה, באופן שמנוגד לפלורליזם הליברלי (Gustavsson 2014).

אצ'בריה, בעקבות הוגו, מבקש לפתור את הפרדוקס על ידי צמצום המושג רומנטי לתחום האסתטי. מבחינת הוגו, הרומנטיציזם הוא הביטוי האסתטי ספרותי של הליברליזם. הליברליזם מקדם חירות בחברה והרומנטיציזם מבקש לערער על הכללים הנוקשים של הניאו-קלאסיציזם, ולקדם חירות באמנויות (1977). שירתו הרומנטית, אשר הושפעה בעיקר מלורד ביירון, שאטובריאן, הוגו וגתה, היא שיר הלל לאינדיבידואליות וביטוייה החווייתיים (שם). יתרה מכך, אצ'בריה תמך באמנות מגויסת. בעקבות

סופרים רומנטיים אירופאים כגון הוגו, הוא חשב שמטרתה של האמנות הרומנטית לשרת את המאבק החברתי-פוליטי הליברלי. לדידו כתיבתו היוותה "אחד האמצעים שיש למחבר להביא שינוי דרסטי עבור עם שהפך לטרגי תחת הדיקטטורה [הכוונה לשלטונו של חואן מנואל דה רוזס]" (מצוטט אצל Suarez-Muria שם).

אך בניגוד למה שהוא עצמו חשב, הרומנטיציזם של אצ'בריה אינו מוגבל למישור האסתטי. בתפיסות הפוליטיות שלו ניתן גם לאבחן את ההשפעה של הרומנטיקה. הליברליזם שלו מעוגן בקהילה הלאומית. "עלינו לעצור ולבחון אילו דוקטרינות ... עלינו לקבל, ולאמץ את אילו שהכי מתאימות למצבנו [כקהילה לאומית]" הוא כתב. יתרה מכך, הפלורליזם שלו מוגבל, שכן למרות שהוא מתנגד לדת מדינה ותומך בחופש דת, לדידו "אלוהים הוא מרכז אמונתנו, והנצרות היא החוק שלו." [Echeverria 2014: 203] על אף ההבדלים ביניהם, ליברליזם ורומנטיציזם חולקים ראייה אליטיסטית של החברה, ראייה שאצ'בריה מבטא ביצירתו ובהגותו. התכונות הנעלות אותן אצ'בריה מקדם אינן אוניברסליות באמת (כפי שלכאורה טענה הנאורות), אלא פררוגטיבה של האליטות המשכילות. בסיפור שנדון - "בית המטבחיים" – האינדיבידואליות היא פררוגטיבה של הצעיר האוניטרי. הוא האינדיבידואל היחיד בעוד שעובדי ודרי בית המטבחיים הם ערב רב נטול תכונות המייחדות כל פרט. יתרה מכך, כפי שנראה בהמשך, רק על ידי הנגדתה להמון הברברי, רק על ידי הדגשת הפערים בינה לבין ההמון, יכולה האינדיבידואליות לאשש את עצמה, אישוש המצריך את הנגדתה להמון הברברי.

באיזו מידה פרדוקסים אלה באים לידי ביטוי בסיפור ובעיבוד שלו לקומיקס? הסיפור מתרחש בבית מטבחיים בברברי העיר בואנוס איירס, בימי שלטונו של רוזס בעת שגשמים כבדים והצפות גרמו להפסקת הפעילות בבתי המטבחיים. אמנם בתקופת התענית שלפני הפסחא הצריכה לבשר פחותה, אך עדיין העיר כמהה לבשר. תחילת הסיפור מתרחשת עם הגעה של פרות וחידוש פעילות בית המטבחיים. בזמן שכולם עסוקים בעבודה, פר משתחרר גורם למותו של ילד, ורק מאמץ ממושך של פועלים רבים מביא לתפיסתו והריגתו. ברגע זה מגיע למקום רוכב שניכר בו שהוא "אוניטרי", מתנגד של רוזס, בו תומכים עובדי בית המטבחיים<sup>5</sup>. עובדי בית המטבחיים, המזועזעים ממותו של הילד ומההוצאה להורג של הפר, מתעללים ברוכב. האוניטרי נלקח על ידי פקיד מטעם רוזס למשרדו, תוך התעללות והשפלה, שתוארו על ידי אותו פקיד כ"בידור". משהתכוונו העובדים להפשיט את בגדי הרוכב על מנת להלקות אותו, האוניטרי נפטר. מותו הוא מוות הרואי, כי ממותו הוא מונע מעצמו את ההשפלה.

הסיפור בנוי על שלושה צירים, שלקראת סופו מתכנסים לאחד (Jitrik 1971). הציר הראשון הוא התיאור הריאליסטי של בית המטבחיים ואנשיו. תיאור זה מתאים לז'אנר הקוסטומבריסטי (costumbrismo), שמקורו בספרד של המאה ה-19, והתאפיין בתיאור קפדן של דרכי ההתנהגות והנהגים של מקום ותקופה מסוימים. אמנם עיקר הכתיבה הקוסטומבריסטית הייתה אפולוגטית המקדשת את העבר, הקוסטומבריזם של אצ'בריה הושפע מזה של הסופר הליברל הספרדי מאריאנו חוסה דה לארה (Mariano Jose de Larra), אשר הציג מנהגים והתנהגויות על מנת לבקר אותן (Jitrik שם). במובן זה הקוסטומבריזם הביקורתי מבשר את הז'אנר הריאליסטי, שיתאר את המציאות "כפי שהיא", על מנת לבקרה ולקדם שינוי חברתי.

"בית המטבחיים" התיאור הקוסטומבריסטי משמש דרך לבקר את רוזס, משטרו ותומכיו, שהרי בית המטבחיים הוא מטפורה של בואנוס איירס בעידן רוזס (Iglesia 1998). כך מתחיל אצ'בריה את תיאורו של החזרה לפעילות בבית המטבחיים: "המחזה היה ציורי ומלא חיים, אך כלל את כל הכיעור המגעיל, הטמא והמעוות של המעמד הפרולטרי הייחודי לריו דה לה פלטה." (Echeverria 1971: 136). התיאור הקוסטומבריסטי מהווה כלי לבקר את רוזס ושלטונו, כמו שעולה מהמשפטים הבאים:

יש בקתה בה גובים מיסים וקנסות. שם יושב הפקיד, איש חשוב, ה"קאודיו" של הקצבים, מי

שקיבל מרוזס את השליטה על הרפובליקה הקטנה הזו. קל להבין איזה סוג של אדם נדרש לתפקיד כזה. הבקתה היא מבנה קטן ומתועב, אשר בולט רק בגלל שהוא מושבו של הפקיד, ובגלל השלטים "תחי הפדרציה", "יחי חואן מנואל דה רוזס ואישתו הגיבורה אנקרנסיום אזקורה", "מוות לאוניטריים הפראים". (שם)

הציר השני הוא הביקורת האירונית הישירה על רוזס, הפדרליים והכנסייה. דוגמאות לכך, המשפטים הבאים:

הכנסייה קיבלה באופן ישיר מאלוהים את השליטה על הקיבה ועל המצפון של כולם, כי קיבה ומצפון אינם שייכים לפרט ... הספקים היו פדרליים טובים ולכן גם קתולים טובים, וידעו שהעם בבואנוס אירס הוא כנוע ומקבל כל מנדט ... המטרה הייתה להפוך את האדם למכונה, שיפעל לא בהתאם לרצונו החופשי, אלא על פי רצונם של הכנסייה והשלטון. אולי יגיע יום שאי אפשר יהיה לנשום אוויר נקי, לטייל או לשוחח עם חבר, ללא אישור השלטון. (שם)

הציר האחרון מורכב משני האירועים המרכזיים, בריחתו של הפר והגעתו של האוניטרי, אירועים שהמוות מאחד ביניהם: מותו של הנער, מותו של הפר ומות האוניטרי. כאמור, שלושת הצירים מתאחדים בפסקה האחרונה של הסיפור:

באותה תקופה הקצבים הטובחים של בית המטבחיים היו השליחים שהפיצו בעזרת מקל וסכין את הבשורה של הפדרציה של רוזס, ולא קשה לדמיין איזה סוג של פדרציה צמחה ממוחותיהם וסכיניהם. בהתאם לשפה שהמציא רוזס, הם כינו אוניטרי פראי כל מי שלא ערף ראשים, שלא היה קצב, פרא אדם או גנב. כך כינו כל אדם הגון, אמיץ, כל פטריוט נאור, כל ידיד ההשכלה והחרות. על פי מה שסופר קודם, אפשר לראות בבירור שבית המטבחיים היה ליבת הפדרציה של רוזס. (שם) שלושת הצירים מתאחדים כשהמספר מבהיר לקורא שבית המטבחיים היא מטפורה של ארגנטינה בעידן רוזס.

התיאור הריאליסטי של בית המטבחיים מבקש להציג את העם הפשוט כברברי. לדוגמה:

מסביב לכל פרה קבוצה של דמויות אנושיות בנות עור וגזע שונים. בכל קבוצה הדמות הבולטת היא זו של הקצב, סכין בידו, גוו חשוף, שיערו ארוך ולא מסודר... ופרצופו מרוח בדם. מאחוריו, מחקים את תנועותיו, להקה של נערים, נשים שחורות ומולטות שאספו את האברים הפנימיים של הפרות, נשים המכוערות יותר מהמפלצות של המיתולוגיה היוונית ... ניתן היה לשמוע ... מילים גסות ודוחות, צעקות ספוגות ציניות חייטית שמאפיינת את האספסוף של בתי המטבחיים שלנו. (שם)

בפני אצ'בריה ושותפיו הפוליטיים עמדה בעיה. הם ראו את עצמם כתומכי הדמוקרטיה וריבונות העם, אבל העם, בעיקר העם הפשוט, תמך בשלטון ממנו נאלצו אצ'בריה ואחרים לברוח, שלטון שייחס לעצמו את סמני העממיות (Iglesia 1998). הפתרון – האינטלקטואלי אם לא הפוליטי – היה להציג את העם כעיוור וכנוע, כפי שעושה אצ'בריה ב"בית המטבחיים". אצ'בריה כתב את "בית המטבחיים" לפני שסרמיניטו כתב את פאקונדו, והוא מקדים את שותפו ל"דור 1837" בהציגו, הלכה למעשה, את ההנגדה בין ציביליזציה לברבריות (Ordiz 1993). אצ'בריה בונה הנגדה ברורה בין האוניטרי הנאור וידיד החרות, לבין עובדי וקהל בית המטבחיים, המתנהגים בברבריות. הקו המפריד בין שתי הקבוצות הוא החזקת הון תרבותי (כפי שזה מוגדר על ידי האליטות) (Trica Flores 2014). ההנגדה נבנית הן על ידי התיאור הפיזי (הנגדה שבעיבוד לקומיקס, שכפי שנראה בהמשך הולכת לאיבוד במידה מסוימת) והן על ידי השפה. וכאן פרדוקס נוסף של אצ'בריה, כי כפי שמציין חוקר הספרות נווא זיטריק - בעוד שהשפה של האוניטרי נראית נוקשה וערטילאית, שפת הפועלים, שגם מאה ושמונים שנה לאחר כתיבתה, נשמעת מליאת חיים. זאת, כי ההנגדה בין בית המטבחיים כעולם אי-רציונלי וברברי, של כוחות בלתי נשלטים (כפי שמבטא הפר המשתחרר), לבין

העולם הרציונלי והמסודר על ידי שלטון החוק אליו שואפים אצ'בריה ושותפיו הפוליטיים, היא גם ההנגדה בין עולם דיוניסי לבין עולם אפוליני; האנרגיה העודפת (excess) הדיוניסית נותנת למעמדות העממיים של בית המטבחיים את החיות שאין לאוניטרי.

בשונה משני העיבודים האחרים, ואולי כי כאן המאייר היה גם אחראי לטקסט, העיבוד לקומיקס של "בית המטבחיים" אינו מצליח להעביר את מורכבות הסיפור במלואה, וחבל כי "בית המטבחיים" הוא סיפור שמזמין עיבוד גרפי. במהלך הסיפור מציין אצ'בריה שבעצם "מתאים יותר לראות את הסצנה של בית המטבחיים, מאשר לכתוב עליה". [מצוטט אצל 8: Jitrik 1971]. כך שהעיבוד לקומיקס יכול היה להשלים את הטקסט, להראות את הסצנות שאצ'בריה מתאר, ולהשלים את כוונתו. ואמנם רק בעמוד הראשון מצליח ברצ'יה להעביר בצורה גרפית את מה שאצ'בריה מתאר. לכן, בניגוד למה שהאחרון כתב, התיאור המילולי חזק יותר מאשר ההצגה הוויזואלית. כמו כן, בעיבוד לקומיקס נעלם הציור האירוני של ביקורת על הכנסייה ועל יחסייה עם רוזס, וחשוב מכך, נעלמת מהגרסה הגרפית ההצגה הגזענית של עובדי בית המטבחיים כ"אחר" אולטימטיבי. יתרה מכך, אמנם בפעם הראשונה שמוצג האוניטרי האירורים מצליחים להבליט את ההבדל בינו לבין אנשי בית המטבחיים (הוא מאויר בקווים דקים ובהירים, אל מול הקווים העבים והכהים בהם ברצ'יה מצייר את הפועלים), אך בהמשך הסיפור אין כל הבדל בייצוג הגרפי שלהם. בעיבוד לקומיקס נעלמה גם סצנה חשובה, בה מופיע אנגלי בעל אחד המפעלים להמלחת בשר, דמות שהופכת מושא ללעג. על כן גם הולכים לאיבוד הדמיון בין ה"גרינגו" לבין האוניטרי בעיני עובדי בית המטבחיים, וכך הדמיון בין האליטות המקומיות לבעלי ההון האירופאים. לבסוף, ואולי חשוב מכל, הגרסה הגרפית מעלימה את הפסקה האחרונה של הסיפור, ובלעדיה ברצ'יה אינו מצליח להעביר לקורא (אם לא קרא קודם את הסיפור) את הלקח שבית המטבחיים הוא למעשה מטפורה של ארגנטינה תחת רוזס.

### "שערי שמיים" במעבר מתרבותי לברברי: המקור הספרותי והעיבוד גרפי

הביטוי המרכזי של ההנגדה ציביליזציה/ברבריות במאה ה-19, כפי שמשתקף ב"בית המטבחיים", היה האופוזיציה בין אוניטריים ופדרליים. במאה ה-20 דבר זה מצא ביטוי במאבק בין פרוניסטים ואנטי-פרוניסטים, מאבק שעומד ברקע של "שערי שמיים" ו"ראש שחור". "שערי שמיים", שנכתב על ידי חוליו קורטאסר (Julio Cortázar), ראה אור באוסף הסיפורים הראשון שלו *חיות טרף*, שפורסם ב-1951, לאחר שהסופר, שלא רצה לחיות בארגנטינה של פרוץ, היגר לפריז. קורטאסר, שנמנה על אחד הסופרים החשובים של ארגנטינה, הוא דמות מרכזית ב'בום' הספרות הלטינו-אמריקאית של שנות ה-60, לצד דמויות כגון גרסיה מרקס, וארגס יוסה וקבררה אינפנטה. קורטאסר נולד ב-1914 בבולגיה שם שימש אביו כנספח בשגרירות ארגנטינה. עם סיום מלחמת העולם הראשונה שבה המשפחה לארגנטינה בה גדל קורטאסר, כשילדותו ונעוריו אופיינו במתח בין מעמדי. המורשת התרבותית המשפחתית שייכה אותו לאליטה ה"נאורה" על כל סממניה; שפת אימו הייתה צרפתית (שפת האליטות הארגנטינאיות באותה תקופה), שפה שלמד לפני ספרדית, והיה בקיא בהיבטים השונים של התרבות ה"גבוהה". עם זאת, עזיבתו של אביו את הבית כשקורטאסר היה ילד, אילצה את אימו להיות למפרנסת יחידה של שני ילדיה, והמשפחה חיה חיי מצוקה כלכלית. קורטאסר אף נאלץ לפרוש מלימודיו באוניברסיטה על מנת שיוכל לעבוד ולסייע לכלכלת המשפחה. לאחר שעבד כמורה בתיכון התמנה ב-1944 למרצה לספרות צרפתית באוניברסיטת קויו, בעיר מנדוסה. ב-1946, שנה לאחר עליית חואן פרוץ לשלטון, התפטר ממשרתו, וב-1951 היגר לפריז, עיר בה התגורר עד מותו ב-1984.

*חיות טרף*, אוסף הסיפורים הראשון שלו, נכתב בארגנטינה אך כאמור פורסם כשהסופר כבר שהה בצרפת. רוב סיפורי הספר משלבים בין מרכיבים ריאליסטיים לפנטסטיים. שניים מהם – "הבית הכבוש" ו"שערי



שמיים" - נחשבים לתגובתו של קורטאסר לעליית הפרוניזם. "הבית הכבוש" מספר את סיפורם של אח ואחות ממעמד גבוה שחיים ביחד, שמתחילים להרגיש יום אחד שאט אט נכבש ביתם על ידי כובשים לא ידועים. הם נאלצים לסגת מחדר לחדר, כשהסיפור מסתיים עם עזיבתם את הבית. קריאה רווחת של הסיפור פירש אותו כמטפורה לכניסתם לעיר בואנוס איירס של המעמדות העממיים החדשים. עלייתו של הפרוניזם ציינה גם את הגעתם העירה של אותם "ראשים שחורים" כפי שכונו על ידי האליטות, בשל היותם כהים יותר מאשר האליטות הלבנות (Sebreli 1964).

הפחד מפני פלישתם של המעמדות העממיים מופיע גם בסיפור "שערי שמיים". אם ב"בית כבוש" הפולשים קיימים כאיום שנוכחותו מורגשת אך לא נראית – האחים עוזבים את ביתם ללא שראו אפילו פעם אחת את הפולשים – ב"שערי שמיים" הם נראים ומתוארים בקפידות כ"מפלצות". המספר, עורך הדין הרדוי (דוקטור הרדוי, כפי שמכונים עורכי הדין בארגנטינה עד היום) איש המעמד הגבוה, אומר:

נראה לי נכון לציין כאן שהלכתי לאולם הריקודים הזה בגלל המפלצות, כי אינני מכיר מקום אחר בו יש כל כך הרבה מפלצות יחד. מופיעות בערך באחד עשרי בלילה, יורדות מאזורים מפוקפקים מהעיר, באיטיות ובביטחון, אחד אחד או שניים שניים, הנשים כמעט גמדות וכחות, הגברים נראים כמו אינדיאנים, לחוצים בתוך חליפה משובצת או שחורה, השיער הקשה מסורק בקושי, טיפות ברילנטין עם השתקפויות ורודות וכחולות, הנשים עם תסרוקות גבוהות שהופכות אותן לגמדות אף יותר... הם עם הפרצוף החייתי, הבעת הפנים התוקפנית... מזהים אחד את השני בשקט... [Cortazar, 1951: 41-42]

בדומה לאצ'בריה, קורטאסר – דרך עיניו של המספר הרדוי – מייחס למעמדות העממיים תכונות ומאפיינים חיתיים וגרוטסקיים. קו ישר מחבר בין האספסוף (chusma) של אצ'בריה למפלצות של קורטאסר (Battiston 1996, Gonzalez 2018).

"שערי השמיים" מספר את סיפור מותה של סלינה, אישתו של מאורו, ובמקביל את הידידות של בני הזוג עם הרדוי, שהיה בעבר עורך דינם. תחילת הסיפור בהודעה שמקבל הרדוי על מותה של סלינה והגעתו לטקס האשכבה. חלקו השני של הסיפור עוסק בידידות של הרדוי עם מאורו וסלינה, ובחלק האחרון הרדוי מלווה את מאורו לאולם ריקודים בניסיון להתגבר על הכאב והגעגועים לסלינה. הסיפור מסתיים עם כניסתו של האלמנט הפנטסטי, שבו מאורו והרדוי רואים באולם הריקודים את סלינה, שחזרה לפיסת השמיים שלה – אולם הריקודים. מאורו מנסה להגיע אליה אך אינו מצליח למצוא את שערי השמיים.

אפשר לקרוא את "שערי שמיים" כגרסת המאה ה-20 להנגדה בין ציביליזציה וברבריות. מצד אחד, דוקטור הרדוי ומקומות הביילוי שלו, ההיפודרום ואולמות הקונצרט, בהם מתגודד המעמד העליון של בואנוס איירס. מצד שני, מאורו וסלינה, המתגוררים בשכונה הצנועה בה מתבצע טקס האשכבה, ומקומות הביילוי שלהם שהם אולמות הריקודים, אותם אולמות אליהם מגיעים בלילה המפלצות. הרדוי, כאמור הוא "דוקטור", עורך דין, חלק מאותה אליטה של שופטים ובעלי מקצוע ליברליים, נציגיהם של המדינה המתעצבת (Gonzalez 2018). הוא צאצא של "דור ה-80", אותה אליטה פוליטית ותרבותית שעיצבה את ארגנטינה בהתאם לאינטרסים של המעמד השליט, בעל הקרקעות המתגורר בעיר הבירה. זהו הדור שהנכיח את ה"ציביליזציה" על חשבון ה"ברבריות", תוך הריגת הילידים ונישול קרקעותיהם, והכפפת ה"גאוציוס" לשלטונם.

מאורו וסלינה, שמסמלים את המעמדות העממיים שחדרו לעיר ובנו בה מרחבי תרבות משלהם, הם נציגי ההמונים, אותם ההמונים שבמציאות "חיללו" את מזרקות הגינות הציבוריות ב-17 לאוקטובר ("בית המטבחיים", אצ'בריה), ובסיפורים המוקדמים של קורטאסר נחווים כתוקפנים וכמחללים את האינטימיות והערכים של האליטות המשכילות (Goloboff 2002). "בית הכבוש" וב"שערי שמיים" היחס להמונים

משלב פחד עם ראיפיקציה (הַפְּצָה) שלהם כמושא מחקר (העיבוד לקומיקס ממחיש את הראיפיקציה על ידי ציור של קורטאסר המסתכל במיקרוסקופ על דמויות הסיפור); יחס שמאזכר את ספרו של הפילוסוף הספרדי חוסה אורטגה אי גאסטס (Jose Ortega y Gasset) *מרד ההמונים*. לא בכדי האחרון מוזכר בסיפור כשבסוגריים מזכיר לעצמו הרדוי "לחקור, בעקבות אורטגה, את המגע בין העם הפשוט לטכנולוגיה" [Cortazar, 1951: 41]. קורטאסר עצמו אימץ פרשנות זו לסיפור, כשבשנות ה-70, בראיון עם המשורר והעיתונאי פרנסיסקו אורונדו אמר:

הסיפור, בו מתארים את הריקודים העממיים באולם 'פארמו פאלאס', הוא סיפור ריאקציוני, כך נאמר לי על ידי מבקרים מסוימים במידה מסוימת של צדק, כי אני מתאר שם את מה שקראו אז 'ראשים שחורים' בצורה מזלזלת. אני אפילו מכנה אותם מפלצות... הסיפור הזה נכתב ללא כל חיבה, זו גישה של אנטי-פרוניסט לבן אל מול הפלישה של ה'ראשים השחורים' [מצוטט אצל Piglia, 1993: 37].

במקום אחר הוא הוסיף:

לא הצלחנו להבין את תופעת הפרוניזם בגלל מעמדנו כצעירים בורגנים שידעו לקרוא בכמה שפות, ובגלל תחושת האונס היומיומי שחשנו אל מול ההצפה העממית. הפריעו לנו הרמקולים בפינות הרחוב המשמיעים את השיר 'פרון, פרון אתה גדול', כי הקריאות נכנסו אל תוך הקונצרט האחרון של אלן ברג ששמענו באותו רגע. (Gonzalez 2018: 46).

מאורו וסלינה, בעיקר זו האחרונה, דומים לאותן מפלצות שירודות בלילה אל אולמות הריקודים (Dulitzky 2010). מאורו "בסטינור", יש לו חנות קטנה בשוק הסיטונאי של פרות וירקות בשכונת אבסטו, שכונתו של קרלוס גרדל (Gardel), זמר הטנגו המיתולוגי. מאורו שבעבר היה שחקן כדורגל, הוא "בסטינור"; הקישור לטנגו ולשחקן כדורגל (שני הביטויים המרכזיים של התרבות העממית בארגנטינה), הופכים את מאורו לסטריאוטיפ של המעמדות העממיים. סלינה, שעולמה הוא עולם אולמות הריקודים וצבע עורה כהה, היא כאחת המפלצות. היה לה "טעם זול", והיא אהבה מקומות בהם מכרו "פיצה רותחת וניירות מלוכלכים משומן ריפדו את הרצפה" [Cortazar, 1951: 40]. גם שכונת המגורים של מאורו וסלינה מתוארת על ידי הרדוי באופן לא מחמיא, המתכתב עם תיאור אצ'בריה של בית המטבחיים: אוויר עומד, מסדרון חשוך, ריח של חלל סגור, חדר שמזכיר מרק חם.

הסיפור של קורטאסר, גם על פי ראייתו הוא, הוא לכאורה עוד גרסה של ההנגדה בין ציביליזציה לברבריות. עם זאת, ב"שערי שמיים" ההנגדה היא פחות דיכוטומית מאשר בניסוחו של סרמינטו או ב"בית המטבחיים". בזה האחרון, ההנגדה בין האוניטרי לבין עולם בית המטבחיים היא אבסולוטית והמטען הנורמטיבי הוא ברור. ב"שערי שמיים", על אף הנאמר עד כה, התמונה מורכבת יותר. יש כאן שלוש דמויות מרכזיות, ואפשר אמנם לראות בסיפור – כפי שקורטאסר עצמו הודה בראיון עם אורונדו – הנגדה בין האליטה (הרדוי), למעמדות העממיים (מאורו וסלינה), אך אפשר גם לקרוא בסיפור היררכיה מורכבת יותר. הדמות של מאורו לעתים מוצגת ליד סלינה ומול הרדוי המתגורר במקום אחר ומבלה במקומות התואמים את מעמדו, ולעתים ליד הרדוי ומול סלינה. בתיאורו את מאורו, מציין הרדוי:

הסתכלתי על מאורו מהצד על מנת לבחון את ההבדלים בין פרצופו בעל תווים איטלקיים, פנים של פורטניו [תושב בואנוס איירס] מהמעמד העממי, בלי ערבוב שחור או פרובינציאלי, ונזכרתי פתאום בסלינה, קרובה יותר למפלצות, הרבה יותר קרובה להם מאשר מאורו ואני [Cortazar, 1951: 40].

בתיאור של הרדוי נוצרת היררכיה בינו – איש האריסטוקרטיה המקומית – למאורו, בן המהגרים אבל "לבן" ואיש בואנוס איירס, גם אם שייך למעמדות העממיים; וסלינה, שחורה, אשת הפרובינציאה, הקרובה למפלצות. יש קשר בין היררכיה זו לבין ההיררכיה התלת ממדית שבונה סרמינטו המאוחר, המבדילה בין

הציביליזציה, המהגרים האיטלקים והיהודים, והברבריות. המהגרים יכולים להיות שותפים לאליטות – כפי שקיווה סרמיניטו, דבר המומחש בסיפור על ידי ביקורם של הרדוי ומאורו יחד באולם הריקודים אחרי מותה של סלינה – או יכולים להיתפס כחלק מהברבריות, כפי שכתב סרמיניטו כשהתאכזב מהרדיקליזם החברתי של המהגרים האיטלקים והיהודים.

כמו כן, "שערי שמיים" גם מאתגר את הדיכוטומיה בין האפוליני והדיוניסי שבלטה ב"בית המטבחים". בטיסטון קוראת את הסיפור כגרסה של מיתוס אורפיאוס (Battiston 1996). בהתייחסו לביקור של מאורו ושלו באולם הריקודים אחרי מותה של סלינה, הרדוי מתאר את הביקור כירידה לגיהנום, "גיהנום של גינה יפנית", כשכל אחת מהחצרות, בהן יש תזמורת, מושווית למדורים ב"תופת" של דנטה (החלק הראשון של *הקומדיה האלוהית*) כמו כן, הרדוי קורא לעצמו וירגיליוס, מורה הדרך של דנטה בירידתו לתופת. מאורו, שרואה את סלינה באולם הריקודים כפי שאורפיאוס ראה את אווריפידס בממלכתו של האדס, אינו מצליח להגיע אליה, בדומה לאורפיאוס שכשל בניסיונו לחלץ את אהובתו מעולם המתים. אם בטיסטון צודקת ו"שערי שמיים" הוא גם גרסת קורטאסר למיתוס של אורפיאוס, הרי שהסיפור מערער את הדיכוטומיה בין האפוליני לדיוניסי. אורפיאוס, באחת מגרסאות המיתוס, היה בנו של אפולו, אך עם מאפיינים דומים לאלו של דיוניסוס. כדיוניסוס, גם אורפיאוס ירד לשאול. כמו כן, היה דמיון מסוים בין הפולחנים האורפיים שפרחו בעולם ההלניסטי לבין הפולחנים הדיוניסיים. אורפיאוס נרצח על ידי המנדות (menades) - כוהנות דיוניסוס – המבקשות לנקום על כך שאורפיאוס שהיה מקורב לדיוניסוס, בגד בו. כלומר, בדמותו של אורפיאוס השתלבו מרכיבים אפוליניים ודיוניסיים, כך שאם מאורו הוא גרסה של אורפיאוס, אזי הוא שובר את הדיכוטומיה שהוצגה ב"בית המטבחים".

לבסוף, המטען הקונוטטיבי פחות ברור ב"שערי שמיים". אמנם סלינה מתוארת כקרובה למפלצות, היא גם זו שהצליחה לחצות את שערי השמיים, אותם שערים שלא מאורו, ולבטח לא הרדוי, הצליחו לחצות. אולם הריקודים הוא מקום אמביוולנטי, הוא התופת, הגהנום אליו יורדות המפלצות, אך הוא גם השמיים שהכניסה להם אסורה למאורו ולהרדוי (Gonzalez 2018). כפי שריקודו פיגליה ציין, הסיפור "שערי שמיים" מציג מצד אחד את רתיעתו של קורטאסר מההמונים הפרוניסטים, אבל מצד שני מייצג את היקסמותו של הרדוי/קורטאסר מהמציאות היומיומית של אותם המעמדות. הרדוי נרתע אך גם נמשך לעולמה של סלינה, עולם של רגשות ותשוקה (Piglia 1993). עם השנים קורטאסר יתרחק מהמבט המזלזל, ודמויות דומות לסלינה יהפכו לדמויות מוערות. ב-1982, יותר משלושים שנה אחרי פרסומו של *חיות טרף*, פרסם קורטאסר את ספר הסיפורים האחרון שלו. אחד הסיפורים "יומן עבור סיפור" – מתכתב עם "שערי שמיים", אך המבט השתנה. בסיפור זה כותב קורטאסר: "התמימים האמיתיים היינו אלה שענדנו עניבה ודיברנו שלוש שפות" [Cortazar 1982: 55]. אנבל, דמות מרכזית בסיפור, היא מעין גרסה חוזרת של סלינה: קל לקטלג את אנבל בגלל הבורות שלה, שגרמה לה לעבור מדבר לדבר כמי שמחליק פתאום. אך מתחת לכך... הצלחתי להבחין במשהו שנסתר מעיני, מה שאנבל עצמה כינתה "החיים", אזור אסור עבורי, אליו יכולתי להיכנס מדי פעם רק באמצעות הדמיון או הקריאה של רוברטו ארלט" (מצוטט אצל Gonzalez 2018).

העיבוד לקומיקס של נינה ובוסקליה מצוין. בעיבודם העדיפו נינה ובוסקליה להציג בפנינו את ההנגדה בין הרדוי לזוג של מאורו וסלינה. הייצוג הגרפי של הראשון מדגיש את היותו "אריסטוקרט" (ונינה בחר לצייר אותו דומה מאוד לקורטאסר הצעיר), בעוד שמאורו וסלינה מצוירים באופן גרוטסקי. ביתו של מאורו, בו מתקיים טקס אשכבתה של סלינה, מצויר באופן שמדגיש את מאפייניו המדכאים. עם זאת, בסיומו בחרו המעבדים להבליט את המרכיב המושך, ה"שמימי" של סלינה וסביבתה, כשהיא מוצגת גרפית באופן

שמדגיש את האושר שלה ואת עוצמתה, אל מול הרדוי המתפוגג, שבדומה למאורו, לא הצליח למצוא את שערי השמיים.

### "ראש שחור", הפרוניזם ופריצת גבולות: בין הסיפור לקומיקס

הסיפור השלישי הוא "ראש שחור" שנכתב ב-1962 על ידי חרמן רוזנמאכר. רוזנמאכר היה סופר יהודי ארגנטינאי שבנעוריו חשב להיות רב. המפגש עם הדיכוי של תומכי פרוץ לאחר ההפיכה של 1955 (כשרוזנמאכר היה בן 19), קירב אותו לפרוניזם. תהליך זה אפיין רבים מבני דורו - בני המהגרים האירופאים שעברו מוביליות חברתית למעמד הבינוני - המעמד שהביא לניצחון הגדול של הפרוניזם עם שובה של הדמוקרטיה ב-1973. רוזנמאכר לא הספיק לראות את הניצחון האלקטורלי של הפרוניזם, כי הוא נפטר ב-1971, בגיל 35, יחד עם אחד מילדיו מדליפת גז כשהיו בחופשה. רוזנמאכר, שנחשב לטוב מהסופרים בני דורו, אך בשל מותו המוקדם השאיר לקוראים רק שני קבצי סיפורים ושני מחזות.

הנושא המרכזי של הסיפור "ראש שחור" הוא גם המפגש בין "ציביליזציה" ו"ברבריות". לדידו של פיגליה, לנארי, הדמות המרכזית בסיפור של רוזנמאכר, הוא "צאצא מדורדר של האוניטרי ב'בית המטבחיים" ושל הרדוי של "שערי שמיים" (Piglia 1993). אך בעוד שהאוניטרי של אצ'בריה והרדוי של קורטאסר היו שייכים באופן ברור לאליטות, לנארי שייך למעמד ביניים שהפך למבוסס על ידי מוביליות חברתית. לנארי קרוב יותר למאורו - הוא יכול להיות בנו הסימבולי, בן שהצליח לעלות בסולם החברתי - מאשר להרדוי. בתחילת הסיפור לנארי, הסובל מנדודי שינה, שומע קולות של בכי וכאב העולים מן הרחוב. לנארי, הוא בן של מהגר "שעבד כגובה של חברת החשמל ומת מרעב בלי להגיע לכלום", "עבד כמו חיה" ונאלץ "לדרוך על הרבה ראשים על מנת לשרוד", כי ארגנטינה "מדינה בה כל אחד מנצל כל הזדמנות כדי לדפוק את הזולת" [Rozenmacher 2012: 7]. אך מאמצו השתלם, והוא הפך לבעלים ושותף של חנות גדולה לחומרי בניין. יש לו דירה ובית קיט, ובנו לומד משפטים (כאמור, להיות עורך דין משמעותו להפוך חלק מהאליטה). המספר מקפיד להתייחס אליו כ"מב לנארי", כהוכחה שהוא אינו חלק מהמעמדות העממיים. לנארי יורד לרחוב בעקבות הבכי, ורואה אישה "ראש שחור" שיכורה ומייללת, "ככה עור שיכלה להיות המשרתת שלו" [Rozenmacher, 2012: 10]. האישה מבקשת כסף על מנת לחזור הביתה וכאשר לנארי נעתר לבקשתה מתוך רחמים, מגיע שוטר המשוכנע שלנארי משלם לאישה עבור שרותי מין, ומבקש לעצור אותו. לנארי, המבקש את הבנת השוטר אומר לו "תראה את השחורים האלה, כל החיים שיכורים, מרעישים ולא נותנים לישון...". אך השוטר הוא אחד מהם, "הוא גם די שחרחר". לשוטר "עיניים נוקשות ופראיות, רשעיות, חייתיות. שפם גדול כמו של ניבתן. חיה. עוד ראש שחור". [Rozenmacher 2012: 9]. בלית ברירה, וכדי להימנע ממעצר, לנארי מזמין את השוטר לשותות משהו אצלו, וכך עולים לדירתו השוטר, האישה ומר לנארי. בעוד שהאישה נשכבת לישון במיטתו, לנארי מוזג לשוטר קפה, ומראה לו את הספרייה ה"מלאה בספרים הטובים ביותר. מעולם אמנם לא מצא את הזמן לקרוא אותם, אך הם היו שם. מר לנארי היה אדם מתורבת, סיים בית ספר עיוני... היה רוצה לשבת ולדבר על ספרים עם האיש, אבל על איזה ספרים היה יכול לדבר עם השחור הזה?" [Rozenmacher 2012: 10]. אולם אז מתברר שהשוטר הוא אחיה של האישה, והוא משוכנע שלנארי השחית אותה ואחראי למצבה הנוכחי. בעוד שהוא מתחיל להכות את לנארי האישה מתעוררת ואומרת לאחיה שלנארי אינו האיש שהם מחפשים. האחים עוזבים ולנארי, באפיסת כוחות, נרדס. למחרת הוא מתמלא כעס למראה הדירה הפוכה "צריך לרמוס את האספסוף, אמר לעצמו כדי להירגע. לזה יש לנו את כוחות הביטחון, הצבא. הוא התמלא שנאה. ואז מר לנארי הבין שלעולם לא יהיה בטוח עוד". [Rozenmacher 2012: 11]. "ראש שחור" הוא המשכו המוגזם של "בית כבוש" ו"שערי שמיים", וכמוהם מציג את הפחד מההמונים הפרוניסטים. הקטגוריה "ראשים שחורים" היא שילוב של היררכיה גזעית (שמקורה גם ביחס הקולוניאלי),

מעמד ותרבות, שמסמנת את אלה שלא אמורים להיות חלק מהמרחב הציבורי, ופולשים אליו כדי לדרוש את שחרורו של פרוך ב-17 לאוקטובר 1945. רוזנמאכר מציין באופן מפורש את הקשר לקורטאסר, כשכותב "כהת העור הזו שיכלה להיות המשרתת שלו שוכבת במיטתו, והאיש הזה שלנארי אפילו לא בטוח שהוא באמת שוטר, שותה את הקוניאק שלו. הבית כבוש". [Rozenmacher 2012: 10]. אך מה שאצל קורטאסר נרמז – ב"בית הכבוש" האחים לא רואים כלל את הפולשים – ב"ראש שחור" מוצג באופן מפורש, כמעט בוטה (Goloboff 2002). הגעתם של ההמונים הפרוניסטים היא מרומזת ומטפורית ב"שערי שמיים", ומפורשת ב"ראש שחור". לאחר שהשוטר והאישה נכנסים לביתו של לנארי, השוטר מתיישב על אחת הספות וחולץ את נעליו. כך מתאר זאת רוזנמאכר: "מר לנארי נזכר באופן מעומעם בשחורים שפעם רחצו את הרגליים שלהם במזרקות של כיכר הקונגרס. כעת הוא הרגיש את אותם הרגשות, אותה תחושה של הטרדה, אותו כעס... זה היה כאילו הפראים האלה פלשו לביתו." [Rozenmacher שם].

כמו כן, בעוד שב"שערי שמיים" סלינה היא מושא לרתיעה אך גם להיקסמות, והרדוי בעת ובעונה אחת מתנשא על מאורו וסלינה ומחפש את חברתם, ב"ראש שחור" יש רק רתיעה ופחד. ב"שערי שמיים" התיאור הריאליסטי מתמזג עם מרכיבים פנטסטיים, ב"ראש שחור" יש רק מקום לתיאור הריאליסטי (Martinez Persico 2013). עליית הפרוניזם משמעותה הכניסה – הסימבולית והממשית – של המעמדות העממיים למרחב הציבורי של בואנוס איירס, שעד אז היה שייך למעמדות המבוססים. כניסה זו מפחידה מאוד (Morello-Frosch 1977). אך הסיפור של רוזנמאכר, בשונה מ"בית המטבחים" ו"שערי שמיים", ובדומה לפרוניזם, הופך את המטען הקונוטטיבי של ההנגדה ציביליזציה/ברבריות, והופכת את השנייה לקוטב החיובי, הקוטב המייצג באופן אותנטי את העם הארגנטיני (Svampa 2010). יתרה מכך, רוזנמאכר בעצם יטען שמה שנחשב לציביליזציה הוא בעצם הברבריות. הציביליזציה היא מזויפת, כי מר לנארי לא קרא את הספרים שבספריה שלו, שאינם אלא קישוט. והקריאה הסופית שלו לדיכוי האספסוף, היא קריאה לאלימות, שמנבאת את ההפיכה הצבאית של 1976, והתוצר הנוראי של הדיכוי, העינויים ואלפי הנעלמים. לנארי וקריאתו לדיכוי אלים, שיתממש באלפי הנעדרים של הדיקטטורה, הוא הברבריות, ולא ה"ראשים השחורים".

עם זאת, ועל אף ההתייחסות לקורטאסר, "ראש שחור" חסר את העידון והאמביוולנטיות המסוימת של "שערי שמיים". "ראש שחור" הוא מעין היפוך של הסטריאוטיפים של "בית המטבחים". לנארי של רוזנמאכר הוא דמות פלקטית בדיוק כמו – הקצב "מטאסיטה" והפקיד אצל אצ'בריה. אפילו השפה של לנארי היא שפה בוטה – דבר המוצא ביטוי בשימוש במונחים זואולוגים כדי להתייחס ל"אחר", לאותם "ראשים שחורים", כשמונחים זואולוגים אלה מופיעים גם אצל אצ'בריה. דובינסקי מצביע על הקשר בין ההשוואה שבונה אצ'בריה ובין האספסוף שמאכלס את בית המטבחים לחיות עצמן, לבין הדימויים החייתיים של לנארי, שבדומה ל"בית המטבחים", אף הוא מדבר בסיום הסיפור על הצורך לדכא את האספסוף תוך שימוש במונח הספרדי *chusma*, הדומה לזה שמופיע בסיפור של אצ'בריה.

מעניין לציין שבשונה מ"בית המטבחים" ו"שערי שמיים", ב"ראש שחור" ההנגדה בין ציביליזציה וברבריות אינה ההנגדה בין האליטות והמעמדות העממיים, אלא בין מעמד בינוני מובילי לבין המעמדות העממיים (Morello-Frosch 1977). ב"ראש שחור" אנחנו לא פוגשים את בן דמותם של האוניטרי או של הרדוי. לנארי הוא ממשיכו המובילי של מאורו. אמנם מצבו הכלכלי שפר (באופן אירוני קרוב לוודאי שזה קרה תחת משאר פרוך), אך – בשונה מהאליטות – אין לו ולא יכולה להיות לו תחושה של זכות מולדת, הוא אינו יכול להיות בטוח. הוא לא הגיע לאן שהגיע בגלל שנולד למעמד הנכון, אלא בגלל ש"עבד כמו חיה" ונאלץ לדרוך על ראשים. הוא עבד כמו חיה, ובכך דומה למעמדות העממיים, שמתוארים כחיות. בעוד שהאוניטרי והרדוי משכילים ו"בני תרבות", לנארי רכש את מיטב הספרים, אך לא קרא אותם, כי היה עסוק בלעבוד כמו חיה.

בעוד שב"שערי שמיים" הצבע המבדיל בין מאורו וסלינה אינו מונע מהם להיות זוג מול הרדוי, הרי שבתקופה שעברה משנות ה-40 לשנות ה-60, המעמד הבינוני המובילי בבואנוס איירס בנה גבול סימבולי (בו לצבע עור יש תפקיד) המפריד באופן ברור בינו לבין המעמדות העממיים. ביתו של לנארי, הספרייה שלו והקוניאק שלו, מסמלים אותו גבול סימבולי.

יש אמנם פרט מעניין בסיפור של רוזנמאכר, שנראה נכתב כנגד ההצגה הסטריאוטיפית של לנארי והמעמד אליו הוא שייך. למה לנארי עוזב את ביתו? למה הוא יורד לרחוב וחוצה את הגבול שמבדיל בין מעמדו למעמדות העממיים? הוא עושה זאת כי יש משהו בצעקות שהוא שומע שמעורר רחמיו. כשראה את האישה הבוכייה לנארי לא רק נרתע ממראה, הוא גם הרגיש "רוך עמום, חמלה עמומה", והוא אף נותן לה את הכסף שהיא מבקשת. אולי כי לנארי הוא בן של גובה כספים שמת מרעב, אולי בגלל שהוא טרם נפרד מספיק ממאורו, בן זוגה של סלינה, מר לנארי מרחם על האישה ובד בבד בז לה. רגע זה הוא אולי היחיד בו לנארי הוא דמות אמיתית, מורכבת, בעלת סתירות, ולא הצגה פלקטית של המעמד אליו לנארי שייך כפי שמתאר אותו רוזנמאכר.

דווקא רגע זה הולך לאיבוד בעיבוד לקומיקס. עיבודם של סולנו לופס ומנדרני משמיט זאת, ומציג רק את הבזו של לנארי כלפי האישה. בזו זה אף מוצג באופן מוגזם יותר בקומיקס, כי מנדרני, כותב הטקסט, מוסיף משפט שאיננו קיים בסיפור המקורי. כשהאישה בוכה שהיא רוצה לשוב לאמא, אומר לה לנארי "נזכרת קצת מאוחר באמא שלך". בקומיקס, אם כן, לנארי מטיף לה מוסר במקום לרחם עליה. על אף ההחמצה הזו, העיבוד הוא מרשים. הריאליזם של ציוריו של סולנו לופס תואם במידה מושלמת את הריאליזם של סיפורו של רוזנמאכר. סולנו לופס מצליח להעביר באופן גראפי את תכונותיו של לנארי, תחושת הפלישה לביתו שהסיפור מעביר, וההקשר הפוליטי שמחבר בין הסיפור הפרטני לעליית הפרוניזם.

### סיכום ומסקנות

שלושת הסיפורים ועיבודיהם לקומיקס מציבים גבול – סימבולי, אך גם מטריאלי – בין האליטות המשכילות (או האווטר הפתטי שלהן בדמותו של לנארי) לבין המעמדות העממיים. אך מה שמניע את העלילה בשלושת הסיפורים הוא אקט של חציית גבול. בשלושת הסיפורים מה שפועל כטריגר לעלילה הוא מעשה של חציית גבול. האוניטרי שמגיע לבית המטבחיים, הרדוי שמלווה את מאורו וסלינה לאולמות הריקודים (וגם מבקר בביתו של מאורו) ולנארי שעוזב את מבצר ביתו כדי לרדת לרחוב בהישמע הצעקות, כולם חוצים את גבול המפריד ביניהם למעמדות העממיים. וכאן הפרדוקס של הקשר לגבול. בשלושת הסיפורים אנשי האליטות הם אלו שחוצים את הגבול, כשבמציאות הפוליטית והחברתית האליטות מפחדות ומנסות למנוע את חציית הגבול על ידי ההמונים. התפתחות העלילה – בעיקר ב"בית המטבחיים" וב"ראש שחור" – מאששת את הפחד, תוך המחשת התוצאות ההרסניות של חציית הגבולות.

שלושת העיבודים לקומיקס מדגימים את האופן בו ההנגדה בין ציביליזציה לברבריות התגלגלה לאורך 120 השנה המפרידות בין "בית המטבחיים" לבין "ראש שחור". שלושת הסיפורים מנגידים בין הציביליזציה (האליטות המשכילות אבל עם הזמן גם המעמד הבינוני המובילי) לבין הברבריות (האספסוף של אצ'בריה, המפלצות של קורטאסר או הראשים השחורים של רוזנמאכר). בפועל, הנגדה זו ממשיכה לאפיין גם היום את הפוליטיקה בארגנטינה, אשר מאופיינת על ידי קיטוב שלא ניתן לגישור – המכונה "סדק" על ידי הארגנטינאים – בין הפרוניזם שבשלטון לבין האופוזיציה, שהיא הצאצאית של האליטות המשכילות. הספרות הארגנטינית משעתקת את ההנגדה על ידי הצגת המעמדות העממיים כפרימיטיביים וברוטליים – אספסוף או מפלצות, מושג שמופיע גם בכותרת של סיפור פרי שיתוף של בוחרס וחברו הסופר אדולפו ביו קאסרס (Adolfo Bioy Casares) "חגיגת המפלצת" – או על ידי היפוך השיפוט הנורמטיבי תוך שמירת

ההנגדה כקבועה, כפי שעושה רוזנמאכר. לאורך השנים, בפוליטיקה ובספרות הארגנטינית, ההנגדה שניסח סרמיינטו שימשה מקור לגיטימציה לשלטון האליטות, אך באופן פרדוקסלי (תוך היפוך המשמעויות הקונוטטיביות של ההנגדה) גם של התנועה הרדיקלית בתקופת כהונתו של יריגויין וכמובן של התנועה הפרוניסטית (Svampa 2012). סרמיינטו ניסח את הקשר בין מה שהוא כינה "ציביליזציה" לבין מה שכינה "ברבריות" כברירה קוטבית, על ידי שימוש במילת ההפרדה "או", ציביליזציה או ברבריות. וולטר בנימין, *מתזות על מושג ההיסטוריה* מבקש להבין את הקשר בין ציביליזציה וברבריות כקשר של חיבור, כשני צדדים שלא ניתן להפריד ביניהם, כשהוא כותב: "מה שהוא [המטריאליסט ההיסטורי] בוחן כמורשת תרבותית הוא חלק משושלת שהוא אינו יכול להתבונן עליה מבלי לחוש אימה... לעולם לא היה מסמך תרבותי שלא היה במקביל הוכחה לברבריות". [Benjamin, 2016: 6-7] בעוד שבנימין מחבר בין ציביליזציה לברבריות תוך חשיפת הברבריות, הכאב והאימה עליה מושתתת הציביליזציה, מעשה העיבוד לקומיקס של שלושת הסיפורים בהם דנו מציע דרך אחרת לאתגר את ההפרדה המוחלטת בין ציביליזציה לברבריות. פעולת התרגום של "ספרות יפה" לשפת הקומיקס חוצה את הגבול בין מה שנחשב ל"תרבות גבוהה" ל"תרבות נמוכה". חציית גבול זו מטשטשת – ואף מוחקת – את הגבול בין "גבוה" ל"נמוך", בין "ציביליזציה" ל"ברבריות". אך בעוד שבשלושת הסיפורים בהם דן מאמר זה, חציית הגבול קשורה למוות – של האוניטרי, של סלינה, של אלה שימותו כתוצאה של פעולת כוחות הביטחון אותה מזמין לנארי – מחיקת הגבול שהיא פועל יוצא של העיבוד לקומיקס, היא אקט של יצירה.

#### מקורות

- Battiston D., 1996, *La tradición clásica latinoamericana: El caso de Julio Cortázar: El mito de Orfeo en 'Las puertas del cielo, Circe 1: 13-29*
- Benjamin W., 2016, *On The Concept of History* (translation Dennis Redmond), <https://globalrights.info/2016/09/the-concept-of-history-walter-benjamin-download-book/> (last entered 17/10/21)
- Bothwell Travieso L. 1980, Coincidencias ideológicas entre Facundo y Martín Fierro, *Casa de las Américas* 122: 35-47
- Cortazar J., 1951, *Bestiario*, Buenos Aires: Sudamericana  
1982, *Deshoras*, Madrid: Alfaguara
- Cossa R., 2014, *Teatro*, Buenos Aires: De La Flor
- Dulitzky A., 2010, El escritor desclasado: Julio Cortázar y la sociedad argentina del peronismo clásico, *Pensar. Epistemología y Ciencias Sociales*, N° 529-37
- Echeverria E., 1971, *El Matadero*, Buenos Aires; Siglo XXI  
2014, *Dogma Socialista y otras paginas políticas*, Madrid: Fundacion Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- Gamerro C. 2015, *Facundo o Martin Fierro: los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana
- Goloboff M., 2002, *Julio Cortazar y el relato fantástico*, Introduccion, La Plata: Universidad de la Plata.

- Gonzalez C., 2018. Avatares de la cultura popular en los cuentos de Julio Cortazar: de "Las puertas del Cielo" a "Tango de vuleta", in *Territorios Cortazarianos: de Rayuela a Queremos tanto a Glenda, Actes de la Journee d'etude Universite Grenoble-Alpes*, 41-56
- Gustavsson G., 2014, Romantic Liberalism: An Alternative Perspective on Liberal Disrespect in the Muhammad Cartoons Controversy, *Political Studies* 62: 53-69
- Iglesia C., 1998, Martires o libres, un dilema estetico. Las victimas de la cultura en El Matadero de de Echeverria y sus reescrituras, in Iglesia C. (ed) *Letras y divisas: ensayos sobre literatura y rosismo*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 25-35
- Jitrik N., 1971, Forma y significacion en El Matadero de Esteban Echeverria, in Jitrik N. *El fuego de la especie: ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina, pp. 63-98
- Martinez Persico M., 2013, Arquitectura migrante y nuevos intrusos urbanos. La Buenos Aires de los cabecita negra y el Quito de los chullitas, *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15: 219-233
- Molina H., 2015, Prologo, in Featherson C., Iribe N. Mainero M. (eds.), *Civilizacion vs. barbarie: un topico para tres siglos*, La Plata: Editorial Universidad de La Plata
- Morello-Frosch M., 1977, La ficcion se historifica: Cortazar y Rozenmacher, *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*, 3: 75-86
- Morrow J., 2011, Romanticism and Political Thought in the Early Nineteenth Century, in Stedman Jones G. and Claeys G. (eds) *The Cambridge History of Nineteenth Century Political Thought*, Cambridge: Cambridge University Press
- Ordiz J., 1993, Civilizacion y barbarie en la narrativa argentina del siglo XIX, *Revistas Universidad de Leon*, 15: 143-152
- Piglia R., 1980, Notas sobre Facundo, *Punto de Vista* 3: 15-18
- \_\_\_\_\_, 1993, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires: Ediciones de la Urraca
- Rosenblum M., 1987, *Another Liberalism: Romanticism and the Reconstruction of Liberal Thought*, Cambridge MA: Harvard University Press
- Rozenmacher G., 2012, *Cabecita Negra y otros cuentos*, Buenos Aires: El Ortiba
- Schwartzman J., 1996, Sarmiento y la lucha por el sentido, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/facundo-y-la-lucha-por-el-sentido/html/92cb5f12-14fa-41d0-b95e-fed3637f6586\\_2.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/facundo-y-la-lucha-por-el-sentido/html/92cb5f12-14fa-41d0-b95e-fed3637f6586_2.html#I_0_)
- Sebreli J, 1964, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienacion*, Buenos Aires; Editorial Siglo Veinte
- Sorensen D., 1996, *El Facundo y la construccion de la cultura argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Suarez-Murias M., 1977, The Influence of Victor Hugo on Esteban Echeverría's Ideology, *Latin American Literary Review*, 6: 13-21
- Svampa M., 2010, Civilizacion o barbarie: de dispositivo de legitimacion a gran relato, <http://maristellasvampa.net/civilizacion-o-barbarie-de-dispositivo-de-legitimacion-a-gran-relato>, last entered 7/9/21/



Trica Flores S., 2014, La configuracion del 'otro' nacional. Monstruos e invasion en la literatua del peronismo, presented at Primer Congreso de literatura comparada, teoria de la literature y dialogos interdisciplinarios, San Jose, Costa Rica

Vinther Th., 2011, Barbarie y Civilizacion en Martin Fierro, Biblioteca Virtual Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/barbarie-y-civilizacion-en-martin-fierro/>

כניסה אחרונה 7/9/21

## הערות

<sup>1</sup> שלושת העיבודים היו של אוסטרלהלד ורואמה (Oesterheld and Roume) מ-1974, של אלברטו ברצ'יה (Alberto Breccia) מ-1992, וקארלוס קאסליה (Carlos Casalla) משנת 2000.

<sup>2</sup> שני הסרטים שנעשו על חייו ומותו של פאקונדו קירוגה, המנהיג שנתן את שמו לספרו של סרמיינטו, מבטאים עמדה אידיאולוגית הפוכה לחלוטין לזו של סרמיינטו, והציגו את פאקונדו לא כברברי, אלא כגיבור, איש כבוד ומייצג אמיתי של האינטרס הלאומי.

<sup>3</sup> יש פרשנים שאינם מקבלים ש"פאקונדו" ו"מרטין פיירו" מהווים קטבים שונים, ומצביעים על ההסכמות האידיוולוגיות בין שני הספרים – התייחסות לילידים כאויב אולטימטיבי, ההתייחסות לגאוצ'ו כפרא, גם אם עבור סרמיינטו מדובר ב"פרא" בור ועם הארץ, ועבור הרננדס מדובר ב"פרא אציל" (Bothwell Travieso 1980). הסכמות אלו, לדידם של אותם חוקרים, מבטאות את הראיה של המעמד הגבוה המשכיל אליו היו שייכים גם סרמיינטו וגם הרננדס.

<sup>4</sup> בעוד שבכרך הראשון הדגש הוא על האופן בה ממשלות ארגנטינה התעללו ב"גאוצ'וס" ועל כן מזדהה עם ה"ברבריות" של האחרונים אל מול הממשלה ה"תרבותית", בכרך השני עמדתו של הרננדס השתנתה, והמבט המופנה לגאוצ'ו הינו המבט שמופנה ל"פרא האציל".

<sup>5</sup> רוזס נתמך מצד אחד על ידי מגדלי הבקר העשירים, ומצד שני על ידי העם הפשוט והעניים.

<sup>6</sup> רוברטו ארלט היה סופר ארגנטינאי של המחצית הראשונה של המאה ה-20, אשר נחשב לסופר "עממי" שלא ידע לכתוב טוב. לטענתו של פיגליה, הספרות הארגנטינאית של המאה ה-20 קיימת במתח שבין בורחס המעודן והמשכיל, לבין ארלט העממי.