

Estudios del Discurso

Volumen 5
Número 1
2019
ISSN: 2448-4857

MARCAS:

TATUAJE

Y ESCRITURA

Ilustración: Óscar Rodríguez Amado

Contenido

Presentación

Marcas: tatuaje y escritura

Rodrigo Bazán Bonfil III

El tatuaje en el mundo contemporáneo: un recurso significativo para la subjetividad individual

May-ek Querales Mendoza 1

“Who inscribes Whom?”: Blood, Ink, and Deconstruction

James Martell 25

Embodying Memory / Mnemonic’ Bodywriting:

Como un tatuaje 20th Century Latinamerican Songs

Rodrigo Bazán Bonfil 36

Tattooed Vikings, Racial Politics, and the Imaginary Middle Ages

Arwen A. Taylor 59

“The Desire of the Rose”: Tattooing, Ekphrasis, and Queer

Desire in Texts by Samuel Steward and Sylvia Plath

Louisa Söllner 79

Escrituras en la piel. Memorias, contramemoria y testimonio

Roberto Carlos Monroy Álvarez 98

Presentación

Marcas: tatuaje y escritura

Rodrigo Bazán Bonfil

Editor asociado

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

rodrigo@uaem.mx

En el *Ramayana*, Hanuman escribe en muchísimas piedras el nombre de su Señor y cuando las arroja al mar, cantándolo otra vez, éstas flotan; construye así un puente sobre el estrecho de Palk para llegar a Sri Lanka y rescatar a Sita, raptada por el demonio Ravana. Sócrates cuestiona, en el *Fedro*, la utilidad de escribir y anuncia que esta invención, lejos de agrandar el conocimiento, mermará la memoria humana y nuestra capacidad para aprender porque, preguntando a objetos que repiten siempre lo mismo, la falta de interlocución habrá de volvernos idiotas. Sabemos –porque lo escribió Sahagún después de que alguien lo narró para él– que

Huitzilopochtli nació trayendo consigo una rodela que se dice *tehuehuelli*, con un dardo y vara de color azul, y en su rostro como pintado, y en la cabeza traía un pelmazo de pluma pegado, y la pierna siniestra delgada y emplumada, y los dos muslos pintados de color azul, y también los brazos.

Alguna canción cubana, al final de los años 70, arranca con una voz poética que, llena de aparente sorpresa, dice: *cómo gasto papel en recodarte / cómo me haces hablar en el silencio...*

Hacemos, pues, marcas y nos marcamos con ellas.

Pintamos objetos. Rayamos nuestra piel. La memoria arde y vuelve. Lo hacemos para recordar o aprender y distinguir e invocar. Escribimos otra vez y, por lo que parece, hicimos todo esto desde siempre ... o, en realidad, lo hicieron *otros* y se preocuparon en dejar memoria de ello para que pudiéramos re-conocernos (como ellos pudieron) a través de nuestras señales y estigmas, ya porque las confirmamos o por deslindarnos de lo que en cada caso supongan, siempre en una relación de espejo con las muchas formas de nuestros rastros.

La preocupación no es nueva, entonces, y por eso mismo este número de *Estudios del discurso* puede no sorprender: grande es la cantidad de textos que pueden invocarse como marcas que rigen nuestras vidas –empezando por las tallas en piedra del Código de Hammurabi o el Decálogo– y escasa la posibilidad de abarcarlos todos. La diversidad de los encuadres y objetos de estudio en las colaboraciones que presentamos merece, entonces, especial atención justamente porque, evitando los “grandes” temas, lo mismo se aproximan a las prácticas sociales de “otros” desde el psicoanálisis (Querales a propósito del tatuaje) que a la justicia desde la deconstrucción (Martell); pero también al deseo y el género y la representación cultural “del amor” con perspectivas retóricas, histórico-culturales y políticas (Söllner en torno a lo *queer* como écfrasis, Bazán sobre metáforas populares); la televisión contemporánea y la (amenazante) nostalgia de sus modelos propuestos (Taylor sobre los cuerpos masculinos en la serie *Vikingos*), la memoria sobre la violencia y su exorcismo narrativo, en el texto que Monroy escribe.

Sus espacios de enunciación redondean esta riqueza: entre quienes colaboran tres trabajan en México, dos en Estados Unidos, una en Alemania, en la única universidad católica del país. Hay tantas mujeres como varones (porque uno de ellos entregó en el último minuto; ellas eran más, inicialmente). Publicamos dos textos en castellano, tres en inglés, uno en ambas lenguas (por turnos).

Contamos, finalmente, con que marcarán a quien nos haga el honor de leerlos: más que como un tatuaje, como parte de las escrituras que nos permiten pensar en conjunto ... si no lo hacen, déjenos saberlo: preferiremos dialogar sobre ello que presumir una improbable perfección en nuestros discursos.

El tatuaje en el mundo contemporáneo: un recurso significativo para la subjetividad individual

Tattooing in Contemporary World: A Significant Resource for Individual Objectivity

May-ek Querales Mendoza

Grupo de Investigaciones en Antropología Social y Forense

mayekerales@gmail.com

Resumen

En este documento se realiza un ejercicio de aproximación al esquema singular que conduce a algunas personas hacia la práctica del tatuaje, para ello se elige un grupo de supuestos del psicoanálisis para ubicar los procesos que permiten que el tatuaje participe de la construcción de la subjetividad individual. La propuesta aquí es que el tatuaje puede llegar a ser un eslabón dentro de una cadena más amplia de significantes, con lo cual se convierte en un mecanismo que soporta una búsqueda individual en la que el tatuaje puede posibilitar el desplazamiento de una metáfora.

Palabras clave: tatuaje, subjetividad, significativo, psicoanálisis

Abstract

This paper offers an approach to the singular scheme that leads some individuals towards the practice of tattooing. By retrieving a set of psychoanalytic principles, we locate the processes of construction of individual subjectivity. The proposal here is that the tattoo can become a link in a wider chain of signifiers, turning it into a mechanism that supports an individual search in which the tattoo enables the displacement of a metaphor.

Keywords: tattoo, subjectivity, significant, psychoanalysis

El tatuaje es una práctica que se ha desarrollado en un movimiento oscilatorio entre el estigma y el prestigio en Occidente. En Europa se tiene registros del tatuaje desde el año 4000 a.C., cuando los griegos, los romanos y los celtas lo utilizaban para marcar a los criminales y los esclavos; en paralelo, se registraron marcas corporales en los primeros cristianos; sin embargo, se han localizado pocos registros de la práctica durante la época medieval, por lo que es probable que se haya utilizado menos (Kuwahara 223).

La primera prohibición documentada contra el tatuaje es emitida por Constantino al considerar que “Dios había creado al hombre a su imagen y semejanza y que era pecaminoso alterar el cuerpo humano” (Flores Sánchez), posición que subsistió en la religión católica y que es posible rastrear en las bulas papales posteriores al Concilio Ecuménico de Niza, cuando el papa Adrián I vuelve a prohibir los tatuajes (Hernández).

El siguiente punteado en la narrativa del tatuaje es el correspondiente al siglo XVIII, cuando el capitán Cook al retornar de Oceanía, espacio geográfico caracterizado por la utilización extensa del tatuaje con elaboración geométrica, permite que la práctica se popularice entre los marineros de su tripulación, lo cual parece colocarlos como el punto de inserción de la palabra *tattoo* en el idioma inglés (Kuwahara 223). Esto no significa que el tatuaje haya sido una práctica exclusiva entre los marineros, pues personajes como el Zar Nicolás II, el rey Jorge y la reina Olga de Grecia, el rey Óscar de Suecia, los príncipes de Dinamarca y el káiser Guillermo de Alemania buscaron en el tatuaje un mecanismo para resaltar la particularidad de su personalidad.

Fue a finales del siglo XIX y principios del XX cuando las ciencias, encabezadas por la psiquiatría, asignaron al tatuaje un vínculo con los conflictos y patologías personales (Cisneros). La práctica adquirió nuevamente visibilidad durante los conflictos bélicos que tuvieron lugar en las primeras décadas del siglo XX; en esta época, el tatuaje emergió como medio para marcar en la piel de los jóvenes norteamericanos combatientes sus afectos y fantasías (Valenzuela 98-101).

En la década de 1950 se prohibió nuevamente la práctica y, cuando se difundió la noticia de que los nazis tatuaban a los presos en los campos de concentración, los estudios científicos construyeron un vínculo estrecho e inevitable entre el tatuaje y la desviación social. Sin embargo, durante la revolución cultural que se

consolida en la década de 1960, se configuró una revaloración del cuerpo abriendo las puertas para resignificar la práctica del tatuaje (Nateras). Fue así como en la década de 1980 empezó a modificarse la percepción social del tatuaje, lo que favoreció el enriquecimiento de la cultura que le rodea y redundó en un incremento de su consumo¹ que, a la larga, se vio reflejado en una diversificación de los usuarios.

Aunque este panorama nos ofrece información sobre los contextos y momentos históricos en que se desarrolla el tatuaje, la descripción por sí misma no permite que nos aproximemos a la relación subjetiva que las personas entretejen sobre su cuerpo al apelar al tatuaje.

El texto que aquí presento abrevia de una investigación de carácter sociológico desarrollada entre 2009 y 2010 con el objetivo de comprender los nuevos sentidos asignados al tatuaje a partir de la expansión que la práctica ha experimentado en épocas recientes. Para ello realicé observación participante en estudios de tatuaje en Coyoacán e Iztapalapa y, apoyada en la técnica de la bola de nieve, elaboré 10 entrevistas a profundidad. La idea central en dicho proyecto fue que aún cuando lo colectivo rodea a la práctica, no constituye su sentido; es decir, la iconografía que los individuos seleccionan para el tatuaje puede representar el sentido asignado a la práctica, y esto es un recurso individual antes que colectivo.

Si bien desde el enfoque sociológico es posible describir cómo el tatuaje es incorporado al conocimiento cotidiano por su desarrollo histórico como práctica social, sus herramientas conceptuales no permiten delinear la relación singular que el individuo establece con su cuerpo, en general, y, particularmente, cuando decide tatuarse. Aún cuando varios autores refieran la importancia del cuerpo como soporte fundamental de la subjetividad (Giddens, Schutz, Goffman, Bourdieu), ninguno perfila la operación singular que anuda la imagen corporal con la subjetividad de cada individuo; fue por ello que decidí apoyarme en el saber del psicoanálisis lacaniano dado que ofrece una lectura posible del papel que juega la mirada del Otro en la conformación de la imagen del propio cuerpo.

¹ “La ampliación del consumo ... depende del crecimiento de la cultura del objeto, puesto que cuanto más objetivo e impersonal es un objeto, tanto más adecuado es para mayor número de personas” (Frisby 51-85).

Vale aclarar que la investigación sobre el tatuaje en México es de larga data y, a partir de la década de 1980, se ha incrementado el interés por el tema y los enfoques desde los cuales es analizado (Hernández, Pérez, Gamboa, Villa, Labastida, Breña, Amilpa, Alemán, Orozco, López León, Flores, Martínez, López Ayón); sin embargo, la mirada nunca se dirige hacia el lazo que conecta subjetividad y cuerpo.

Reconocer los límites de las disciplinas es un ejercicio que enriquece la lectura de los fenómenos y lo que aquí se ofrece es una lectura posible. Este texto no tiene el objetivo de ofrecer una genealogía de las nociones psicoanalíticas con las que dialogo, si bien se sigue la ruta iniciada por Jacques Lacan, aquí ofrezco un diálogo con varios de sus revisores en tanto sintetizan y sistematizan reflexiones que Lacan desarrolló a lo largo de toda su producción. No es tampoco mi intención estandarizar la relación que los individuos establecen con su cuerpo o con sus tatuajes; mucho menos generar diagnósticos de quienes deciden trazar de manera permanente iconografías sobre su piel. Me asumo como científica social construyendo un diálogo con otro saber para comprender una práctica que literalmente atraviesa los cuerpos y, asimismo, reconozco que las rutas de construcción de metáforas son tan infinitas como lo son sus lecturas.

El mundo contemporáneo se encuentra atravesado por un proceso de redefinición de los mecanismos que sostienen y proveen de sentido a la subjetividad, los modos de ser y de estar en el mundo se construyen ahora desde un desplazamiento en la división que antes parecía separar lo privado y lo público, y las subjetividades hoy en día se construyen alrededor de una lógica que busca publicitar lo íntimo. Aquí, el tatuaje, como práctica que se despliega sobre la piel, genera un espacio desde el cual los cuerpos dejan de ser transparentes y, al crear lazos simbólicos con su entorno, construyen una nueva visibilidad. Al modificar nuestra imagen, el tatuaje convoca la mirada de los otros y la hace caer sobre un cuerpo que, en virtud de su presencia, se expande más allá de sus fronteras y, en tanto fragmento no natural colocado sobre la piel, construye “una articulación entre el espacio del hombre y todo lo que está fuera del mismo” que “supera la separación entre el dentro y el fuera” (Simmel 49).

Si bien, la subjetividad es posible en la medida en que se encuentra encarnada (*embodied*) en un cuerpo y embebida en una cultura intersubjetiva (*embedded*) (Sibilia 20), hay un principio de selección (*significatividad*) que orienta la actitud

del individuo frente a las posibilidades ofrecidas por la cultura intersubjetiva para relacionarse con su propio cuerpo.

En estas páginas, la intención es hacer un ejercicio de aproximación al esquema singular que conduce a algunas personas hacia la práctica del tatuaje. Para ello, desarrollo un grupo de supuestos del psicoanálisis –un saber que coloca lo singular como punto de partida para dar cuenta de procesos sobre los que cae la construcción de la subjetividad individual– para dar cuenta de cierta estructuración de la subjetividad: el *real*, que –en tanto caída del orden lógico– puede promover la reestructuración de lazos simbólicos; la *falta*, que puede permitir que asumamos la incompletud; y el *estadio del espejo*, como momento que permite estructurar la imagen del cuerpo. Estos ámbitos se proponen como posibilidades de entrelazamiento dentro del juego que las personas podemos establecer con el tatuaje como eslabón en una cadena significativa.

La propuesta aquí es que el tatuaje puede constituirse en un eslabón dentro de una cadena más amplia de significantes, convirtiéndolo en un mecanismo que soporta una búsqueda individual, búsqueda de “otra cosa como tal” en la que el tatuaje puede posibilitar el desplazamiento de una metáfora.

“Aquí te llevo ya conmigo”

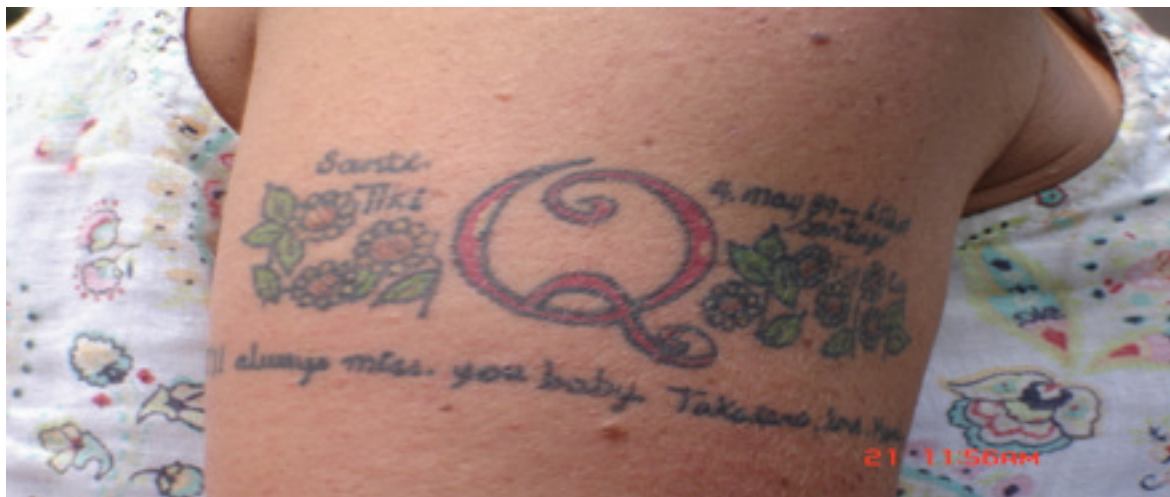
La posibilidad de apoyarme en el psicoanálisis para comprender la relación que se construye entre el tatuaje y la subjetividad surgió luego de conocer en el año 2009 el relato del único tatuaje que tenía Maricel, una mujer mexicana que migró a Estados Unidos.

Mi hijo tuvo meningitis cuando tenía un año de edad por una bacteria. Estuvo tres o cuatro días en coma, y quedó sordo; fue una secuela. Entonces yo siempre lo tenía de este lado [señala su hombro derecho], para que me oyera. Él mismo, cuando íbamos en la calle, se pasaba para oírme porque si no tenía que voltear toda la cabeza; entonces [el tatuaje] está de este lado porque él siempre estaba a mi lado derecho.

Yo estaba viviendo en Los Ángeles cuando mi hijo se murió; yo tuve dos hijos y el menor se suicidó; tenía 17 años y fue un golpe mortal, sin duda. Como tenía muchos amigos que tenían tatuajes, en algún momento pensé: “Me lo voy a tatuar” a mi hijo ¿no? El miedo que más me daba, yo sé que era la locura del duelo, era que se me olvidara, su cara, su voz, su piel; no me dejaba caminar, no podía empezar una recuperación... porque lo traes cargando. ¿Ahora qué hago con mi hijo?... te pesa mucho... pesa el muerto de alguna manera.

Los primeros meses estás en estado de *shock*; estás como en una película, viendo la vida desde afuera y entonces viene lo jodido... Me la pasé meses en un sillón, meses sin bañarme, días sin lavarme los dientes. El suicidio te pesa más que la muerte misma ¿sabes? La muerte de Santiago la he podido resolver más fácil que el suicidio; eso todavía no lo entiendo... si lo hubiera matado un coche, si lo hubieran asaltado: siempre hay otro culpable... Yo lo amaba. ¿No pensó que su mamá lo amaba? Me dolía eso; me duele todavía mucho. Al principio que estás en la locura, cuando estás en el *shock*, lo jodido es que no hay emociones, no hay dolor, no hay alegría... de nada; entonces, los primeros meses yo me sentía muy mal, ¿que no quería yo a mi hijo?... ¿por qué no lo lloro, todo el día, a mares? Porque es lo que se espera, que una madre esté llorando a su hijo todo el día... Cuando me pongo el tatuaje yo hago el diseño, y dije: Esto es lo que quiero porque esto es lo que representa mi hijo para mí. Los girasoles, todos sus nombres: era Santi, era TIKI, era Fus, era Q, y me lo hice. Tenía un año dos meses de muerto Santi y me di cuenta de que si no lo ponía en un lugar no podía, no podía sentarme a estudiar porque lo que quería era llorar. Entonces: “Hijo, aquí vas a estar tú”, fue como decirle aquí te llevo ya conmigo, aquí estás, regresas a mí... y no voy a pensar en ti cuando no te llame.

Quiero otro tatuaje, aquí [señala su nuca], con el nombre de mi hijo Esteban. Se llama José Esteban; quiero ponérmelo aquí, aquí, en la base de la cabeza para siempre tenerla levantada. Te caen tantos veintes... Un día entendí por qué dicen “¡hay pobre!, no puede levantar cabeza”... porque te pesa, traes el dolor aquí, [...] entonces hay que levantar la cabeza. Si yo lo pongo aquí seguro voy a levantar la cabeza, porque él me va a hacer que levante la cabeza; lo voy a llevar aquí, en la base. Si tú le das el significado, te lo crees y se te mete por los poros hasta la médula; va a funcionar ¡Seguro! seguro va a funcionar, porque le estás dando la intención... eso es lo que yo creo. (Maricel, comunicación personal, 2009)



Fotografía 1. Tatuaje de Maricel, fotografía propia, 2009

Si bien en las ciencias sociales ya se ha propuesto que existen *cadena generales* o *campos de significación* desde las cuales proponer tipologías de los tatuajes², estas no ofrecen la posibilidad de comprender la conexión entre el tatuaje y la subjetividad o, regresando al relato, ¿cuál fue el proceso subjetivo que realizó Maricel al colocar sobre su brazo las imágenes que le hacían recordar a su hijo?

El real como innombrable

Para comprender la conexión entre el tatuaje y la subjetividad me apoyo en algunos elementos teóricos del psicoanálisis lacaniano, ya que su enfoque permite la aproximación a elementos constitutivos y fundantes de la estructura subjetiva del individuo. Esta vertiente del psicoanálisis permite trazar un puente entre el tatuaje y la dimensión imaginaria, pues el cuerpo es esa “imagen que nos devuelve el

² a) Las identificaciones duras (prehispánicas o de lugar, barrial), b) La adscripción grupal identitaria, c) El componente estético, de estatus y prestigio social, d) Por procesos de vida y trama subjetiva, e) Lo erótico y sexual y f) De campo abierto; (Nateras).

espejo, no el cuerpo hablante (simbólico) ni el cuerpo sexual (real), [sino la] imagen que nos devuelven nuestros semejantes, [esa] imagen que nos construyen y devuelven los demás y que hacemos nuestra por identificación especular” (Fernández 202).

Ahora bien, el psicoanálisis es un saber que se ha desarrollado a partir de un movimiento epistemológico que permite el cuestionamiento del sujeto como unidad transparente a sí mismo. Las propuestas de Sigmund Freud permitieron “el descubrimiento del otro de la razón dentro del sujeto [el inconsciente]. El sujeto descentrado del psicoanálisis es, en otras palabras, un punto de encuentro de fuerzas psíquicas y sociales más bien que señor de ellas; el escenario de una cadena de conflictos, más que el autor de un drama o el autor de una historia” (Picó 117). Desde el psicoanálisis es posible aproximarse a un saber que permanece en los espacios en blanco y que habla desde los silencios que habitan el cuerpo y el lenguaje.

Si bien el psicoanálisis se juega y constituye como saber crítico frente a los otros saberes, su plataforma conceptual jamás pretendió sostener un edificio monolítico así que, en el proceso de expansión de su saber, Jacques Lacan es el representante de un movimiento enunciativo que se genera al interior del saber.

Al revés que Freud, Lacan no le da ningún crédito a las hipótesis de Darwin, Atkinson y Smith, sobre las que se basa la construcción del asesinato del padre. En eso, es un hijo de su época, lo suficientemente informado del curso de la antropología como para preferir la veracidad de esta y no aceptar en bloque todo lo que Freud pudo elucubrar. (Le Gaufey, *La evicción* 159)

Lacan retoma el andamiaje conceptual y trabaja desde el centro mismo del edificio teórico erigido por Freud para hacer caer sobre las figuras construidas por el padre del psicoanálisis un movimiento que les permite ser consideradas en relación con su función y juego estructural (Le Gaufey, *La evicción* 160).

En este sentido Lacan propone una división analítica de la realidad subjetiva en *órdenes* suplementarios, anudados y entrelazados, que se jugarán como dimensiones en las que se dice un objeto y que son fundamentales en la constitución de la estructura del sujeto, sin las cuales no se puede pensar el cuerpo.

Dichos órdenes son el real, el simbólico y el imaginario, y cada uno corresponde, si no a una función en la estructura subjetiva, sí a un lugar desde el cual el significante se pone en movimiento para permitir la formación de las metáforas y simbolizaciones que mantienen activa la construcción de la subjetividad, componentes de un proceso dinámico y en continua reestructuración que posibilita que el sujeto elabore la significación de su vida cotidiana. Sin embargo, Lacan nunca describe al sujeto como ubicado en un punto estratégico que le permita acceder de manera directa al mundo ni a los signos (Le Gaufey, *La evicción*).

Es importante tener presente, que esta radical división de órdenes es puramente analítica: el real, el imaginario y el simbólico se traslapan en la cotidianeidad; “su presencia es constante y la relación que mantienen es compleja. Pueden tanto converger y reforzarse uno a otro como mantener posturas antagónicas” (Fernández 168).

La dimensión del simbólico es la encargada de permitir la introducción de un tercero, el Otro y los otros, en una relación fundamentalmente narcisista entre el sujeto y su objeto; esta dimensión coloca y permite que el sujeto se coloque dentro de una relación social específica, y gracias a esto su objeto también adquiere un valor socializado. Esta dimensión puede ser vista mano a mano con un ordenamiento que posibilita la construcción de series; en el simbólico, esta capacidad entra en juego para cumplir una “función pacificadora en cuanto significa la experiencia alienante imaginaria y limita los excesos de su radical distorsión” (Fernández 202). Dadas sus características, en muchos casos la aproximación al simbólico se realiza desde el lenguaje resaltando el carácter mediador de la palabra; esta mediación es lo que permite la emergencia de nuevos elementos en donde originalmente se relacionaban dos –una metáfora– y a partir de ahí se inaugura un proceso de construcción de significación. La significación, según Lacan, será fundamental para permitir que la identidad del objeto se mantenga en su presencia y en su ausencia.

La dimensión del imaginario, tejida inevitablemente con las representaciones asociadas al cuerpo, se caracteriza por anudarse a la falsedad temporalmente verdadera de las imágenes y ofrecer al sujeto la tranquilidad de verse como un todo en la unidad que le ofrece la imagen. Lo anterior le otorga un carácter temporal de alienación, de *satisfacción imaginaria*, en tanto el sujeto puede instalarse en la

imagen hasta que es modificada por la intervención del orden simbólico; “la imagen es engañosa a causa de la totalidad de la imagen virtual del espejo” (Sosa 3).

Es decir, la imagen se ofrece al sujeto como la primera aproximación a la realidad de su cuerpo y a través del arbitraje del simbólico; de la intervención del Otro por medio de un ordenamiento serial, se le asigna un lugar significante que la transforma. La imagen bajo esta perspectiva será siempre un mecanismo de desplazamiento utilizado por el sujeto para simbolizar algo, y que solo se inscribe en el registro del imaginario cuando representa otra cosa que a sí mismo (Lacan, *El simbólico*). Pensemos que para Maricel, su tatuaje no eran girasoles, una frase de una canción, una “Q” y un nombre, sino un proceso que le permitió colocar a su hijo ausente en un lugar; es decir, localizó un vacío sobre su carne.

Bajo la lógica lacaniana, es posible plantear un vínculo indisoluble entre el imaginario y el simbólico que permite que las experiencias y la realidad del sujeto sean organizadas en una cadena significante. A este entretejido, Lacan agrega la consideración de un conglomerado de experiencias con un grado de singularidad tal que asaltan de improviso al sujeto, rebasando los mecanismos que posee para significar y articular su experiencia, ya sea con el simbólico o con el imaginario; esta singularidad, que se hace presente al sujeto sin que pueda asignarle un lugar dentro de una cadena significante, formará la dimensión del real.

El real, tanto en su calidad de dimensión analítica o como singularidad capaz de hacerse presente en la cotidianeidad, implica para el psicoanálisis, y para otros discursos de saber, reconocer los límites de los procedimientos de categorización individuales y sociales, y otorgar un lugar a la duda y a la incertidumbre. El real, como tal es inaprehensible, se coloca en el ámbito de lo invisible, y solo puede ser descrito como un instante que genera una fisura dentro del ordenamiento establecido por el simbólico y la representación construida en el imaginario; esa fisura es también instantánea y en ella *cae* el ordenamiento lógico. Esta *caída* del orden lógico parece sostener las representaciones del terror, donde lo siniestro, irrepresentable e invisible, se filtra en la realidad.

Para que un acontecimiento exista, el sujeto asigna y construye una significación, producida gracias a la presencia de una pantalla interpretativa que siempre media entre el sujeto y su realidad. Esta pantalla, jugada y construida por el Otro y con los otros, despliega la dualidad visible-invisible que subyace a todo objeto susceptible

de percepción y, al mismo tiempo, parece colocar la realidad como mera duplicación de un invisible al que se intenta volver tangible. Duplicación producida por la singularidad del objeto real, singularidad que lo constituye como invisible en tanto carece de un marco referencial que lo torne conmensurable y aprehensible, el real emerge como irrepresentable y la realidad es solo una interpretación.

Colocar el real como elemento constitutivo en la estructura de la realidad y de la subjetividad, es insistir en que “todos los acontecimientos sin excepción carecen de existencia propia” (Rosset 113). Un objeto se hace presente en su singularidad solo si se percibe como irrupción que fractura el orden lógico de lo cotidiano. Si el real en su singularidad solo es asequible mediante una aproximación que lo inscriba en una cadena significativa, y mediante esta significación pierde su singularidad, el sujeto parece rodeado por la inexistencia, por la presencia insistente de algo ausente; lo rodea la invisibilidad que acecha entre las sombras, una pesadilla narrativa vuelta realidad presente en el real. El sujeto ante lo singular, si no atraviesa las dimensiones del simbólico y el imaginario, se repliega; la idea de una apariencia que oculta otra también ficticia deviene insoportable; la lógica cotidiana nos impele a catalogar y categorizar, a interpretar la irrupción para frenarla, para impedir que lo inunde todo; lo invisible debe permanecer oculto en la profundidad que permite cada superficie.

Resulta entonces que todo aquello que se aleja de su condición singular se torna familiar y, a partir de ahí, deviene modelo que posibilita la construcción de categorías que permiten identificar al objeto y hacer presente algo ausente, un sustituto que se coloca en el espacio que ocuparía la ausencia, una pantalla que cubre la distancia entre el real y la realidad y permite tornar visible lo invisible pero con una contradicción insuperable: “la duplicación elimina el conjunto de sus modelos, condenando así a toda realidad a una condición invisible, esta invisibilidad del real” (Rosset 19) es su carácter constitutivo.

La pertinencia de recuperar el saber psicoanalítico para aproximarse a una práctica social reside precisamente en que lo irrepresentable, el real, está inscrito en la estructura subjetiva en sí misma, lo cual permite observar desde otro lugar la práctica del tatuaje que, si bien se desarrolla en procesos sociales concretos, hoy en día, no es resultado de una mera imposición colectiva o una práctica de consumo carente de significantes.

No se sugiere que el real sea una condición explosiva que invade lo social; sería imposible permanecer en el real, pero en ciertas circunstancias los sujetos se vuelcan sobre sus cuerpos para construir diques de control; ante ciertos eventos “necesitamos un objeto concreto para nuestro control, y lo obtenemos como podemos. A falta de personas para tener un diálogo de dominio, podemos usar aún nuestro cuerpo como objeto de transferencia” (Becker 217).

Frente a este tipo de circunstancias, la resignificación del cuerpo parece adquirir otra dimensión en la cual el individuo puede volver a ubicar un fragmento de sí mismo, más aún, sobre ese fragmento parece re-construir el lazo simbólico y reestructurar el sentido de sus acciones. Si en otras circunstancias, el tatuaje hace evidente la ambigüedad de la frontera corporal, aquí el individuo hace presente un fragmento de su cuerpo para consolidar su dimensión simbólica.

A partir de la relación entre el real, el simbólico y el imaginario se puede plantear que la realidad y la estructura subjetiva individual poseen un espacio no visible que las constituye, una hendidura por la que puede penetrar lo irrepresentable y promover que el sujeto se desplace para reorganizar la cadena significativa. Esto sin dejar de insistir en que los espacios en blanco y las fisuras no se pueden taponar; son ellos los pilares sobre los que se yergue y anuda la estructura subjetiva.

El sujeto en la falta

Cuando Lacan plantea que el real, el simbólico y el imaginario constituyen la estructura subjetiva individual al entretorsearse de manera dinámica, es incisivo al señalar que ninguna orden posee preeminencia sobre otro; todo lo contrario, es la posibilidad de desplazamiento y anudamiento entre los tres órdenes lo que permite la construcción continua de la subjetividad.

Los tres órdenes son propuestos por Lacan atados en un nudo Borromeo que los coloca en contacto simultáneo, cuya interrupción implicaría una ruptura en la estructura subjetiva del individuo. Sin embargo, el contacto de tres órdenes no es suficiente en sí mismo; requiere la instauración de un cuarto elemento que consolide el nudo. Aquí retomo el *Nombre-del-Padre* por las implicaciones que

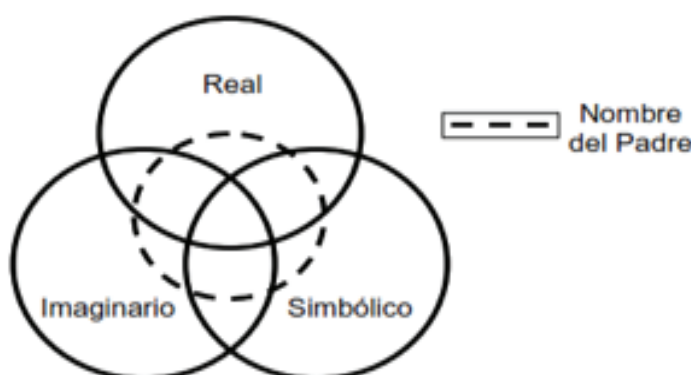


Diagrama1. estructura subjetiva/Nudo Borromeo
Fuente: Millot 29.

posee dentro de la estructura subjetiva, aclarando que no es el único elemento que puede inscribirse para consolidar el contacto entre los tres órdenes en caso de estar en riesgo.

El Nombre-del-Padre hace posible ubicar otro de los movimientos que Lacan genera dentro del saber psicoanalítico; con esta noción desborda la idea del padre esbozada por Sigmund Freud en *Totem y Tabú*, donde el asesinato histórico del padre representa la construcción de un lazo entre el individuo y la colectividad, lazo trágico pues depende de sacrificar a la figura que instaura la prohibición y al mismo tiempo asumir su presencia (Le Gaufey, *La evicción* 89).

Para construir su planteamiento, Freud retomó los estudios etnológicos realizados en comunidades primitivas y extrajo de ellos la riqueza analógica del juego establecido entre las figuras del Totem y el Tabú. El primero es el elemento considerado sagrado por los integrantes de la comunidad y, dicha sacralidad, le es asignada por la capacidad que posee para designar a los miembros de una comunidad y consolidar la identificación existente entre ellos y el Totem. Siendo este su lugar, se prohíbe el contacto con él, se impone un Tabú; sin embargo, bajo ciertas circunstancias se levanta el Tabú, se suspende la prohibición, para que la comunidad esté en contacto con aquello que la designa como tal, siendo su expresión máxima el banquete sagrado, o comida totémica, en el que la comunidad devora al Tótem y por medio de la ingesta se reconoce al individuo como miembro de la colectividad y, al mismo tiempo, se reitera el lugar del Tótem como figura que designa a la comunidad.

El misterio sagrado de la muerte del animal se justifica por el hecho de que solamente con ella puede establecerse el lazo que une a los partícipes entre sí y con su dios. Este lazo no es otro que la vida misma del animal sacrificado, la vida que reside en su carne y en su sangre y se comunica por medio de la comida de sacrificio a todos aquellos que en ella toman parte. (Freud 162)

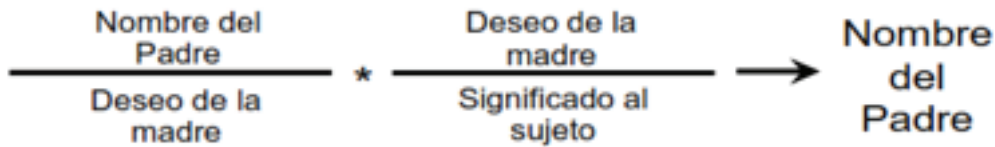
En Freud, la figura del Tótem aparece vinculada con el padre: “el psicoanálisis nos ha revelado que el animal totémico es, en realidad, una sustitución del padre, hecho con el que se armoniza la contradicción de que estando prohibida su muerte en época normal, se celebre como una fiesta su sacrificio, y que después de matarlo se lamenta y llore su muerte” (Freud 166). En el psicoanálisis, el padre es ubicado como legislador, debido a que es la representación simbólica de la prohibición de la madre como objeto de deseo; esto implica considerar la función simbólica del padre y no la figura biológica del padre real, existente o no. Aquí, al igual que en el juego entre los “órdenes” que constituyen la estructura subjetiva, lo simbólico permite la entrada de la relación socializada al colocar límites entre el sujeto y su objeto.

De ahí en más, el padre será considerado como significante dentro de una cadena de significación que permite construir la “metáfora paterna” y ubicar la *función simbólica del Padre*. Recordemos que en su marco explicativo, Lacan se separa de la tradición lingüística que asigna al signo leyes de correspondencia con el significado, definición que implica una adecuación y correspondencia entre las cosas y sus representaciones, para plantear que el significado como tal solo emergerá dentro de una cadena significante y como realización local.

Inversión completa que realiza Lacan en lo concerniente a la metáfora, dene-gándole a la causa final (la concordancia de los significados) todo poder efectivo, y poniendo el acento en la causa material misma (la sustitución significante, ajena a cualquier pretensión de un acuerdo sobre los significados). (Le Gaufey, *La evicción* 167)

Al distanciarse de la estructura clásica que coloca al signo frente al significado, Lacan propone que “una metáfora es una identificación entre dos significantes que produce efectos de significación y no una comparación de significaciones que conduce a una identificación” (Le Gaufey, *La evicción* 184).

Lacan retoma la “metáfora paterna” insistiendo en su funcionamiento simbólico y el impacto que tiene sobre el sujeto al inscribir en él la falta; esto acontece cuando el sujeto afronta la imposibilidad de acceder y satisfacer a la madre. La riqueza de la metáfora paterna consiste en que se reconoce que es el sujeto quien realiza una operación significante; “lo que se realiza a través del complejo de Edipo puede pensarse como una operación significante consistente en la sustitución de un significante por otro, es decir, una metáfora” (Millot 26). Contemplemos que el complejo de Edipo se realiza cuando el infante, después de intentar denodadamente cubrir el deseo de su madre, cae en la cuenta de que ella desea otra cosa además de él, y esa “otra cosa como tal’ no es evidentemente nada nombrable, [ni] nada particularizable” (Le Gaufey, *La evicción* 170); terrible pérdida, el niño buscaba completar a la madre y descubre que no puede, que no es él lo que su madre desea.



Fórmula lógica 1. Instauration del Nombre del Padre
Fuente: Millot 26.

Esta operación genera e impulsa un doble movimiento, instauration límites al mostrar al niño que está imposibilitado para satisfacer el deseo de su madre y con esto queda en él una vivencia de pérdida e imposibilidad y, al mismo tiempo, se produce una separación entre la cadena significante y el mundo de los objetos, entre la demanda y la respuesta recibida (Le Gaufey, *La evicción* 172-174). A partir de ese momento, el sujeto inicia una búsqueda infinita, ya no por satisfacer a la madre sino para cubrir su pérdida; si esto se lleva a cabo con éxito se habla entonces de la inscripción del Nombre-del-Padre, cuarto elemento anudado en la estructura subjetiva. “Lacan utiliza el nudo de cuatro para dar soporte formal al complejo de Edipo, que consistirá en el anudamiento del simbólico, el imaginario, el real y el Nombre-del-Padre” (Millot 36).

Siguiendo este orden de ideas vemos que el sujeto, para el psicoanálisis lacaniano, se constituye a partir de la pérdida y la imposibilidad:

La dependencia del sujeto respecto de los significantes . . . se vuelve sencillamente total. A ese precio se construye la nueva coherencia del conjunto: dado que un significante, por principio, ha perdido la huella de donde quizá se originó en su materialidad, ya no es más obligatorio saber lo que él representaba como huella; . . . se ve incluido en una concatenación en la que halla su valor (nada vale sino para, en relación a, etc.). (Le Gaufey, *La evicción* 213)

Una falta estructural, que instaura al sujeto como diferente al deseo de la madre, le permite iniciar un proceso de organización significativa para cubrir ese espacio vacío. A partir de ahí se inicia la búsqueda del *objeto* (a), escritura lógica de la falta, objeto causa del deseo y motor de la búsqueda en sí misma ya que presentifica de manera insistente la pérdida.

Lo que se propone al entrelazar estos elementos es colocar como punto de partida el recorrido que realiza el sujeto a través de un bosque de significantes; esto permite aproximarse a una práctica del tatuaje como recurso significativo, ya no en correspondencia signo-significado del tatuaje en sí mismo, sino como mecanismo que soporta la búsqueda del sujeto, búsqueda de “otra cosa como tal” en la que el tatuaje se ofrece como respuesta en el nivel de la demanda y que puede, o no, posibilitar, posteriormente, el desplazamiento de una metáfora.

El estadio del espejo como ortopedia de la fragmentación

A la dimensión del real, perforando la realidad y el objeto (a) y señalando la falta estructurante del sujeto, se agrega en la propuesta analítica de Jacques Lacan, como otro momento constitutivo de la estructura subjetiva, la formación de la imagen del yo en el proceso conocido como *estadio del espejo* (Le Gaufey, *El lazo* 327).

El *estadio del espejo* desborda lo que en psicología se propone como una etapa de integración neuro-psicológica, en la que el infante asimila que la imagen que

ofrece el espejo es la propia; desde esta perspectiva, ubicarse en la imagen especular solo permite que el niño diferencie su cuerpo del exterior que le rodea, consolidando sus propios límites al construir una barrera entre el exterior y su propio cuerpo; “la imagen del cuerpo es la primera etapa en el proceso que va a permitir al sujeto infantil individualizarse llegando a delimitar la frontera entre él y el exterior . . . instalándose en la exterioridad como un cuerpo entre los cuerpos” (Le Gaufey, *El lazo* 41). Cabe aclarar que tanto el reconocimiento de la imagen especular como el *estadio del espejo* acontecen entre los seis y los dieciocho meses de vida, pero el foco de atención del saber psicológico se ubica en la posibilidad de una globalidad corporal que el individuo asumiría conforme su evolución biológica avanza.

Para Jacques Lacan la constitución de la imagen del yo se encuentra atravesada por un proceso mucho más amplio que inscribe al sujeto en el mundo social mediante “*un anclaje de [un] punto de mirada*: trabajo de la identificación simbólica, identificación con un rasgo (y no ya con una imagen) que implica que ese rasgo sea buscado, precisamente, *fuera de la imagen*” (Le Gaufey, *El lazo* 114) y que, por lo tanto, requiere del Otro y de los otros; proceso que con fines metodológicos y analíticos se puede esbozar mediante el engranaje de tres momentos.

En primer lugar, la imagen especular ofrece al infante la posibilidad de verse como una unidad; “el niño en cuanto nace no tiene una conciencia de lo que es un cuerpo completo, sino que para él la idea de límite corporal, o en otro sentido, la diferenciación entre yo y tú no existe. Esto provoca que se tenga una idea de ‘cuerpo fragmentado’ y no de unidad corporal” (Esteinou 2004). La imagen se convierte en un dispositivo que cohesiona lo que anteriormente estaba desarticulado y fragmentado (Sosa 2004), y al asumir su propia imagen, el sujeto se transforma olvidando temporalmente la imposibilidad de reconocer su propio cuerpo fuera de la imagen; este es un momento particularmente narcisista por estructurarse entre el sujeto y su imagen especular como objeto, sin incorporar al prójimo.

Ante este escenario, es indispensable la introducción de una segunda persona que interpele al sujeto y con esto permitir que se realice una diferenciación entre él y su imagen especular; esta diferenciación constituye el segundo momento de la fase especular y acontece en torno al drama de los celos. En esta etapa de la formación del sujeto, durante la temprana infancia, el objeto de satisfacción reside

en el seno materno y al percibirlo poseído por un semejante (su propio hermano, siguiendo la explicación de Lacan) provoca que el sujeto se diferencie de la imagen especular; se permite así la consideración de la alteridad, de una segunda persona que abre paso al yo socializado (Le Gaufey, *El lazo* 69).

Si bien se tienen hasta aquí la identificación de la imagen especular y de un semejante diferente a ella, la imagen del yo aún no ha sido constituida. Para que esto ocurra es necesaria la participación del Otro y Lacan la coloca en el momento en el que el niño se percata de un faltante en la imagen especular. Está ahí, pero algo falta para cerrar ese reconocimiento; algo de su cuerpo no pasa a la imagen y busca entonces la confirmación de estar contenido por aquel reflejo; su mirada sale de la imagen, se vuelve hacia el Otro, que le acompaña a través de la presencia de otro, para constatar el vínculo que existe entre él y la imagen.

Este es un momento de sutura, de cierre simbólico, denominado *Einzigiger Zug*, y es lo que permite que la imagen sea sostenida; “el cuerpo en tanto real es como tal inaccesible a la mirada y por lo tanto al sujeto (determinado en el orden simbólico), el cual nunca tendrá más que una aprehensión imaginaria de ese cuerpo” (Le Gaufey, *El lazo* 96). Es la mirada que cae sobre el sujeto lo que permite que la imagen de su cuerpo se convierta en una unidad que funcionará como bisagra entre lo biológico y lo psíquico; “el yo no viene ni de la imagen ni del individuo, sino de la tensión instalada entre los dos . . . la identidad le es dada al ser humano en ese movimiento de identificación” (Le Gaufey, *El lazo* 75 y 78). De aquí emerge una imagen del propio cuerpo propuesto como incompleto, incompletud que lo coloca en estricta relación con el Otro para construirse a partir de fragmentos simbólicos que caen sobre el sujeto al ser mirado.

A diferencia de la mirada con la que el saber del psicoanálisis reconstruye la formación de la imagen del yo y la importancia constitutiva que posee, las ciencias sociales se aproximan a la imagen del yo, desde las grandes categorías societales, convirtiéndola en un correlato

del proceso de civilización occidental [que] ha llevado a la sociedad a aprender a proyectar (y adorar) sus cuerpos en miles de superficies y pantallas . . . Se trata de una verdadera pasión por la apariencia, hija espúrea, pero hija al fin y al cabo, de una sociedad en la que las relaciones sociales se han vuelto cada vez más aparen-

tes y superficiales, hasta llegar a convertirse casi en un problema de aspecto. El aspecto no es nada más que la representación para el Otro. . . (Costa 47-49)

En el mejor de los casos, las ciencias sociales se refieren a la imagen del yo como elemento indispensable dentro de los mecanismos de identificación inherentes a la construcción de la identidad, y aún así la imagen sigue siendo considerada como un constructo prescindible que se coloca sobre la superficie del cuerpo; “al ser una expresión identitaria, la manera en que se construye la apariencia constituye un capital cultural que denota oposiciones y puede replicar en cierta escala los conflictos que se dan al interior de una sociedad” (Ortega 144).

La riqueza del enfoque psicoanalítico, para comprender otro aspecto de la práctica del tatuaje, reside en ubicar la importancia que tiene la imagen del yo para sostener al sujeto; la cultura hecha cuerpo, la cultura incorporada, no devora al individuo colocándose abruptamente sobre él por hallarse accidentalmente inmerso en un conjunto de relaciones necesarias e independientes a su voluntad. Desde esta perspectiva, la imagen del yo puede superar la condición narcisista al interpelar al Otro, diferencia radical con el argumento sociológico que propone que estamos ante un nuevo estadio del individualismo donde el narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y con su cuerpo; ante esto, no debemos olvidar que el narcisismo representa una liberación de la influencia del Otro, la licuación de la identidad rígida del yo y la suspensión del primado de la mirada del Otro (Lipovetsky 50-58).

Apoyados en el psicoanálisis, se puede realizar una aproximación al proceso mediante el cual el Otro socializa la imagen del yo, la mirada otorga un cuerpo a la estructura subjetiva, un lugar y un vehículo de búsqueda para el individuo; se insiste en que este momento de sutura, este cierre simbólico (*Einzigiger Zug*), es lo que permite que la imagen sea sostenida:

. . . la máxima unidad posible de la imagen del cuerpo es ortopédica; la identificación resolutive (“ese soy yo”) que se inaugura por el reconocimiento de la imagen especular, necesariamente va a quedar afectada por la fragilidad. [El cuerpo como tal es inaccesible.] Por lo tanto, la búsqueda o la conservación de la unidad de la imagen resultará inagotable. (Sosa 2004)

Tenemos así –entre el real, la falta, y la imagen del yo– una posible cartografía para leer la práctica del tatuaje y sus posibilidades como metáfora, en tanto el tatuaje puede estar anclando la presencia innegable de una ausencia, una pérdida estructurante en sí misma que desencadena una búsqueda infinita, búsqueda de *otra cosa como tal*. La realidad, el sujeto y la imagen del yo solo existen a partir de una ausencia, ausencia que se juega entre el exterior y el interior de la estructura que los sostiene, donde el tatuaje puede colocarse como puente significativo que desate y consolide el desplazamiento de una metáfora; más allá de colocar sobre el tatuaje toda la potencia de simbolización, se propone que el sujeto lo toma en calidad de eslabón dentro de una cadena más amplia de significantes. Debemos recordar también que el tatuaje es inscrito sobre un cuerpo inacabado; en tanto la subjetividad es también un proceso, la imagen ante el espejo será reelaborada de manera recurrente y la utilización del tatuaje puede representar una sutura que vuelve a unir el cuerpo en la imagen especular; es decir, el tatuaje podría re-articular lo fragmentado como un recurso ortopédico temporal de la imagen del yo.

Cierre

Atrás de cada iconografía y de cada piel, existen múltiples universos culturales, históricos y sociales que se entrecruzan y cada mirada puede entretejerlos para re-conocer su propio universo significativo. Desde el saber psicoanalítico, el cuerpo solo aparece en tanto mediado por el Otro, donde el individuo reconstruye la imagen de su cuerpo a partir de las miradas que caen sobre él a lo largo de su vida. Por lo tanto, la presencia del Otro es imprescindible para posibilitar los desplazamientos significantes y esto fue tomado en consideración para bordear el espacio de despliegue del tatuaje. En el recorrido aquí realizado, se apunta que el tatuaje es una de las decisiones que pueden tomarse sobre el cuerpo pero cuya finalidad excede los trazos iconográficos sobre la piel y apuntan hacia las suturas simbólicas de procesos de búsqueda significantes.

May-ek Querales Mendoza

Doctora en Antropología y Maestra en Antropología Social por el CIESAS-CDMX; y Licenciada en Sociología por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Sus líneas de investigación son subjetividad; migración y violencia; desde el enfoque de la Antropología del Derecho. Forma parte del Comité de Investigación del Grupo de Investigación en Antropología Social y Forense (GIASF) y es miembro de la Red Integra- Conacyt. Fue voluntaria en Mexicanos en Exilio de 2012 a 2016, y en Los Indeseables Crew A.C. de 2010 a 2014. Tiene experiencia en Evaluaciones de Resultados de Programas Gubernamentales en materia de Ciencia y Tecnología y cuenta con publicaciones sobre migración, violencia y procesos de exilio.

OBRAS CITADAS

- Alarcón Herrera, Norberto. “Determinación del efecto genotóxico de las tintas para tatuaje mediante pruebas citogenéticas *in vivo* (ensayo de micronúcleos en ratones machos cepa CD-1) e *in vitro* (prueba de aberraciones cromosómicas estructurales en cultivo de linfocitos humanos)”. Tesis. UNAM, 2018. Impreso.
- Alemán Cuevas, Gabriela. “El tatuaje como factor de discriminación laboral contra jóvenes universitarios en el Distrito Federal”. Tesis. UNAM, 2015. Impreso.
- Amilpa Cerón, Félix. “La herida fotográfica: el retrato del tatuaje en la corporalidad femenina”. Tesis. UNAM, 2015. Impreso.
- Becker, Ernest. *El eclipse de la muerte*. Trad. Carlos Valdés. México: Fondo de Cultura Económica, 1977. Impreso.
- Bourdieu Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Trad. Ma. Del Carmen Ruiz de Elvira. México: Taurus, 2002. Impreso.
- Breña Medina, Deni Amanda. “Los jóvenes y su mundo visual: análisis iconográfico del tatuaje como parte de una comunicación visual”. Tesis. UNAM, 2014. Impreso.

- Cisneros, José Luis. “¿Para qué sirven las prisiones? El uso y la práctica de la ley de ejecuciones de penas privativas y restrictivas de la libertad del Estado de México”. Tesis. FCPYS-UNAM, 2004. Impreso.
- Costa Pere-Oriol, José Manuel Pérez Tornero y Fabio Tropea. *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Barcelona: Piadós, 1996. Impreso.
- Esteinou Dávila, Isabel. "La identificación en la formación del Yo". Coloquio Consistencias del cuerpo, 6 de noviembre de 2004, Ciudad de México. Impreso.
- Fernández Villanueva, Concepción. *Jóvenes violentos. Causas psicológicas de la violencia en grupo*, Barcelona: Icaria, 1998. Impreso.
- Flores Sánchez, Guillermina, “La formalidad de la ilustración aplicada para la realización de tatuaje”, Tesis. ENAP- UNAM, 2007. Impreso.
- Flores Montes, Adrián. “Intervención del cuerpo a partir del tatuaje”. Tesis. UNAM, 2017. Impreso.
- Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*, Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. España: Alianza, 2005. Impreso.
- Frisby, David. “Georg Simmel: primer sociólogo de la modernidad”. Comp. Josep Picó. *Modernidad y posmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1988. 51-85. Impreso.
- Gamboa Partida, Edgard. “Materia tatuada: reinserción del tatuaje en México; el caso de la creación del laboratorio experimental con tatuajes en la ENPEG”. Tesis. UNAM, 2018. Impreso.
- Gamboa Partida, Edgard. “El tatuaje de la Santa Muerte en el Barrio de Tepito de la Ciudad de México: acción e intervención en el espacio público mediante procesos plásticos contemporáneos”. Tesis. UNAM, 2011. Impreso.
- Giddens Anthony. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, José Luis Gil Aristu (trad.), Barcelona: Ediciones Península, 1995. Impreso.
- Goffman Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Hildegard B. Torres Perrén y Flora Setaro (Trad.), Buenos Aires: Amorrortu, 1981. Impreso.

- Hernández García, María Elodia. “Tatuaje, una expresión de la violencia contemporánea”. Tesis. UNAM, 2002. Impreso.
- Kuwahara, Makiko. *Tattoo. An Anthropology*. New York: Berg Publishers, 2005. Impreso.
- Lacan, Jacques. *Escritos II*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- Lacan, Jacques. “El simbólico, el imaginario y el real”. Conferencia Inaugural dictada el 8 de julio de 1953. *Exotéricas*, mayo, 1990. Impreso.
- Labastida Villegas, María Luisa. “Relación entre tatuaje y delito en adolescentes”. Tesis. UNAM, 2014. Impreso.
- Le Gaufey, Guy. *El lazo especular. Un estudio travesero de la unidad imaginaria*. Trad. Graciela Leguizamón. Argentina: Edelp, 1998. Impreso.
- Le Gaufey, Guy. *La evicción del origen*. Trad. Carlos Schilling. México: Epeele, 2007. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendants. Barcelona: Anagrama, 2002. Impreso.
- López Ayón, Minerva Gabriela. “El cuerpo afectivo y el tatuaje en el arte actual”. Tesis. UNAM, 2018. Impreso.
- López León, José Antonio. “El tatuaje, discurso artístico y dispositivo de protesta: Birthmark (marca de nacimiento), una pieza de Liberate Tate”. Tesis. UNAM, 2017. Impreso.
- Martínez Vallejo, Berenice. “Tatuaje: lienzo vivo, la importancia del dibujo y la metodología aplicadas como técnicas para el desarrollo del tatuaje”. Tesis. UNAM, 2018. Impreso.
- Millot, Catherine. *Exsexo. Ensayo sobre el transexualismo*. Trad. Cristina Davie. Argentina: Ediciones Paradiso, 1984. Impreso.
- Morales Ascencio, Helí. *Sujeto y Estructura. Lacan, psicoanálisis y modernidad*, México: Universidad de Guadalajara, 1997. Impreso.
- Nateras Domínguez, Alfredo. “Alteración y decoración de los cuerpos urbanos: tatuajes y perforaciones en jóvenes”. Tesis. UNAM, 2002. Impreso.

- Orozco Velasco, José Eduardo. “Escleritis secundaria a tatuaje subconjuntiva”. Tesis. UNAM, 2016. Impreso.
- Ortega Domínguez, María Abeyami. “Los territorios del deseo. El tatuaje cholo como reflexión de las relaciones entre territorio, cuerpo, cultura, memoria e identidad en un contexto migrante”. Tesis. ENAH, 2004. Impreso.
- Pérez Nájera, Lucy. “El tatuaje desde el imaginario colectivo: la ideología y la utopía”. Tesis. UNAM, 2010. Impreso.
- Picó, Josep. *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid: Alianza Editorial, 2002. Impreso.
- Querales Mendoza, May-ek. “El tatuaje como andamiaje simbólico en una cultura de angustia”. Tesis. UNAM, 2010. Impreso.
- Rojas Bolaños, Samira Yakelin. “El tatuaje: imagen y estigmatización social, análisis desde la psicología gestalt social”. Tesis. UNAM, 2010. Impreso.
- Rosset, Clément. *El objeto singular*. Trad. Santiago E. Espinosa. México: Sexto Piso, 2007. Impreso.
- Schutz, Alfred. *El problema de la realidad social. Escritos 1*. Comp. Maurice Natason. Trad. Nestor Miguez. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. Impreso.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Trad. Rodrigo Fernández Labriola. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- Simmel, Georg. “Puente y puerta”, en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Trad. Salvador Más. Barcelona: Ediciones Península, 2001. Impreso.
- Sosa, Miguel Felipe. “El cuerpo fragmentado”. En Coloquio Consistencias del cuerpo. 6 de noviembre de 2004. Ciudad de México. 2004. Impreso.
- Valenzuela Arce, José Manuel. *Vida de barro duro. Cultura popular juvenil y graffiti*, México: Universidad de Guadalajara-El Colegio de la Frontera Norte, 1997. Impreso.
- Villa Cerón, Matilde Patricia. “El tatuaje como elemento de moda, belleza e industria en los jóvenes adultos en la actualidad, caso Expo Tatuajes México D.F. 2012, elementos de comunicación y consumo”. Tesis. UNAM, 2013. Impreso.

“Who inscribes Whom?”: Blood, Ink, and Deconstruction

“¿Quién inscribe a quién?": sangre, tinta, y deconstrucción

James Martell

Lyon College

james.martell@lyon.edu

Resumen

Si en la Antigua Grecia la “injusticia” tomaba la forma de una mujer tatuada, Adikia, y si, según Derrida, “la deconstrucción es justicia” o, en otras palabras, *Dike*, ¿podríamos entonces hablar—siguiendo esta tradición—de un tatuaje deconstructivo o derrideano? El corpus derrideano lleva una buena cantidad de tatuajes en el cuerpo. Algunos son externos, como frases de otros tatuajes o cuerpos tatuados; otros son internos y describen sus propias extremidades, como las columnas de *Glas*. Frente al principio clave de visibilidad a través de la invisibilidad de nuestra era, la sangre y la tinta del tatuaje son, tal vez, la respuesta deconstructiva, o por lo menos el indicio de una respuesta a la ceguera de nuestras inscripciones. Estas inscripciones en cuerpo y en corpus (palabras e imágenes, papel y piel en múltiples superficies o pantallas) no reiterarán las fronteras (ese nunca ha sido el deseo de las tribus tatuadas). Sin embargo, podrían reestructurarlas, convirtiéndolas en líneas de fuga deleuzianas y guattarianas “entre lo nacional y lo global e incluso entre lo terrenal y lo extraterrestre, entre el mundo y el universo” (*Paper Machine* 57), reproduciéndolas a través de múltiples insemینaciones de tinta, en lugar de limitar las superficies. En términos derrideanos, desarrollando una pluralidad de substratos por cada deseo de (una) khôra.

Palabras clave: Derrida, tatuaje, justicia, deconstrucción, plasticidad, teoría, filosofía, estética

Abstract

If, in Ancient Greece “injustice” took the shape of a tattooed woman, Adikia, and if, according to Derrida, “deconstruction is justice,” or in other words, *Dike*, could we speak—following this tradition—of a deconstructive or Derridean tattoo? The Derridean corpus has a fair share of tattoos in its body, some external, as citations of other tattoos or tattooed bodies, and others internal, describing its own limbs, like the columns of *Glas*. In front of the key principle of visibility through the invisibility of our digital age, the blood and ink of the tattoo are perhaps the deconstructive answer, or at least an intimation of a response to the blindness of our inscriptions. These body and corpus’ inscriptions (words and images, paper and skin on multiple surfaces or screens) will not reaffirm any border (that has never been the desire of the tattooed tribes). However, they might restructure them, turning them into Deleuzian and Guattarian lines of flight “between the national and the global, and even between the earth and the extraterrestrial, the world and the universe” (*Paper Machine* 57), reproducing them through multiple ink insemینations, instead of limiting the surfaces; in Derridean words, making a plurality of substrates of every desire for (a) khôra.

Keywords: Derrida, tattoo, justice, deconstruction, plasticity, theory, philosophy, aesthetics



Amphora with handles of Greek culture, Attic, red-figure, around 520 BC Chr.
Copyright Kunsthistorisches Museum Wien.

Ancient Marks

“Injustice,” perhaps the worst event for deconstruction—since, as Derrida explained, “Deconstruction is justice” (Force de loi 944)—was anthropomorphized by the Ancient Greeks in a goddess called Adikia (Ἀδικία).¹ As a “rare bilingual Nikosthenic amphora” from 520 BC shows, Adikia was represented “covered with dotted circles that recall a Thracian woman’s tattoos” (*A Companion to Greek Art* 469). In this amphora—as in other representations—she is not only tattooed but also ugly and being attacked with a hammer by the beautiful—and un-tattooed—Dike. By representing Adikia in this way, the Vienna amphora implies that “Injustice” is not a Greek thing or persona. Since it/she has tattoos, it must be Thracian. This image of the tattooed-other is repeated in Greek art on another amphora (445-440 BC), this one held at the Louvre, depicting the death of Orpheus at the hand of a tattooed Maenad, sword in hand, advancing to perform an injustice: killing and dismembering Orpheus for being *too faithful*. In these two vases, the tattooed skins are thus markers of what is contrary, opposite to what is deemed proper (Greek), and of the violence between them; a violence sometimes executed *by the other*: the Maenad killing Orpheus; sometimes exercised *against the other*: Justice/Dike inflicting punishment on its negative image: In-Justice/Adikia. Thus, what the marked skin of the Thracian woman as Maenad and as Adikia tells us is that whomever it covers is “not us” (Greeks), and this is due to violence itself, or, conversely, why violence must—*in front of* these violent marks—ensue.

Now, notwithstanding what the Greeks wanted to tell themselves about their own image as defined against the doubly marked other, tattoos among Thracians were not that widespread, especially after the local authorities of their tribes organized in kingdoms or States “where there was a preference for certifications separated from the body, easier to inspect, as administrative data [civil status, contracts,

¹ “Heidegger will attempt to demonstrate his claim that originally, and for example for Heraclitus, *Dikè*—justice, droit, trial, penalty or punishment, vengeance, and so forth—is Eris (conflict, *Streit*, discord, *polemos* or *Kampf*), that is, it is *adikia*, injustice, as well.” “Force de loi,” 927. Cfr. Also J. Derrida, “Heidegger’s Ear: Philopolemology (Geschlecht IV)” in John Sallis (Ed), *Reading Heidegger: Commemorations*, (Bloomington: Indiana UP, 1993) 163-218.

judicial sentences...]" (*Tattoo* 26). In other words, once power structures were spread, and differentiated enough, the markings that identified roles and ranks of individuals were displaced unto detached objects, leaving the skin and its secrets covered under clothes and lack of ink. What is more, at this time tattoos were not only abandoned but also condemned, since the states and elites "[strove] to discipline forms of personal display to stop them fuelling challenges to established authority: so excessive décor and luxury were condemned in clothing, but also, when it existed, in the practice of tattooing" (*Tattoo* 26).

Thus, around the 5th century BC—when Heraclitus was alive—tattooed skins appeared in Greece and surrounding territories as the battleground of a series of forces (socio-political, economic, agonistic, of identity and auto-immunity drives, etc.) attempting to mark and delimit all kinds of borders: cultural, of class, gender (Thracian men did not have tattoos), species, kinds or degrees of being (the Thracian goddess Bendis lost the tattoos the women had), of acts of justice and injustice, of individuals and their identity proofs, etc. Now, if at this time "injustice" took the shape of a tattooed woman, Adikia, and if, according to Derrida, "deconstruction *is justice*," or in other words, Dike, could we speak—following this tradition—of a deconstructive or Derridean tattoo? As I have shown elsewhere,² the Derridean corpus has a fair share of tattoos in its body, some external, as citations of other tattoos or tattooed bodies, and others internal, describing its own limbs, like the columns of *Glas*. However, if there is a particularly conspicuous tattoo of deconstruction, on its skin yet simultaneously internal to it (as all tattoos are in their penetration of our skin), this is the colorful tattoo that appears in *Monolingualism of the Other*.

Dream of a Tattoo

In this text where Derrida reflects on his personal history as an Algerian-born French speaking philosopher, this colorful tattoo describes Derrida's relation to

² See James Martell, "Idiomatic Images: Derrida and the Forgotten Japanese film *Irezumi*." *The Oxford Literary Review*. 39.2 (2017).

his “adopted” mother-tongue in the agonistic terms of a dream to affect said language. This dream is described meticulously, and this description has the shape of a series of polysemous periphrases and surfaces that can be seen as another spiraling tattoo within the book. The dream is literally of *affecting French*, “his” only language, of making it/her (la langue) arrive somewhere (to it-, her-, himself; the referent of “lui” is open) by making something (itself/herself?) arrive to it/her (self). Now, this is the dream not only of this action or event (arrival), but also of its recording. In other words, in this dream this arrival as an event where something like an incomprehensible guest/host (a “newcomer without origin”) will make her/it arrive to it/him/her (guest/host), this complex and multilayered movement of arrival between different surfaces records and thus saves (by marking on the body of it/her) “the ineffaceable archive of this event: not necessarily an infant but a tattoo, a splendid form, concealed under garments in which blood mixes with ink to make see (*en faire voir*) of all colors to the sight” (*Monolingualism* 51-52, trans. modified). Thus, this dream-tattoo—like those marks of identity of the Thracian, Syrian and Arab tribes of the 5th c. BC—would be both, a gaudy event “to make see of all colors to the sight” (52), as well as a secret, “[t]he incarnate archive of a liturgy whose secret no one will betray” (52). In this way, if this dream ever came true for Derrida it would have marked—as an archive—inseparably both: the injustice *and* the justice. The dream itself as recording of its event would have been the violent markings done by Derrida to the French language—his (adopted) “mother-tongue”—a violent event described by him as a convulsion of the language’s body symptomatically attacking/pleasuring it/her-self—like a two headed Dike/Adikia playing the host/guest with (or within) its/her own skin:

(...) making something arrive to it, therefore, something so interior that it/she would no longer be in the position to protest without having to protest, by the same token, against its/her own emanation, that it/she cannot oppose it otherwise than through hideous and un-avowable symptoms, something so interior that she/it comes to take pleasure on it as in her-/itself, at the moment it loses her-/itself by finding her-/itself, by converting her-/itself to her-/itself, as the One who turns on itself, who returns home, at the moment when an incomprehensible guest/host, a new comer (*arrivant*) without assignable origin, would make her/it arrive to it-/him-/herself, the said language, forcing the language to

speak, it-/herself, in its/her/his language, in another way. (51, translation modified to keep the ambiguity of the transitional verbs and actions together with the confusion between the affected surfaces).

As we can see, like the tattoos between the Greeks and surrounding tribes' (the tattoos that allowed the Greeks to differentiate and delimit themselves from said tribes), this colorful Derridean tattoo is also a violent inscription or the mark of violence (Adikia) itself: on language and on the purposely untroubled understanding of it. Its colors (even when printed as writing, this dream has never been simple writing, that is to say, black ink on a white surface) are an inseparable mix of ink and blood. In fact, as Derrida describes it, this mixture of blood and ink is what produces the tattoo's coloration.

Writing as Transfusion

Now, this tattoo-dream where the blood mixes with the ink had appeared in Derrida's corpus before this colorful incarnation in *Monolingualism*. Just five years before this book, Derrida wrote in *Circonfession* of a similar dream where his language became blood: "from this dream in me, since always, of another language, an entirely raw language, of a half-fluid name too, there, like blood (...) what blood will have been for me, I wonder if Geoff knows it" (4-6, FR 8). The secret of this dream is remarked here by the rhetorical question towards "Geoff," who, as we know, is representing not only Geoff(rey) Bennington but also Bennington's text *Derridabase* as the textual software (logiciel) and matrix that is supposed to encapsulate and comprehend (without secret) all of Derrida, both his material body and his literary and philosophical corpus. Consequently, questioning whether this insoluble mixture of text and body, "Geoff," knows what blood would have been for him, is remarking his/its unavoidable ignorance of this secret, together with the impossible desire of transmitting—as in a transfusion—this secret, together with what blood would have been for Derrida and how much of his blood was already mixed in the ink of "his" philosophy.

However, this dream of *Circonfession* is not only about a passive movement where language will be so raw that it becomes fluid, like blood. It is also an active dream where Derrida himself takes the syringe as a writer, or in other words, where he takes it instead of a pen, in order to penetrate the skin and bring the inside (*le dedans*) out, that is to say, himself or his essence.

and I always dream of a pen that would be a syringe, a suction point rather than that very hard weapon with which one must inscribe, incise, choose, calculate, take ink before filtering the inscribable, playing the keyboard on the screen, whereas here, once the right vein has been found, no more toil, no responsibility, no risk of bad taste nor of violence, the blood delivers itself all alone, the inside gives itself up and you can do as you like with it, it's me but I'm no longer there (10-12, FR 13)

This exposed blood, like the tattoo of all colors, exposes for Derrida “what will have been most alive in [him], the vein” (12-13, FR 14), and through this vein, in tandem with its plurivocity (luck, style, inspiration, trait), Derrida insinuates the beginning of a response to Geoff regarding the earlier question of what would have been blood for him. This insinuation is nevertheless not an answer. It is rather, like an image, just a simultaneity: the synchronicity of the question and of a personal search of Derrida, the search for a sentence where he himself might be located: “this improbable question of what blood has been for me since ever, since, seeking a sentence, I have been seeking myself in a sentence” (13). This simultaneity of the question and search is also the simultaneity of the circon-revolved period (like the skin of Adikia—or the nickname of Odysseus—*Circonfession* is composed of 59 circles, periods or turns) or of the circle at the end of which Derrida could say “I.” Now, this revolved circle—according to him—when complete, would have encircled not only his identity (“je”), it would also have the form of his language *as another* (his dreamt language), of that around which he (his “I” and his language) would have always turned, his circumcision:

my language (langue), another, of what I have turned around, from one periphrasis to the next, knowing that it took place but never, according to the strange turn of the event of nothing, what can be got around or not which comes back

to me without ever having taken place, I call it circumcision, see the blood but also what comes, cauterization, coagulation or not, strictly contain the outpouring of circumcision. (13-14)

We have to read here—and always—very carefully. Look at the blood and the circle(s), the text says. Are they really closed? Has the syringe-pen left the skin? At the end of this, the 2nd period of *Circonfession*, the circles open again, just like those on the skin of Adikia (or the circles between her and Dike), which as long as there is injustice and violence—or justice in injustice—will never close. In the same way, the drive of the paragraph that made Derrida draw the circles of his deconstruction as justice “never circumpletes itself, as long as the blood, what I call thus and thus call, continue coming in its vein” (15, FR 16-17, trans. modified).

The Paper is Me

However, where exactly does this blood appear? After it goes through the pen that is a syringe, on which surface does it land and get absorbed, on which surface do we see it, and is it the same one, the only surface? The 59 periphrases or periods are printed on the white pages of *Derridabase/Circonfession*, but Derrida’s bloody, wounding and winding description of them locates them both *on his language* and *on his body*, effacing the difference between body as *corps* and as *corpus*, making of *Circonfession* another tattooed column of *Glas*, or a similar colourful tattoo like the one of *Monolingualism*. This proliferation or spreading of the tattoo is not surprising when we consider how much of Derrida’s work has been on the question of the surface, on the “on” where we write, perforate, penetrate, inscribe, and inject ink. From “Freud and the Scene of Writing,” through *Forcener le subjectile* and *Khôra*, up to *Paper Machine*, Derridean deconstruction has remarked itself by remarking the surface of its inscriptions. As an extravagant nomad, or a Flaubertian savage (“It might be that we are all tattooed savages since Sophocles” reads the opening epigraph of “Force and Signification”, the first essay in *Writing and Difference*), Derrida’s corpus distinguished itself since the beginning by mixing through its veins (luck, style, inspiration, traits) his own blood (as) life with the

ink of its thought, making of his work from the start (*Dissemination, Of Grammatology, Voice and Phenomenon*) a gaudy tattooed body challenging acceptance within the halls of serious philosophy. In other words, since the beginning, like the “a” of *différance*, Derridean writing strived always *to be seen* and not only heard. This question of philosophy’s visibility—especially with regards to its traditional surface of inscription—was brought again by Derrida into the fore in 2001, with the publication of the series of texts that constitute *Paper Machine*.

In this volume, in the interview “Paper or Me, You Know...” (“Le papier ou moi, vous savez...”), he showed how even a text as early as “Freud and the Scene of Writing” was already remarking the tattoo in its examination of the links between writing, memory, and sexuality: “in *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*, the blank sheet of paper becomes the mother’s body, at least when it is being written on with pen and ink” (53, FR 255). As we know, at the time of this interview (1997), with the acceleration in the development of the Internet, multimedia, and with the progressive substitution of paper for electronic supports, the status of paper as a traditional surface or body of inscription was questioned like never before. However, while the virtualization or “electrification” of the surface might seem at first glance a disappearance of the *visual* presence of the document, Derrida pointed out the opposite tendency, a spreading ubiquity of phenomenality itself, brought by the

powers of concentration and manipulation, the powers of information expropriation (electronic mailings almost instantly available to every international police force—insurance, bank accounts, health records; infinitely faster and uncheckable filing of personal data; espionage, interception, parasiting, theft, falsification, simulacra, and simulation). (57, FR 259)

In other words, what the substitution of the traditional material surface of the paper for the multi-layered virtuality of electronic information brought was a threat to the surface or place of appearing and of appearances itself. That is to say, as a threat to the place or site of phenomena: “These new threats on the frontiers (that also get called threats on ‘freedom’) are *phenomenal*; they border on phenomenality itself, tending to phenomenalize, to render perceptible, visible, or audible; to expose everything on the outside” (57, FR 260, my underlining). If this change is really—and

Derrida was sceptic about this—creating a new relationship to the surface of inscription of our identities (to our own narcissism), we have here a phenomenality apparently contrary to the one experienced by the Thracian, Syrian, and Arab tribes of the 5th century BC, who abandoned tattoos when centralized power became consolidated. At present, on the contrary, when the structures of power and information become less centralized, they do not become more dispersed, but rather more concentrated and effective. Exposed “outside” for everyone to see and take (banks, database miners, sellers and buyers of identity information), the phenomenality of our traits of identity becomes more *visible* the more they disappear—as electronic information—from our eyes. These threats to all of our borders and limits

do not only affect the limit between the public and the private—between the political or cultural life of the citizen and their innermost secrets, and indeed the secret in general; they touch on the actual frontier—on the frontiers in the narrow sense of the word: between the national and the global, and even between the earth and the extraterrestrial, the world and the universe—since satellites are part of this “paperless” setup. (57, trans. modified; FR 260)

In front of this maximum of visibility through invisibility (all of our traits are lost in an ocean of zeros and ones), the blood and ink of the tattoo are perhaps the deconstructive answer, or at least an intimation of a response. These body and corpus’ inscriptions (words and images, paper and skin on multiple surfaces) will not reaffirm any border (that has never been the desire of the tattooed tribes). However, they might restructure them, turning them into Deleuzian and Guattarian lines of flight “between the national and the global, and even between the earth and the extraterrestrial, the world and the universe” (*Paper* 57), reproducing them through multiple ink inseminations instead of limiting the surfaces, in Derridean words, making a plurality of subjectiles of every desire for (a) khôra. Finally, on these surfaces it will be difficult to distinguish between Dike and Adikia (where do these marks come from? Who inscribes them on whom?). Nevertheless, if Derrida was right, and deconstruction is justice, then even Adikia and the Maenad will have their saying, even if essentially mute or non-discursive, inscribed on their/our skin.

James Martell

He is the co-editor—together with Arka Chattopadhyay—of Samuel Beckett and the Encounter of Philosophy and Literature (Roman Books, 2013), and—together with Fernanda Negrete—of Samuel Beckett Today/Aujourd’hui’s special issue “Beckett beyond Words” (2018). His book *Modernism, Self-Creation, and the Maternal: The Mother’s Son* (Routledge) will be out in June.

WORKS CITED

- Derrida, Jacques. “Force de loi/Force of Law.” *Cardozo Law Review*. 11: 919-1045.
- Derrida, Jacques. “Circonfession” in Jacques Derrida and Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*. Paris: Seuil, 1991.
- Derrida, Jacques. “Circumfession” in Jacques Derrida and Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, trans. Geoffrey Bennington. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Derrida, Jacques. “Force and Signification,” *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: Chicago UP, 1978.
- Derrida, Jacques. “Le papier ou moi, vous savez...” *Papier Machine*. Paris: Galilée, 2001.
- Derrida, Jacques. “Paper or Me, You Know...” *Paper Machine*. Trans. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford, 2005.
- Derrida, Jacques. *Monolingualism of the Other*. Trans. Patrick Mensah. Stanford: Stanford UP, 1998.
- Martin-Raget, Cécile, *Tattoo*. Paris, Musée du Quai Branly & Actes Sud, 2014.
- Smith, Tyler Jo and Dimitris Plantzos, eds. *A Companion to Greek Art*. Malden: Blackwell, 2012.

Embodying Memory / Mnemonic' Bodywriting: *Como un tatuaje* 20th Century Latinamerican Songs

Encarnación de la memoria / escritura mnemónica en el cuerpo: *Como un tatuaje*, canciones latinoamericanas del siglo xx

Rodrigo Bazán Bonfil

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

rodrigo@uaem.mx

Resumen

Porque al menos Sara Montiel, Los Tres Diamantes, Joan Sebastian, Cheo Feliciano, K Paz de la Sierra, Elvis Crespo y Espinosa Paz interpretan canciones en que el tatuaje es la metáfora guía, el presente trabajo analiza, primero, la forma en que ésta varía en función del contexto, y luego cómo a partir de ella se construye un imaginario amoroso latinoamericano que abarca la segunda mitad del siglo xx e interpela a la corporeidad como memoria.

Palabras clave: lírica popular / género / cuerpo / memoria / imaginario amoroso / tatuaje como metáfora

Abstract

Since Sara Montiel, Los Tres Diamantes, Joan Sebastian, Cheo Feliciano, K Paz de la Sierra, Elvis Crespo and Espinosa Paz, to name a few, sing songs in which tattoos are a central metaphor, this work analyzes how they vary depending on the context and how they construct a Latin American imaginary loving that spans over the second half of the 20th century and challenges corporeity as memory.

Keywords: pop music / gender / body / memory / imaginary loving / tattoo as a metaphor

no serás muy educada / pero estás bien ilustrada.

–LA LUPITA, TOO & TOOS TATOOS

¿Qué se deposita en un tatuaje? ¿Qué he depositado en los míos conforme se acumularon? ...el primero me lo hice una tarde de marzo mientras en Tijuana asesinaban al candidato presidencial Luis Donald Colosio: tinta en mi piel, plomo en su cabeza ¿Los tatuajes son, entonces, un registro histórico?

Tengo otros. Unos relacionados con mi hijo y la muerte de un amigo, y hace cuatro años acumulé siete u ocho en pocos meses porque elaboraba una ausencia amorosa; ninguno tiene el nombre de ella, por supuesto, pero la reafirmación que hacía de mí sí era un exorcismo. ¿Los tatuajes son, entonces, un apoyo mnemónico? Y si lo fueran, ¿resultan necesarios? ¿puedo, realmente, olvidar que mi amigo está muerto y mi hijo vivo? A ella, a su vez, no la olvidé (sé su nombre y sonrío cuando la pienso) pero ocupa un estante distinto que hace mucho no es altar.

La memoria y la historia personal se inscriben, pues, en una serie de espacios que percibimos ya como incorpóreos, ya como fisiológicos: saber en qué parte del cerebro se hallan los recuerdos de infancia o los planes para el futuro a mediano plazo no los vuelve más tangibles, más objetivos, más “cosas”; mientras sean devaneos del espíritu o reacciones químico-neuronales son como fantasmas. Una marca en la piel fija, en cambio, un estado de cosas que puede ser invocado una y otra vez y –como escribió Platón que Sócrates le contaba a Fedro que el Rey Tamus le había dicho al dios Teut sobre la escritura– no es

un medio para cultivar la memoria, sino para despertar reminiscencias [que justamente por eso es más útil, pues no] piensa transmitir un arte, consignándolo... como si estos caracteres pudiesen darle alguna instrucción clara y sólida [... sino] despertar reminiscencias en quien conoce ya el objeto de que se trata (*Fedro 274c-277^a*)

y la curiosidad de quienes lo ignoran y aún cuando se tarden, inevitablemente, preguntarán: “¿y este tatuaje por qué te lo hiciste?”

I. Historiar contrariedades sin contrariar la Historia

Les tatouages: étude anthropologique et médico-légale, de Alexandre Lacassagne, se publicó hace siglo y medio (o casi), mientras *Du tatouage chez les prostituées*, de Albert Le Blond y Arthur Lucas cuenta 120 años. Ambos textos fueron publicados en *Tatuajes de criminales y prostitutas* y se glosan a continuación porque testimonian visiones y prejuicios sobre los tatuados pero, sobre todo, porque recogen las biografías “desdeñables” de aquellos a quienes se envió a cumplir el servicio militar o a formarse en un taller elegido por sus padres, o bien fueron encerrados en cárceles y asilos, hospitales y reformatorios, colonias penitenciarias, de modo que las suyas –ajenas a los “grandes personajes” y casi a la Historia misma– son huellas biográficas de quien apenas tomó decisiones sobre sí; y cuando lo hizo, éstas fueron reprobables pues son criminales y putas cuyos nombres se conocen apenas, gente que seguramente escribió poco aunque las palabras sobre su piel lleguen hasta nosotros (N. de los E. 6).

Y si lo logran, –llegar hasta nosotros, quiero decir– lo consiguen porque el siglo XIX instrumenta la represión incitando a los discursos, a la multiplicación de las palabras, y se busca hacer hablar sin pausa, como en una expiación constante del interior de uno mismo para que se convierta en un exterior visible y controlable (N. de los E. 7; ver además Foucault *Historia de la sexualidad*), mientras las cárceles –en general, pero aquellas donde se elaboraron ambos textos– se convierten en aparatos de saber donde los médicos forenses y psiquiatras que los elaboran son

denominados “especialistas del motivo” y deben apreciar ya no sólo la razón del sujeto sino la racionalidad de sus actos, y el conjunto de relaciones que los unen a sus intereses, cálculos, inclinaciones y hábitos como sujeto (Foucault, “La evolución de la noción de *individuo peligroso*...” citado por los editores)

La atención, por tanto, se centra en el sujeto, el acto se integra en una psicología particular y nace el *individuo peligroso*: una suerte de personaje-tipo caracterizado íntimamente por el *riesgo*, cuya actuación previa (lo que haya hecho) nunca es tan importante como *lo que puede hacer*. Luego, urge estudiarlo para detectar a quién se le parece, donde sea que esté, porque todos son *virtualmente* culpables (N. de

los E. 9). Y en este escenario, el tatuaje –fácil de reconocer y difícil de ocultar– permite una rápida identificación física del criminal o la prostituta, por supuesto, pero sobre todo es también un atributo: exhibe una personalidad que, ligada a sus propias manifestaciones, responde al impulso e imperio de los sentimientos y por ello se considera un elemento importante para estudiar al “individuo peligroso”: el tatuaje lleva a la piel lo que (*según las buenas maneras*) “debe” portarse en el fuero interno (N. de los E. 12-13).

Finalmente, el siglo XIX percibe el tatuaje como una muestra de escasa educación, de membresía en un oficio con sentido gremial muy fuerte, o de ambas característica pues generalmente se tatúan marineros, militares (los que ocupan las colonias, especialmente), herreros y prisioneros, mientras la privacía corpórea de las clases altas, que no se dejan desnudar como prostitutas y criminales para que se les censuren tintas y cuerpos, hace a estos autores afirmar:

Uno de los últimos vestigios de la práctica del tatuaje en las clases altas obedece a las peregrinaciones a Jerusalén, pues aunque fue reprobada por la Iglesia, en Palestina la costumbre de tatuar símbolos religiosos existe todavía, y tenemos en nuestra colección el tatuaje de un hombre joven, hijo de uno de nuestros cónsules en Oriente, que fue allá en 1878, acompañado de príncipes maronitas; se tatuó junto con todos sus compañeros de viaje, y asegura que el gran duque de Rusia, Nicolás, llevaba dibujos similares. (Le Blond 86)

Visto, pues, como una marca infamante con que “en otros tiempos la justicia señalaba a los culpables”, dado que después el Estado renunció a ello, Lucas y Le Blond concluyen:

Hoy la sociedad recompensa el coraje con una estrella y se reserva el derecho de arrebatársela a quien quiera deshonrarla [porque] nada es definitivo, y ninguna marca indeleble jamás debe ser grabada pues le quita al hombre *el más preciado de los atributos de su individualidad*: ¡la independencia y la libertad! (87)

II. Cantar dibujos: doble mediación

Hurgo en la red y localizo catorce canciones: desde un bolero de 1951 a una bachata de 2015, pasando por merengues, ska, baladas y otras subespecies pop, vallenato, sones, música de banda; incluido algún texto en dos versiones y una tercera interpretación;¹ setenta años de historia cultural latinoamericana que parecen un *corpus* suficiente porque son textos donde el tatuaje es metáfora guía para construir un imaginario “amoroso” que apela al cuerpo y la memoria.

Así, llama la atención que sólo dos sean canciones cantadas por mujeres y cómo la más antigua cumple casi todo lo descrito por Lacassagne –Sara Montiel da voz a una puta que repite las confesiones de un marino borracho como si fueran una “historia de amor”– y con ello asienta el primero de los modelos dominantes:

Él vino en un barco / de nombre extranjero. / **Lo encontré en el puerto un** anochecer . . . / Era hermoso y rubio / como la cerveza / **el pecho tatuado con un corazón.** / Y ante dos **copas de aguardiente** / –sobre el manchado mostrador– / él fue contándome entre dientes / la vieja historia de su amor: / mira **mi brazo tatuado / con este nombre** de mujer. / ... Ella me quiso y me ha olvidado, / en cambio, yo **no la olvidé / y para siempre voy marcado** / con este nombre de mujer. (“Tatuaje”: Sara Montiel, 1963)

“Tú me marcas” es entonces el emblema de lo que otras canciones sobre amantes ausentes harán, con más o menos fortuna, entre 1996 y 2005. Desde las contradicciones lógicas del grupo Pegaso,

Sólo sé que a mi corazón **no** le han **prohibido / dejar** de amarte, dejar de amarte / si tus caricias se grabaron hasta **en mi sangre / como un tatuaje**, como un tatuaje (“Tatuaje”: Grupo Pegaso, 2003)

¹ Ver al respecto “Cambiar la forma del canto: refuncionalización lírica en versiones, interpretaciones y covers”.

que (sólo) pueden rescatarse porque (de)muestran que la imagen es tópica hasta privilegiar el sentido de constancia que propone sobre el significado que el verso tenga o haya perdido; al guiño intertextual de Maldita Vecindad con Amado Nervo pero, sobre todo, a la manera en que el poema (la canción) cuestiona la idea del recuerdo como algo ajeno al cuerpo y afirma, en cambio, la permanencia, casi la inmortalidad de la persona a quien se haya amado en función de las marcas que (nos) deja en la piel:

Ana Ana Ana Ana Ana: / **no eres un recuerdo, tú vives en mí.** / *Tengo tatuado tu nombre,* / una rosa roja y un puñal / *en mi pecho te llevo* / vida, estamos en paz. (“Tatuaje”: Maldita Vecindad, 1998)

Los cuatro ejemplos restantes apuestan, en cambio, por un símil que ya repite el coro hasta terminar la canción, ya refrenda su sentido básico como alusión a “lo imborrable” en la memoria y el cuerpo, ya son descritos casi como las “estampitas” (calcomanías, adhesivos), que de tanto en tanto se regalan en los empaques de golosinas infantiles en México:

Y es que la llevo marcada en mi alma y en mi corazón / [coro] *como un tatuaje* / ¡ay como un tatuaje!/ [coro] *como un tatuaje!* ¡ay como un tatuaje!/ [coro] como un tatuaje. (“Como un tatuaje”: Tony Tun Tun, 2000)

Sé que **no voy a olvidarte**, corazón, / **porque te llevo muy dentro:** / **como un tatuaje del alma** vives prendida en mi pecho. (“Tatuaje del alma”: Romualdo Brito, 2005)

Te necesito / y no es chantaje; / no sé si entiendas este lenguaje: / **estás adherida a mí como un tatuaje.** (“Como un tatuaje”: K-Paz de la Sierra, 2009)

de modo que el último –“Tatuajes”: Joan Sebastian, 1996– destaca, justamente, porque *traiciona* la imagen al evocar el placer que ella le dio e *interiorizarlo* de modo que siempre pueda recuperarlo:

A petición de tu orgullo / me iré ... pero eso de que te olvide / no sé. / **Tatuajes de tus besos llevo** / **en todo mi cuerpo** / tatuado sobre el tiempo / el tiempo que

te conocí / **se me hizo vicio ver tus ojos,** / *respirar tu aliento* / me voy pero **te llevo dentro** / de mí.

La memoria, entonces, deviene privilegio en vez de ser una marca impuesta por una voluntad ajena, y para hacerlo recupera su condición metafísica: si los besos tatuados son metáforas, evocarla no depende de mirar su nombre escrito y quien enuncia vuelve a ser socialmente aceptable: si no muestra en la piel lo que porta su fuero interno, no cumple la condición de “individuo peligroso”.

El otro grupo grande: cinco canciones cuyo sustrato sería, al contrario, “yo te marco”, cuenta también con una cantante pero el enunciado es mucho menos fuerte que en Tatuaje (1951: Los tres diamantes), la canción fundadora de toda la estirpe donde en contraste con el vaticinio edulcorado de Bibi Gaytán, lo que se halla es la voluntad de quien ama impuesta sobre la persona a quien dice amar:

A distancia tus labios tendrán / las noches tibias de tantos encuentros / y por **la vida tú me llevarás / como un tatuaje fundido en tu cuerpo** (“Como un tatuaje”: Bibi Gaytán, 1992)

Aunque no quieras yo he de seguirte por donde vayas / porque **me llevas como un tatuaje** dentro de tu alma. (“Tatuaje”: Los tres diamantes, 1951)

Fórmula cuyos ecos son claros en los sones de la última década, igualmente basados en símiles directos pero a los que se suma la auto exaltación del enunciadador como amante y un comentario que distingue entre marcas definitivas y, quizá, dibujos hechos con gena:

No podrás olvidarme aunque lo intentes [...] como tatuaje me llevarás en ti (“Como tatuaje”: conjunto Aguazul, 2008)

No, no vas a olvidarme. / Tu primer beso tu primer amor / **tu amor salvaje fui yo ...** / Yo voy grabado en tu corazón / como un tatuaje [**grita:** ¡y de esos que no se borran, m'hija!]. (“Como un tatuaje”: grupo AleBraJu, 2009)

Pero también alguna pieza de salsa compuesta al finalizar los 80, que despersonaliza a la amante para volverla puro cuerpo marcado, continua y permanente-

mente poseído, además, porque la secrecía que envuelve el enunciado bandea entre la presunción de una lujuria mutua y compartida y algo como una complicidad mutua a partir de un juego de poder (¿una forma de humillación? ¿un abuso?) inconfesable pero igualmente tejida entre y por quienes participan del “juego” [¿!]:

Tu eterno amante yo seré / tu gran amor y tu pecado / **algo prohibido, algo secreto** / que llevarás en ti guardado. / **Tu cuerpo** lleva mis caricias / **como** si fueran mil **tatuajes** / que **no se ven** a simple vista / pero son **huellas imborrables**. / [Coro] **Me quedo en ti** / todo tu viaje / dentro de ti / **como un tatuaje** (“Como un tatuaje”: Cheo Feliciano, 1988)

Luego, al representar el tatuaje como marca erótica, la lírica contemporánea efectivamente pone en juego un imaginario colectivo prostibulario y delincencial (al menos por contraste con las formas pulcras de galanteo), y simultáneamente romantiza los encuentros casuales con sexo:

Nuestro romance fue tan divino como un milagro / que **sin pensarlo los dos vivimos intensamente** ... No he de apartarme de tu memoria ni un solo instante / porque **me llevas dentro de tu alma como un tatuaje**. (“Tatuaje”: Los tres diamantes, 1951)

[Coro] **Le puso colores a mi vida cuando era gris**. / Ella se marcó en vida ¿ahora qué será de mí? / [coro] ¿Y cómo la olvido si aún vive en mi corazón? / **Yo no logro de mi mente arrancarla**. / [coro] **¡Como un tatuaje marcada quedó!** (“Como un tatuaje”: Tony Tun Tun, 2000)

Llegaste, entraste a mi corazón/ pero eso no te gustó. / **Quieres ser sólo una amiga**. / Me contaste de él / yo te conté de ella / ella me ama a mí / yo te amo a ti / y tú lo amas a él . . . / No sé si entiendas este lenguaje / **estás adherida a mí como un tatuaje**. (“Como un tatuaje”: K-Paz de la Sierra, 2009)

De modo que se abre un último espacio discursivo, ajeno al marcaje y los actantes que su *hacer* había definido hasta ahora, cuyos extremos están en una separación que se enuncia como (inverosímil por) idealmente madura:

¿Quién me lo diría? / **se acabó** / **no fuiste tú, tampoco yo** . . . fue un amor / de esos que nunca se olvidan . . . Y en donde esté te llevaré / **como un tatuaje como una herida** ... / **Siempre tendré de ti el mejor recuerdo** / pero al extrañar / sé que voy a llorar. (“Como un tatuaje”: Elías Medina, 2010)

y un poema cuyo primer verso, explícito, es imperativo referencial que rompe los tratamientos previos del símil para ofrecer una erotización que de puro honesta (como placer del cuerpo) es cuasi *porno*: por ello tanto más divertida y ajena a mi *corpus* de análisis, pues se enuncia en presente y por ello es más plan inmediato que gesto mnemónico (aunque el tatuaje permanezca):

Hazte un tatuaje debajo del ombligo / con una flechita que diga que eso es mío. / Y yo te subo el traje; bebo de tu río / y con mi dedito te hago remolinos. / Y tu montañita yo la convierto en volcán / y con mi lengüita, lava le voy a sacar. (“Tatuaje”: Elvis Crespo, 2015)²

III. Too & Toos Tattoos³

Asumido como práctica de los inaceptables, el tatuaje parece en su “origen” decimonónico occidental una ruptura con el Estado y su control, porque apoya la memoria en el cuerpo y con ello lo vuelve un mapa de los avatares –eróticos, pero no solamente– de quien los porta en vez de obligarle a –es más: salvándolo de– generar un discurso a propósito. Sobre un tatuaje sin escritura (*id est*, uno sin nombre) se puede, por ejemplo, contar una historia distinta a cada nuevx amante y ello conduce a ser permisivo, moralmente disoluto y sexualmente promiscuo; de

² Algunas críticas forzaron la creación de una versión edulcorada que, paradójicamente, no existe como grabación: “Hazte un tatuaje debajo del ombligo / con una flechita que me indique el camino. / Por ese paisaje bebo de tu río / sorbito a sorbito te hago remolinos. / Y tu montañita hoy la convierto en volcán / y con mis truquitos, magia te voy a sacar”. Ver al respecto Brugueras, “Elvis Crespo graba una versión más light de su candente tema ‘Tatuaje’”.

³ La Lupita: *Qué bonito es casi todo*, RCA Music, 1994, track 13: <https://www.youtube.com/watch?v=cq4BFik9hOE>

modo que para la medicina legal fue urgente apoderarse de esas historias y fijarlas para, en función suya, sentirse tranquila y moralmente superior: capaz de explicar asuntos que para los tatuados no eran un problema, pudo asumirse en capacidad de educar correctamente a las generaciones venideras.

El siglo XIX terminó, sin embargo, y conforme avanzó el XX la *idea* del tatuaje se incorporó en la lírica popular como una forma vicaria de *amalditamiento* y peligrosidad que, sin embargo, no renunció al ejercicio de poder que subyace en *marcar* a quien se dice amar “aunque sea sólo” mediante un nuevo discurso: los enunciadores no son ya prostitutas y criminales, mas no por ello son menos violentos o narran vínculos menos definitivos que los implicados en dibujarse la piel y ello es así porque, quizá, en la práctica y el canto del tatuaje perseguimos conservar una emoción que debió extinguirse pero en función de la cual se apuesta, en cambio, por una llama abrasadora y perenne que desde la perspectiva de la productividad capitalista es económicamente inútil porque, *magister dixit*, si bien,

esto se ha de revestir cuanto sea posible de los afectos propios, porque ningunos persuaden tanto como los verdaderamente apasionados [pues] la poesía es obra del ingenio o del entusiasmo, porque ... los de gran numen en todo son extremados. (Aristóteles, *Poética* 3:17)

también él dijo que la “pasión es una pena nociva y dolorosa” (3:10) que, como tal, difícilmente se aviene con horarios y deberes impuestos sobre la voluntad de aquellos que deciden ligar su identidad a sus propias manifestaciones, y responden al impulso e imperio de su sentimiento.

Los vaivenes entre lo público y lo privado se ven entonces, a la luz del tatuaje, como una lucha por la propiedad del cuerpo: ¿quién puede o no decidir sobre el suyo, en qué medida, con qué fines? No propongo, por supuesto, que llevar inscrito en el pecho el nombre de un(a) amante constituya una revolución última –por definición, ninguna podría serlo–, pero sí creo que aún hoy un gesto así pone en marcha formas de resistencia importantes; y que, al mismo tiempo, porque son inaccesibles para muchísimas personas, su representación lírica masiva constituye un espacio donde es posible *vender* la experiencia en la medida en que *mientras se canta* (por ejemplo en un karaoke) cualquiera de éstas es la propia historia de

quien enuncia porque es quien extraña, porque es quien amó, porque es quien no olvida (aunque no va a tatuarse) porque es quien no se tatúa (ni consigue olvidar) porque... Luego, y al contrario de lo que Le Blond y Lucas argumentaban, *justamente* porque hoy nada es definitivo y hace mucho que la sociedad no “recompensa el coraje con una estrella”, en las marcas indelebles que cada quien decida portar se deposita (o puede depositarse) “el máspreciado atributo de su individualidad: la independencia y la libertad” para asegurar un recuerdo en el cuerpo y hacernos *souvenir* de nuestra propia historia.

What do we place on a tattoo? What did I place on mine as they were piling up? ... I got the first one an afternoon in March, at the same time of day when somebody was shooting a presidential candidate in Tijuana... ink on my skin, lead in his head... Are tattoos then a form of historical records?

I got a few more. Some related to my son and the death of a dear friend, and four years ago, I added seven or eight which helped me mourn a new lover's departure. None bear her name, evidently, but the reaffirmation about myself which they were achieving was clearly an exorcism. Are tattoos, thus, a mnemonic support? And if they are, do we *need* them? Can I really forget that my friend is dead and my child alive? About her?, let's say that I never forgot her – I remember her name and I smile when I think of us, but she is on a separate shelf that ceased being an altar a long time ago.

Personal history and memories are *written* in a series of *spaces* that we sometimes perceive as incorporeal, and at times physiological. Knowing in which cerebral hemisphere we file childhood memories or future plans does not make them more tangible or objective, more like an *object*; as long as they are flirtations of the spirit or chemical-neurological reactions, they remain ghosts. A scratch and its mark fix instead a way of being, a state of things that we can summon over and over again, and just as King Tamus told the god Teut about writing– it is **not** a

...means to cultivate memory, but to awaken reminiscences [which is precisely why it is more useful, because it does not] intend to transmit an art [...] as if these characters could give some clear and solid instruction [... but] to awaken reminiscences in those who already know the object in question. (Plato, *Fedro* 274c-277a)

... as well as the curiosity of those who ignore it, and even perhaps a bit late, will ask: “¿and this tattoo, why did you get it?”

I. Storying Contrarians / Contradicting History

Les tatouages: étude anthropologique et médico-légale, by Alexandre Lacassagne, and *Du tatouage chez les Prostituées*, by Albert Le Blond and Arthur Lucas, are 19th

century books full of prejudice against tattooed people. However, they are equally important because they register the “expendable” lives (or “cases”) of those who were sent to *La Légion Étrangère*, or to learn a craft in a workshop chosen by their parents, or were locked in jails, asylums, hospitals, reformatories and penal colonies. Consequently, their biographies – detached from “important” people and perhaps even History itself – are about people who decided almost nothing for themselves; and when they did, those decisions were blameworthy because they were made by criminals and prostitutes whose names are virtually unknown; people who were practically illiterate but whose words have come to us through the skins.

And when they do reach us, it is because in the 19th century the repressive apparatus worked by inciting discourses, multiplying words, and seeking to make people speak without pause, as in a constant atonement within themselves. In these ways their inner lives became a visible and controllable exterior; the kind of “manageable” “object” that I mentioned earlier, when looking at tattoos as childhood landmarks. Meanwhile, prisons – in general, but especially those where Lacassagne, Le Blond and Lucas worked – became Institutions of knowledge where forensic doctors and psychiatrists were called

... “specialists of the motive” and had to consider not only the lucidity of the subjects but the rationality of their actions, and the set of relationships that bound them to their interests, calculations, inclinations and habits as a subject. (Foucault, About the concept of the “dangerous individual” in 19th century legal psychiatry)

Focus is therefore placed on the subject, the act is incorporated to a particular psychology and *the dangerous individual* is born: a kind of model character intimately typified by risk, whose previous action (whatever the individual has done) is never as important as what he can do: so, studying this kind of people is an urgent matter in order to detect who looks like them, wherever they are, because everyone is virtually guilty.

In this scenario, tattoos – easy to recognize, difficult to hide – allowed a quick physical identification of the criminal or the prostitute, but they are also an attribute: they expose a personality essentially linked to their own manifestations and that obeys to the empire of impulses and feelings. Thus tattoos were considered an

important element of the study because, ultimately, *tattoos bring to the surface of the skin what* (according to good manners) “*must*” *be worn inside* ... and consequently becomes obscene by definition.

Finally tattoos in the 19th century were marks of a low education or of a trade marked by strong union ties such as sailors, soldiers (especially those in the colonies), blacksmiths and prisoners. On the other hand, the privacy of the body which characterized upper classes prevented them from having to be nude in front of the examiners. This allowed the authors to point out that

...one of the last vestiges of tattooing in the upper classes is due to the pilgrimages to Jerusalem, because although it was rejected by the Church, in Palestine the custom of tattooing religious symbols still exists, and we have in our collection the tattoo of a young man –*son of one of our consuls* in the East, who went there in 1878 accompanied by *Maronite princes*– who was tattooed along with all his traveling companions, and assures that the Grand Duke of Russia, Nicholas, wore similar drawings. (Le Blond, Introduction to *Tatuajes de criminales y prostitutas*)

Seen as an infamous branding with which “in other times justice marked the guilty”, given the fact that the State put a halt to this practice, Lucas and Le Blond concluded that “today society rewards courage with a star and reserves the right to wrest it from anyone who wants to dishonor it [because] nothing is definitive, and no indelible mark should ever be engraved because it takes away from man the most precious of the attributes of his individuality: independence and freedom!”

II. Singing Drawings: a Double Cultural Mediation

Browsing the Internet I found fourteen songs: ranging from a 1951 bolero to a 2015 bachata, as well as merengue, ska, pop ballads, vallenato, sones, and banda

music; these included a text in two versions and a third cover.¹ All of this constitutes seventy years of Latin American cultural history, which seems a sufficiently wide corpus to study because they show tattoos as a guiding metaphor for constructing a so called imaginary “loving” that appeals to both body and memory. Thus, it is striking that only two songs are sung by women and also how the oldest matches almost everything described by Lacassagne: Sara Montiel gives voice to a whore singing the confessions of a drunken sailor, his “love story”, exemplifying in this way the first of the two major discursive models in which Latin American pop songs represent tattooing.

He came in a ship with a foreign name / I found him one night at the port [...] He was beautiful and blond as beer / his chest tattooed with a heart [...] and after two glasses of whiskey he started telling bit by bit the old story of his love: / look at my tattooed arm with this woman’s name [...] she loved me and forgot me / I didn’t forget her / and forever I am marked with this woman’s name. (“Tatuaje”: Sara Montiel, 1963)

I have your mark is then the emblem of what other songs about absent lovers will do, with more or less fortune, between 1996 and 2005. Starting with the logical contradictions of Pegasso which not only will make you laugh just because they show that the poetic image became a topic strong enough to privilege the sense of persistence that it proposes over the meaning that the verse has or has lost.

I only know that my heart hasn’t been forbidden to stop loving you [...] if your caresses were engraved even in my blood as a tattoo, as a tattoo. (“Tatuaje”: Grupo Pegasso, 2003)

Then we have the intertextual winks of Maldita Vecindad with Amado Nervo –*Life I owe you nothing, at peace we are, life*– in which the poem (the song) questions the idea of memory as something alien to the body and claims, instead, the permanence, almost the immortality, of the other through the marks that they leave on our skin.

¹ See “Cambiar la forma del canto: refuncionalización lírica en versiones, interpretaciones y covers”.

Ana Ana Ana Ana Ana: *you are not a memory, you live in me* / I have your name tattooed, a red rose and a dagger / in *my chest I take you*: life, at peace, we are. (“Tatuaje”: Maldita Vecindad, 1998)

The last four examples, instead, bet on a simile that the chorus repeats until the song ends – and reiterates its basic meaning as an allusion to “the indelible” in the memory and the body – and in other cases describes tattoos almost as stickers that come in candy wraps.

So she's engraved in my soul and in my heart / *chorus*: just like a tattoo, oh! Just like a tattoo! (“Como un tatuaje”: Tony Tun Tun, 2000)

I need you and this is not blackmailing; / I don't know if you understand this language: / you are *glued* to me as a tattoo. (“Como un tatuaje”: K-Paz de la Sierra, 2009)

The last quote stands out, precisely, because it betrays the image and instead of mourning the absence and underlining the skin marks as wounds, it evokes the pleasure they had together, and internalizes it so that it can always be retrieved.

...at the request of your pride, I'm leaving [...] but the idea that I will forget you, I don't know: / tattoos of your kisses I carry all over my body / tattooed over the time, the time that I knew you were mine / Seeing your eyes / feeling your breath became a vice / I leave but I carry you inside with me. (“Tatuajes”: Joan Sebastian, 1996)

In this way, memory becomes a privilege instead of being a mark imposed by the other, thus recovering its metaphysical condition. If tattooed kisses are metaphors, evoking a lost lover does not depend on looking at their written name, and whoever sings the song remains socially acceptable: if you don't show on the skin what you wear inside, you are not a “dangerous individual”.

The other large group that we will examine is made up of five songs, the meaning of which would be, on the contrary, the figure *I have marked you*. In this group there is also female singer. But the claim in her song is weaker than the one in “Tatuaje” (Los Tres Diamantes, 1951) the founding song of the entire lineage, where in contrast to the female singer's (Bibi Gaytán) sweetened prophecy, what we find is the will of a lover imposed on the other.

At a distance your lips will have the warm nights of so many encounters / and
through life you will carry me / like a tattoo melted in your body. (“Como un
tatuaje”: Bibi Gaytán, 1992)

Even if you don't want me to, I'll follow you wherever you go / because you carry
me as a tattoo inside your soul. (“Tatuaje”: Los Tres Diamantes, 1951)

This form of echoes – I have marked you– resonate in the *sones* of the last
decade, equally based on direct similes but with the addition of a self-exaltation
of the enunciator as a lover, and a comment that distinguishes between definitive
marks and henna tattoos.

You won't be able to forget me even if you try [...] as a tattoo you will carry me
in you. (“Como un tatuaje”: Banda Aguazul, 2008)

No, you won't forget me / your first kiss, your first love, / your wild love was me
[...] I am engraved in your heart / like a tattoo [...] **shouts:** and the kind that
doesn't disappear, *m'hija!* (“Como un tatuaje”: AleBraJu Group, 2009)

These echoes reach also a Salsa-style song, written at the end of the 80s, that
depersonalizes the lovers turning them merely into a marked body – a fuck buddy
who became a fuck body, would say Sreck Horvat –, continuous and permanently
possessed because the secrecy that surrounds the statement oscillates between the
presumption of mutual and shared lust, and some kind of a mutual complicity built
on a game of power (a form of humiliation? an abuse?) unspeakable, but equally
woven between and by those who “play the game” [¿!].

I will be your eternal lover / your great love and your sin / something forbidden,
something secret / that you will keep inside yourself [...] Your body carries my
caresses / as a thousand tattoos / not visible to the naked eye / but that are in-
delible marks [...] **chorus:** I stay inside you / all along your journey / inside you
/ like a tattoo. (“Como un tatuaje”: Cheo Feliciano, 1988)

By representing the tattoo as an erotic mark, contemporary lyrics effectively
bring into play a collective imaginary of prostitution and delinquency (at least in

contrast to the “neat” forms of courtship), and simultaneously romanticize sex and casual encounters.

... our romance was as divine as a miracle / that without thinking we both lived intensely [...] I will not move away from your memory for a single moment / because you carry me inside your soul like a tattoo. (“Tatuaje”: Los Tres Diamantes, 1951)

Chorus: she brought color to my life when it was gray / **Tony:** She marked my life, now what I will become? / **chorus:** and how do I forget her if she still lives in my heart? / **Tony:** I cannot rip her of my mind / **chorus:** she remains like a marked tattoo! (“Como un tatuaje”: Tony Tun Tun, 2000)

You came, you entered my heart / but you did not like that / you want to be just a friend / You told me about him / I told you about her / she loves me / I love you / and you love him [...] I do not know if you understand this language: / you are glued to me like a tattoo. (“Como un tatuaje”: K-Paz de la Sierra, 2009)

As a consequence of granting casual encounters and wild sex, a romantic effect, a last discursive space opens up, oblivious to the marking and the subjects defined by it until now, whose extremes lie in a separation that is pronounced (implausible for being) ideally mature.

Who would have told me? / It's over / it wasn't you, nor me [...] It was a love / of those who are never forgotten [...] and wherever I go I will take you / like a tattoo, just like a wound [...] I will always have the best memory of you / but when I miss you / I know I'm going to cry. (“Como un tatuaje”: Elías Medina, 2010)

Finally, there is a poem whose first verse is an explicit referential imperative that breaks with the previous treatments of the simile to offer an erotization which, in its extreme honesty (as pleasure of the body), is almost pornographic, and therefore much more fun and alien to the corpus of my analysis, since it is in the present, and therefore it occurs in the realm of the immediate rather than as a mnemonic gesture (even if the tattoo remains).

Get a tattoo under your navel / with a little arrow pointing out *that* that is mine
/ and I'll pull your dress up and drink from your river / and with my little finger
I'll start making whirlpools / And your little mountain I will turn into a volcano
/ and with my tongue I'll bring out the lava. ("Tatuaje": Elvis Crespo, 2015)²

III. too & toos tattoos

Understood as an unacceptable practice, tattoos appeared in their Western 19th century's "origin" as a rupture with the State and its control because they support the memory in the body, and thus become a map of the avatars – the erotic vicissitudes, but not only – of the one who wears them instead of making them – in fact, saving us from– willfully generating a discourse. In the case of tattoos without writing (*id est*, one without a name) one can, for instance, tell a different story to each new lover, and this can lead to permissiveness, moral dissoluteness and sexual promiscuity. This is why it was urgent for legal medicine to seize those stories and fix them in order to feel calm and morally superior, capable of explaining issues that were not problematic for tattooed subjects, medicine felt ready to educate correctly the generations to come.

The 19th century came to an end, however, and as the 20th century advanced the figure of the tattoo was incorporated into popular lyrics as a vicarious form of dangerousness and *amalditamiento* (a self-bad-to-the-bone characterization) which, however, didn't renounce to the exercise of power that underlies the marking of the other, even if it is "merely" through a new discourse. The speakers are no longer prostitutes and criminals, but they are not less violent or narrate links less definitive than those involved in drawing on the skin. Perhaps, in the practice and singing of tattooing we seek to preserve emotions that should have disappeared long

² To attend some critical comments, Crespo rewrote the song, but has not recorded it: "Make a tattoo below your navel / with a little arrow that will show me the way / Through that landscape I drink from your river / sip by sip I make you whirlpools / And your little mountain today I turn it into a volcano / and with my tricks, magic I'm going to take you out". For more on this, see Melba Bruguera, "Elvis Crespo graba una versión más light de su candente tema "Tatuaje"

ago, but instead, became a scorching and perennial flame that from the perspective of capitalist productivity is economically useless. As *Magister dixit*

... the poet should work out his play, to the best of his power, with appropriate gestures; for those who feel emotion are most convincing through natural sympathy with the characters they represent; and one who is agitated storms, one who is angry rages, with the most lifelike reality. Hence poetry implies either a happy gift of nature or a strain of madness. In the one case a man can take the mould of any character; in the other, he is lifted out of his proper self. (*Poetics* 3:17)

Aristotle also said that “passion is a noxious and painful sorrow” (3:10) that, as such, hardly fits with *schedules and duties imposed on the will* of those who decide to link their identity to their own manifestations, and respond to the empire of impulses and feelings.

The swinging movements between the public and the private are then seen, in the light of tattooing, as a struggle for the ownership of the body: *who can or cannot decide over their own body? up to what extent? for what purposes?*

Evidently, I am not proposing that having the name of a lover inscribed on the chest constitutes an ultimate revolution – by definition, none could be – but I do believe that even today such a gesture sets in motion important forms of resistance. At the same time, because of the fact that they are inaccessible to many people, their massive lyrical representation constitutes a space where it is possible *to sell* the experience *insofar as while you sing it* (for example in a karaoke) any of the songs is the authentic story of the one that speaks, because she longs, because he is the one who loved, because she is the one who does not forget (although the speaker will not get tattooed), because she is the one who doesn't get tattooed (or cannot forget) because ... In the end, and contrary to what Lucas, Lacassagne and Le Blond argued, because today nothing is definitive and society stopped long ago “rewarding courage with a star”. Now, in the indelible marks that each one decides to carry is deposited (or can be deposited) “the most precious attribute of individuality: independence and freedom” in order to save a memory in the body and make us souvenirs of our own history.

Rodrigo Bazán Bonfil

Estudió Literatura Hispánica en la UNAM y el Colegio de México donde elaboró, respectivamente, tesis sobre el Bolero como discurso amoroso y sobre el horror en Romances de pasión sexual y violencia. Hace catorce años que trabaja para la UAEM, es miembro del SNI, ha sido profesor invitado en los posgrados de las Universidades Iberoamericana, Autónoma Metropolitana-Ixtapalapa, del Claustro de Sor Juana, y El Colegio de San Luis. Sus líneas de investigación son Líricas popular y tradicional panhispánicas (del romance medieval al reguetón panameño cruzando por los corridos mexicanos y la radio contemporánea); Soportes, consumo y transmisión cultural (relaciones entre oralidad, escritura, web, derecho de autor, construcción del cánón); Género y Cultura Popular (recientemente, analizo cómo los medios hacen permanente una serie de relaciones de poder que creo deben modificarse); y Teoría y Crítica de las humanidades (CA).

OBRA CITADA

Aristóteles, *El arte poética*, traducción del griego, prefacio y notas de José Goya y Muniain. Buenos Aires: Austral, 1948.

Aristóteles, *Poetics*, traducción de S. H. Butcher, *Liberty Online*. Web. 25 November 2018. <http://libertyonline.hypermall.com/Aristotle/Poetics.html>.

Bazán, Rodrigo, “Cambiar la forma del canto: refuncionalización lírica en versiones, interpretaciones y covers”, M. Reinoso (ed.), *Tradiciones y culturas populares*. Grupo Destiempos: México, 2008: 96-114. Web. 25 November 2018. http://www.destiempos.com/n15/rbazan_15.htm.

Brugueras, Melba, “Elvis Crespo graba una versión más *light* de su candente tema *Tatuaje*”, *Primera hora*, noviembre 19 del 2014. Web. 25 November 2018. <https://www.primerahora.com/entretenimiento/musica/nota/elviscrespograbaunaver-sionmaslightdesucandentetematatuaje-1048666/>

Foucault, Michel, “La evolución de la noción de *individuo peligroso* en la psiquiatría legal del siglo XIX”, en *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999.

Lacassagne, Alexandre, “El tatuaje en los criminales”, en *Tatuajes de criminales y prostitutas*. Errata Naturae, Madrid, 2012: 15- 73. Impreso.

Le Blond, Albert & Arthur Lucas, “Sobre el tatuaje en las prostitutas”, en *Tatuajes de criminales y prostitutas*. Errata Naturae, Madrid, 2012: 75-165. Impreso.

“Nota de los editores”, en *Tatuajes de criminales y prostitutas*. Madrid: Errata Naturae, 2012: 5-13.

Platón, *Fedro*, Isabel Blanco (ed.), Patricio Azcárate (trad.) Torre de Babel ediciones. We. 25 November 2018. <http://www.e-torredebabel.com/Biblioteca/Platon/Platon.htm>

CANCIONES CITADAS

<i>LISTA DEL CORPUS ANALIZADO</i>			
Año	Título	Intérprete	Localización de los videos (URL)
1951	Tatuaje	Los tres diamantes	https://www.youtube.com/watch?v=AEsXl0rNRnA
1963	Tatuaje	Sara Montiel	https://www.youtube.com/watch?v=_L4zpARiucM
1988	Como un tatuaje	Cheo Feliciano	https://www.youtube.com/watch?v=44qcacvvhUw
1992	Como un tatuaje	Bibi Gaytán	https://www.youtube.com/watch?v=jEvrZAKeDN0
1994	Too & Toos Tatoos	La Lupita	https://www.youtube.com/watch?v=cq4BFik9hOE
1996	Tatuajes	Joan Sebastian	https://www.youtube.com/watch?v=SM_jy0PimAA
1998	Tatuaje	Maldita Vecindad	https://www.youtube.com/watch?v=URas25c0adI
2000	Como un tatuaje	Tony Tun Tun	https://www.youtube.com/watch?v=3pkrdyUir04
2003	Tatuaje	Grupo Pegasso	https://www.youtube.com/watch?v=3hhZ5PR5Ho0
2005	Tatuaje del alma	Romualdo Brito	https://www.youtube.com/watch?v=QyWkls9ii4U
2007	Tatuaje del alma	Pepe Guerra	https://www.youtube.com/watch?v=C_eeT_tAEuY
2008	Como tatuaje	Conjunto Aguazul	https://www.youtube.com/watch?v=NwHggT-obrQ
2009	Como un tatuaje	Grupo AleBraJu	https://www.youtube.com/watch?v=-YkRn706adg
2009	Como un tatuaje (Tatuaje del alma)	La Élite	https://www.youtube.com/watch?v=emMaF0LIM-E
2009	Como un tatuaje	K-Paz de la Sierra	https://www.youtube.com/watch?v=UYtpMW1CQUM
2010	Como un tatuaje	Elías Medina	https://www.youtube.com/watch?v=UfrZhh5tAAA
2015	Tatuaje	Elvis Crespo	https://www.youtube.com/watch?v=cAN9Pk_CC-8

Tattooed Vikings, Racial Politics, and the Imaginary Middle Ages

Vikingos tatuados, política racial y la Edad Media imaginaria

Arwen A. Taylor

Arkansas Tech University

ataylor52@atu.edu

Resumen

Este artículo toma la representación del tatuaje en la serie de televisión Vikings, como medio para abordar las ramificaciones políticas de un medievalismo popular. En el ensayo se considera la importancia que tienen los tatuajes aplicados a varios personajes del programa (en especial los de Rollo, Floki y Ragnar). Todos los personajes se basan sin mucha rigidez en figuras de la historia y leyendas escandinavas. El objetivo es examinar la manera en que los cuerpos masculinos, tatuados e idealizados del programa de televisión se entrelazan con los deseos modernos de historia y encarnación, un vínculo de deseo que resulta especial y alarmantemente evidente en el reciente resurgimiento del etnonacionalismo de extrema derecha en Estados Unidos y Europa.

Palabras clave: Serie televisiva Vikings, medievalismo, tatuajes, etnonacionalismo blanco, masculinidad

Abstract

This paper takes the representation of tattooing on the television series Vikings as a site through which to address the political ramifications of a popular medievalism. The essay considers the significance of the tattoos applied to several characters in the show (Rollo, Floki, and Ragnar in particular), all of whom are loosely based on documented figures from Norse history and legend. The paper explores how the idealized, tattooed male bodies of the television show intersect with modern desires for history and embodiment, a nexus of desire that is particularly and troublingly evident in the recent resurgence of far-right ethnonationalism in the United States and Europe.

Keywords: Vikings television show, medievalism, tattoos, white ethnonationalism, masculinity

Introduction

Although there is little evidence that the Viking culture of early medieval northern Europe practiced tattooing, the television series *Vikings*, which has aired on the History Channel since 2013, has gradually adopted a wide-ranging aesthetic of intricately tattooed bodies in connection with its imagination of Viking culture. The show is initially set just before the Viking Age began in earnest with the sack of Lindesfarne in 793, while its characters are still relatively isolated in their fictional Norwegian village of Kattegat. Tattoos begin to appear about halfway through the first season, suggesting the changing relationship of these characters to their own communities, the world beyond, and the boundaries of their culture, largely in terms of masculine prowess and martial achievement. This tattooing is thus legible not only as a way of figuring identity and culture within the show, but also as a signifier that speaks to a wider discourse in which the Middle Ages is often regarded simultaneously as a site of origins and alterity, a period of fascinating difference where we nonetheless look to find the pared-down roots of our own culture.

As a modern text that self-consciously aims to (in some degree) represent the Middle Ages, *Vikings* is an entry in the phenomenon of “medievalism,” which Elizabeth Emory and Richard Utz define broadly as “the ongoing process of recreating, reinventing, and reenacting medieval culture in postmedieval times” (2). Emory and Utz further point out, however, that “medieval culture” does not have any single unified referent in history or geography. They follow Leslie Workman in emphasizing the inevitable “presentism” in medievalisms: “the fact that an individual’s interpretation of the Middle Ages always reveals at least as much about that person’s present concerns as about whatever the Middle Ages may actually have been” (4). *Vikings’* use of tattoos, especially in terms of the masculine body, is very much in keeping with this latter point about medievalism. The tattooed Vikings of the television show suggest a great deal more about modern investments in and desires for history, and its echoes in the present, than they do about real historical Norse culture. In the choice to represent Viking characters as elaborately tattooed, the non-medieval bodies of the actors are made to figure the limited

sense of historical alterity the show hopes to create. They embody an expression of identity in terms of gender and culture that remains legible to modern viewers, though within a textual vehicle that fantasizes those things as a feature of the past.

The topic of medievalism has gained a new political urgency in recent years with the surge of far-right ethnonational movements in Europe and the United States, many of which are fascinated by the medieval past. Medieval history and culture have been appropriated by such nationalists, who mistake the Middle Ages for a period of white European racial purity, for centuries; the pre-Christian Germanic cultures in particular are often plundered by white supremacists in search of a historical basis for their specious claims to racial essentialism and primacy. Thus, for example, participants in the 2017 “Unite the Right” rally held by white ethnonationalists in Charlottesville, Virginia (United States) carried shields and banners marked with Norse symbols, Celtic crosses, and the *Deus vult* crusading motto (see Livingstone; Ulaby; Little, for journalistic responses to the medieval appropriations visible in Charlottesville).¹ At this and other moments in the history of white supremacist agitation, masculine bodies tattooed with Norse runes or carrying shields and banners marked with Norse iconography have been a visible mainstay, making for a disquieting coincidence with the prominence of tattooed Norse male bodies on *Vikings*. Without attributing any ill motives or ethnonationalist sympathies to the show or its creators, it is nonetheless essential to consider how discourses within and without the television show intersect, how the narrative of Norse medievalism available on television and the emboldened fringe political movement for white supremacy both connect to the larger cultural imagination of Vikings and history. Therefore, this essay represents an attempt to explore that connection, by examining first the use of tattoos within the television show, and then the ways in which those idealized, tattooed bodies might carry

¹ Academic societies dedicated to medieval studies responded to the events of Charlottesville with a statement “condemn[ing] the appropriation of any item or idea or material in the service of white supremacy”, and asserting that “the medieval Christian culture of Europe is indeed a worthy object of study,” and that responsible attention to it will find “a medieval world that was as varied as the modern one,” but emphatically not “the origin of a pure and supreme white race.” The full statement is available at, among other places, the ISSM website (“Medievalists Respond to Charlottesville”).

inadvertent political weight in the broader culture. The paper suggests that, through its claims to historicity, the television show may be unwittingly contributing to the misappropriation of the medieval past in order to shore up modern myths about the history of race.

Tattoos and Masculinity

The tattooing shown on *Vikings* balances an interest in creating a sense of historical alterity with the necessity of representing characters in terms that will be legible to viewers. These tattoos work, in part, to depict a culture's difference and distance, incorporating elements that cannot be completely apprehended by the viewer; in some cases, particularly that of the show's protagonist Ragnar, the tattoos are indeed so divergent from the aesthetics of modern tattoos that they are difficult to completely decipher. This does not mean, of course, that those tattoos are more historically authentic, but merely that they contribute to the show's "worldbuilding" in a way that emphasizes that world's strangeness. However, despite a few specific sites where they are meant to be difficult and alien, the tattoos of *Vikings* are in general easily legible in a scheme of masculine performance and identity, reflecting the use of tattoos through much of 20th century western culture to evoke belligerent masculinity and/or social deviance.² The difference is that as masculine belligerence is at the center of the Viking culture on display, tattooing does not mark a *deviant* masculine identity, but rather a focal, institutional mas-

² While tattoos in most western cultures are not mainstreamed at sites of overt institutional power (e.g., finance or government), it is true they have eroded as markers of deviance as they have become increasingly available as objects of consumer culture. Oksanen and Turtiainen find, for example, that "The sociology of the body has recently started to approach tattooing as a form of self-expression and body politics, hence opening the way to a positive diagnosis of tattooing" (112). They cite Susan Philips to note that the degree of deviance tattoos are taken to signify will likely accord with the class perception of the tattooed subject. "While middle-class tattooing seems to be a partly safe way of expressing the self, a lower-class status can change how other people read the signs of the body; the self-expressive status of tattooing as art can turn out to be the mark of criminality" (116).

culine prowess. By projecting this established, known, and therefore ideologically unthreatening tattooing culture onto the Vikings, the show is able to indulge in the tattoos' romanticization of the hypermasculine body without having to negotiate the possibility of genuine subversion or resistance. That is, these tattoos allow the viewer to enjoy a carnivalesque fantasy of resistance, safely enclosed in a visual text where the tattooing—and the violent masculinity—are entirely mainstream. Tattoos mark these versions of the Vikings as only partially other, partially strange, participants in a culture that is construed around an exhibition of masculinity that can therefore be fetishized at a safe distance.

For the most part, tattoos are built into this world without explicit comment. Characters do not make overt reference to their tattoos, nor to the technology used to create them. Viewers are thus left to work out for themselves what the tattoos might signify. The closest that the show comes to articulating a theory of its widespread tattooing comes with the only scene in which we see, fleetingly, a new tattoo being created, in a context that suggests it marks a passage from childhood into adulthood. Bjorn, the son of the show's protagonist Ragnar Lothbrok, is an adolescent with no tattoos for the first two seasons; he emerges at the start of season 3 with a tattoo on the back of his neck. In season 4, Bjorn takes a survivalist journey into the interior Norwegian mountains, in the course of which he will prove himself by fighting and killing a bear in single combat (4.03, "Mercy"). The struggle with the bear can be understood to signify something beyond just one more violent masculine exploit. With this, Bjorn demonstrates his capacity to endure, on his own, the unpredictable dangers of the wildest recesses of the world beyond Kattegat, and might even be said to have symbolically confronted and controlled the untamed parts of his own self (the name *Bjorn* means *bear* in Old Norse as well as in most modern Scandinavian languages). Immediately after this scene, we see Bjorn in his cabin, chest and back tattoos exposed, applying a new tattoo to his forearm. This is the only moment at which the show has depicted the creation or application of a tattoo, and it seems clear that it is meant to memorialize this coming-of-age, Bjorn's achievement as a self-reliant, hypermasculine adult Viking warrior.

Tattoos as a feature of the show's background and worldbuilding generally reflect this ethos. Masculine bodies that are remarkable for their strength and

martial prowess—for their performance of Vikingness—are marked with tattoos, especially on the chest, arms and back, drawing visual attention to the built-up muscles below the skin. In particular, the character of Rollo (based loosely on the historical Viking leader, and later Norman duke, Rollo, or Göngu-Hrólfr) embodies this Norse masculine ethos, tied equally to his gender performance and his Viking identity. The first glimpse of Rollo's tattoos comes when his body is exposed for baptism as a part of an agreement with the Christian king Aella of Northumbria (1.07, "A King's Ransom"). The tattoos shown here constitute a coherent scene depicting, across Rollo's arms and chest, the mythological narrative of two wolves, Hatí and Sköll, who chase the sun and the moon across the sky.³ This depiction represents a connection to, and investment in, an element of the metaphysical narratives of Rollo's own culture, put on display at precisely the narrative point of encounter with a different culture, with its rituals and metaphysics. The mythological images chosen for Rollo evoke the untamed predatory aggression of the natural world and connect his body to the mythological, apocalyptic violence promised by the supernatural. Furthermore, these tattoos appear on a masculine body that has been shaped and polished to meet the highest standards of *modern* sexual aesthetics, with its rippling pectoral muscles under mostly hairless skin. The exposure of his skin at this moment of confrontation with another culture and belief system suggests a certain vulnerability—as an outsider who does not know the language or really comprehends the ritual he is at the center of, he is at risk not just physically, but ideologically. At the same moment that the exposure of his body to the Christian enemy invites an incursion into his Viking identity, the indelibility of his Viking tattoos over-assert that Norse identity against this threat; neither his tattoos, nor his Vikingness, can be washed away in Christian baptism.

³ The meaning of the tattoos is explained in a brief behind-the-scenes video created by the History Channel, in which it is explained that "Rollo" means "famous wolf" and so the mythological scene has particular significance for this character. The discussion of Rollo's tattoos defaults repeatedly to a discussion of the actor's muscular upper body and the frequency with which the character is shown shirtless, underscoring the intersection of masculine identity and display with tattooing in the meta-discourse of the show. (*Hrólfr* is a contracted form of *Hrod-ulf*, which indeed means "fame-wolf.") ("Vikings: Rollo's Tattoos.")

Rollo is portrayed as a berserker, a type of Viking warrior said to have gone into battle naked (though whether this would have been the case historically remains disputed); thus Rollo's tattoos are most often visible in the heightened masculine performance of shirtless warfare.⁴ Again, the fact of this shirtlessness codes his body as desirably masculine in especially modern terms, and here, the exposure of skin both evokes and denies the vulnerability of the hypermasculine body. The exposed skin that would put a lesser Viking in danger claims instead the invulnerability of Rollo's body, with or without armor. Again, his tattoos project his Viking identity over and against the identity of his enemies, at precisely the site where he is the most potentially vulnerable—the skin—as a refutation of vulnerability. Somewhat ironically, Rollo does eventually abandon his Norse compatriots to take up a role in the Frankish court, and after this, his tattoos are no longer displayed in public; instead, he comes to battle in full armor. Glimpses of the tattoos are now confined to bedrooms scenes, where his residual Viking identity remains fraught in the face of his Frankish Christian wife's very different ideas about sexual morality. The permanency of his tattoos, recalled in these moments, suggests the permanency of some core self that will, never be fully converted away from his Norse origins, especially in privacy and intimacy. However, they make this claim in tension with the shifting, unstable performance of his body in the world, which has otherwise adopted and continues to perform its non-Norse identity. Even in their permanency on the body, tattoos turn out to be as unreliable as any other signifier, more stable in their form than in their connection to the shifting, unstable self that lies beyond them.

Tattoos on other male bodies tend to track this same negotiation and performance of Viking identity, violent masculinity in tension with exposed vulnerability. Other berserkers also bear knotwork tattoos, visible in training or in battle sequences, including the sometime villain Jarl Borg. In the course of the show,

⁴ The berserker warriors are reported by Snorri Sturluson, in *Ynglingasaga*, to have fought “without armor and acted like mad dogs or wolves.” It remains disputed whether this represents a correct understanding of the etymology of the word (i.e., “bear [of] shirt”) or the word should instead be interpreted as “bear-shirt,” associating the berserkers with a Norse bear cult (Lieberman, 402-3).

Borg's tattoos are made visible twice in the course of the show: First in a battle scene where he, like Rollo, fights shirtless (2.01, "Brother's War"), and then again when, after a series of betrayals, he is finally tortured and executed by Ragnar and his allies. As Borg submits silently to the blood eagle ritual, the exposure of his tattoos underscores his conformity to the cultural demands on the masculine body; here is not invulnerable, but he receives his death in a display of stoic, unflinching Viking demeanor (2.07, "Blood Eagle").

In part, the hypermasculine body aesthetics of Vikings may be a response to a wider crisis in masculinity. The proliferation of action heroes that look like—and are played by—bodybuilders in the 1980s and since has been interpreted as responding to such a crisis, asserting hypermasculine bodily aesthetics against anxieties about the role and performance of modern masculinity (see for example Tasker, 109-111). Whether or not the representation in *Vikings* is broadly symptomatic of similar cultural troubles, the show is certainly legible in terms of viewers' relationship to a troubled masculine identity. A number of scholars have suggested a link between the mostly-male white nationalist movement and resentment over the shifting stakes and expectations for modern masculine performance.⁵ However, the relationship between the masculine embodiments of these imagined Vikings and their tribal (proto-national) identity seems clear. Their sinewy, semi-nude, and tattooed bodies are displayed most often in terms of their utility for tribal violence—that is, violence that pits one's own kind or people against an outsider group. Such violent masculine aesthetics are set invariably against an Other marked not only by linguistic, cultural, and theological difference, but also by their less exaggerated masculinity: the large but softer body of King Aelle; King Ecbert of Wessex, introduced soaking in his Roman bath and

⁵ Sociologist Michael Kimmel summarizes the dynamic as one that preys on downwardly-mobile men in particular, in an interview with *Mother Jones*: "Joining up is a way to get it back, to restore your masculinity. The white nationalist organizations are fairly explicit in this: 'Join us and you feel like a real man. Join your brothers, your comrades' ... You feel isolated and alone and despairing. You feel like you're failing your family. Then these guys come along and say, 'No, you're great, you're awesome. You're one of us. We are your brothers.' You get community, camaraderie; you get people who are validating your masculinity. Then, of course, the sacred mission of preserving the white race" (Gilson).

complaining about soldiers walking through with muddy boots (2.02, “Invasion”); the Frankish court with its high towers, luxurious fabrics, and soldiers that fight in obedient formations rather than berserker rages. Tattoos that appear only on Viking bodies, and primarily on male ones,⁶ mark an intersection of masculine discipline and display with proto-nationalist violence. For viewers as concerned with their own masculinity as they are with the character of their nation, such images may read as an appealing projection of their own most out-of-reach, idealized self, as they wish they could exist in their community, nation, and world.

Tattoos and Authority

While Rollo and Bjorn embody a belligerent masculinity cultivated for its capacity for violence, the show’s protagonist Ragnar Lothbrok represents a more cryptic and cerebral way of being, occupied with control and authority, rather than only violence. This is a character he is allowed to cultivate (in their society and on the show) only because he is an exceptional warrior as well, perfectly capable of violence when it suits his purposes. Ragnar’s tattoos, gradually expanding across his skull rather than his torso, reflect his tendency for secrecy and scheming; he defeats enemies and gains power as much by out-maneuvering them politically as by cutting them down in battle. These tattoos are stranger and more difficult to interpret than most of the other tattoos on *Vikings*, in terms of both their placement

⁶ There are a few female characters on *Vikings* who have tattoos as well. The princess Aslaug, Ragnar’s second wife, has a small tattoo below her wrist; Ragnar’s first wife Lagertha eventually acquires a chevron pattern on her left shoulder and upper arm. Both of these are relatively unobtrusive tattoos, as legible according to modern expectations for feminine (delicately lined, covered by clothing) tattooing as the berserker tattoos are masculine; neither is visible as regularly as Ragnar’s, Rollo’s, or Bjorn’s. Astrid, a shieldmaiden who first appears in the fourth season, does have a prominent knotwork tattoo on her chest and neck, reminiscent of the berserkers’ chest tattoos. However, Astrid’s interests in martial arts and her sexual relationship with Lagertha can be taken to indicate that she does not fall fully, in her gender performance, on one side of a neat gender binary.

and their figuration, though they nonetheless expand around his head alongside the expansion of Ragnar's political capital and power in the world.

Ragnar (based on a more-or-less historical figure from the sagas who is associated with the extensive raiding of the English and Frankish coasts in the 9th century) appears initially in the show un-tattooed, and not yet distinguished by any achievement greater than curiosity and an ambition to explore to the west of Scandinavia. Despite discouragement from the local Earl Haraldson, Ragnar and his friend Floki use their newly invented Viking long-ship to travel across the North Sea and sack Lindesfarne Monastery on the north-east coast of England, the event generally understood to have launched the Viking Age in Europe. Tensions escalate after their return, until Ragnar challenges the earl to a duel in single combat; defeating Haraldson earns him the earldom of Kattegat and begins his ascension up the disordered hierarchy of Viking political society. Ragnar's first tattoo appears in the aftermath of this duel. During the duel, Ragnar's head is clearly un-tattooed, though the undercut below his braid has been freshly shaved, as if in preparation. In the scene immediately following, as Ragnar comes into the hall to take his place as the new earl, the camera moves in for a few close-ups of the image now inked onto the right side of his head: an abstract, stylized raven, presumably selected to reflect his identification with the Norse god Odin and his two ravens. The raven tattoo memorializes not just a significant victory at arms, but a shift in Ragnar's role in Kattegat and Kattegat's entry into the world beyond, as the Norse have begun to expand their interests beyond their local territory. The skin that Ragnar shaves and tattoos evokes not just vulnerability, but a point of contact and a boundary between the self and the space surrounding. Ragnar's movement through both the cultural and political space of Kattegat, and the movement of Vikings through the space of Europe, is in the midst of being re-negotiated as Ragnar chooses to inscribe that boundary with a religious symbol that evokes Odin's own negotiation of natural and supernatural, the world and his oversight of it.⁷

⁷ In the *Gylfaginning*, the two ravens Huginn and Muninn (*thought* and *memory*) fly around the world each day, bringing back tidings to tell Odin as they perch on his shoulders. This background suggests a further valence to Ragnar's choice of tattoo, e.g., that Ragnar is memorializing his ascent to the rulership using a symbol that suggests power managed by way of information.

Ragnar continues to add tattoos to his increasingly shaved head as his political authority expands. In season 2 we eventually see that Ragnar has added non-figural, decorative tattoos around the original image; later that season, after Ragnar has outwitted and executed the treacherous Jarl Borg, he is shown immediately afterwards with similar small knotwork tattoos on the other side of his head. In the season 2 finale, Ragnar kills the king of Denmark and effectively takes his place; the final imagery of the season has him perched moodily atop a wintery cliff, tattoos now wrapping all the way around the back of his head and expanding down his neck (2.10, “The Lord’s Prayer”). In season 3, when Ragnar’s close friend, the Northumbrian sometimes-monk Athelstan is murdered by Floki (3.6, “Born Again”), Ragnar shaves the last of his crew-cut in an act of enraged mourning, opening up new cranial space for further tattooing. In the next episode, he arrives in Paris with his tattoos extending higher than ever before toward the crown of his skull, ready to besiege the Franks (3.7, “Paris”). The tattoos on Ragnar’s head expand in pace with the turns of his life, moments of triumph and change, and re-orderings of his self as a Viking and a leader to various others both inside and outside of Viking culture.

As his tattoos expand, the original figural image, the bird, becomes less and less visible in the pattern of lines and knots around it, disguising what was a representation of something identifiable with images that cannot be separated, parsed, or interpreted. Just as Rollo had tattoos instead of armor, Ragnar has tattoos instead of hair; that is, his tattoos are in many shots indistinguishable from other physical details of his body. The tattoos reflect his steadily expanding sphere of influence and the reach of his leadership, distinct from the tattoos anyone else on this show has, or the kinds of tattoos that carry obvious meaning for modern viewers. While the berserker tattoos are legible in fairly straightforward ways, drawing attention to the pectoral and arm muscles of the Vikings who wear them, Ragnar’s tattoos are largely opaque—perhaps gesturing cyclically toward the very problems with interpretation that they pose. In their figural ambiguity, they evoke Ragnar’s clever but enigmatic ability to re-make the world as he wants it—just as he remade, literally, the physical space of his skull, replacing natural hair with curling lines of ink that, in many shots, can be mistaken for hair. What seems natural and inevitable blends with what is artful and manipulated as Ragnar, scheming relentlessly

under his crown of tattoos, plots and long-cons his enemies toward an endgame that only he has the capacity to see at a distance. The viewer learns not to get too comfortable with their ability to interpret either the signs of Ragnar's body or the intent of his authority.

Ragnar's tattoos peak as his character reaches a height of power and influence; his fortunes and his tattooing culminate with the raid on Paris, and as he slips into an erratic decline ending with his death (as per *Völsunga saga*) in a Northumbrian snake pit, his tattoos stop growing and begin to fade. Ragnar, his tattoos, and his fate are all equally inscrutable, and in their genuine strangeness difficult to easily appropriate for any one ideological application. In this way, they contrast instructively with the character Floki's tattoos, which appear first after a seven-year jump midway through season 4, also inscribed across a shaved head. Floki's tattoos express a highly legible Viking identity on a character who is particularly committed to his Norseness and anxious about outside influences. Floki is the show's most devout believer in the Norse pantheon, reflexively suspicious of other believers, Christians in particular. His murder of Athelstan is motivated by Athelstan's re-commitment to his on-again/off-again Christianity, entailing as it does a rejection of Floki's gods. As a violent enthusiast for maintaining the ideological boundaries of his culture, Floki's character makes for an unsettling parallel with modern interests that take Norse history as evidence of the need for ethnically defined national boundaries, regularly exploiting to the same set of symbols that figure in Floki's tattoos, the runes that made up the Futhark, the pre-Christian Germanic alphabet. Floki's tattoos are two lines of runes that arc across his head and down the back of his neck, making references to Loki and to giants or trolls.⁸ These are mythologically forceful tattoos that express a core Viking identity in a mode instantly legible to the modern viewer. The tattoos are available, even demanding, to be decoded, and evoking connections between Floki's cultural tribalism, his genius (like Ragnar's, they draw attention to his head rather than to his body), and

⁸ The runes on the right side of Floki's head are transcribed and translated as *pursamegin*, a compound that would mean "giant-power" or "troll-force" in Old Norse, in the blog *Renorseful*, written by a researcher in medieval Scandinavian languages (Maja). The tattoo on the other side appears to begin with the word *Luki*, in the Younger Futhark.

his legendary-historical significance as the creator of the Viking longship and the discoverer of Iceland.⁹ Stamping this character, who is both dogmatically Norse and central to (this version of) Viking history, with runic tattoos makes for a troubling parallel with modern white supremacy that draws on the same Germanic runic symbols and faux-history, to a xenophobic end to which Floki might not be unsympathetic.

Fantasies of History, Fantasies of Race, and Tattooed Bodies

As I wrap up revisions of this essay, the news website Reuters has just published a series of photographs documenting a National Socialist Movement rally held just over an hour from where I teach, in Ward, Arkansas (“White nationalist rally”). Participants in the rally can be seen carrying banners and shields, like modern militants headed to a neo-medieval battlefield, emblazoned with an *odal*-rune (ᚾ) against a deconstructed American flag. Instead of a cross, they burned an *odal*-rune. Etymologically, this grapheme from the Elder Futhark means “heritage” or the right to land. One of the participants shows off a runic tattoo that spells out-
ᚱ ᚷ ᚷ ᚷ ᚱ ᚷ, presumably meant to read STRENGTH. Another wears a hat sporting the double *sig*-rune (ᚹ), notoriously used by the paramilitary Schutzstaffel (ss) branch of the Third Reich, and by white supremacists and neo-Nazis since.

White supremacist enthusiasm for medieval, and particularly Viking, history is well established; white supremacist symbolism often incorporates swords and shields, and white nationalists speak lovingly of a fictitious medieval past, in which all of Europe was occupied by a homogeneous, pure white race.¹⁰ Viking landings

⁹ According to *Landnámabók*, Hrafna-Flóki (followed) set out to find the land described by Garðar Svavarsson, was led to Iceland by a raven, and landed at Vatnsfjord. However, the first Norse settler was Ingólfur Arnarson, who built a homestead in Reykjavík by 874. *Vikings* may be collapsing these two figures.

¹⁰ This view is factually inaccurate, given the diversity of Europe in the Middle Ages; the scholar Paul B. Sturtevant has devoted a long series at his blog, *The Public Medievalist*, to disabusing readers outside of medieval scholarship of their vision of an all-white medieval Europe (Sturtevant,

in North America are taken as evidence of “a [white, northern European] historical claim over North America, stretching especially from the Northeast coast to the Pacific Northwest” and white supremacists “use the myth of Vinland to position themselves as righteous defenders in the wars of race and religion they believe are coming” (Perry). Such beliefs were on display when a white supremacist, who had posted “Hail Vinland!!! Hail Victory!!!” days before on his Facebook page, shouted ethnic and religious slurs at women in hijab on a train in Portland, Oregon, and then fatally stabbed two people who intervened (Holpuch). Meanwhile, the Southern Poverty Law Center reports of a neo-Odinist religion, the Holy Nation of Odin, which is run by an incarcerated, avowed white supremacist responsible for a group called the Vinland Folk Resistance. The organization funds itself in part by selling re-creations of Vikings swords, clothing, and drinking horns (Keller).

The appropriation of runes by such groups was made widespread by the Nazis; in addition to the ss double-*sig* symbol, specific ss branches used *odal* (𐌺), *hagal* (𐌿), and *tyr* (ᚢ) runes as insignia. European and American white nationalism continues appealing to Old Norse history as a way of justifying their claim of entitlement to a racially homogenous present, so that Norse runes are regularly used as a part of white nationalist symbolism and iconography. The 1980s white supremacist band Screwdriver, the 1990s racial-separatist group Volksfront, and the National Alliance in the United States have all used the *algiz* or *elhaz* (ǫ) rune in their insignia (Hate On Display). The Anti-Defamation League and the Southern Poverty Law Center have gathered images of tattoos that combine the *elhaz* rune with the numbers 14 and 88 (both of which bear coded meaning for white supremacy), as well as the phrase “white power.” While tattooing is—of course—not an inherently or diagnostically white nationalist practice, and enthusiasts of medieval

“Race”). But it is also anachronistic, in that racial categories and ideologies in the Middle Ages simply do not align with modern notions of racial categories. Geraldine Heng emphasizes that race “has no singular or stable referent: that race is a structural relationship for the articulation and management of human differences, rather than a substantive content” (262), and points out, of the racializing of religious difference in the Middle Ages, that “religion—the paramount source of authority in the Middle Ages— can function both socioculturally and biopolitically” so that “peoples of a detested faith” can be essentialized as a racial other (268).

history or Scandinavian culture make use of runes and other Norse iconography for perfectly benign reasons, catching sign of a runic or otherwise evidently Viking tattoo (e.g., an image of Thor's hammer, a Vinland flag, or a so-called "Viking compass") creates what Paul B. Sturtevant calls a "Schrödinger's medievalism": "if you spot someone wearing one, it is not immediately obvious whether the person sporting it is doing so for toxic reasons. And naturally, not knowing this can be anxiety-inducing." The way that the Vikings are described and represented in popular culture thus comes with a racial and political weight worth evaluating. This is particularly true given the widely reported spike in white nationalist hate crime in the United States since the 2016 presidential election of Donald Trump, which the creators of *Vikings* could not have predicted when the show premiered in 2013.

The use of tattooing on *Vikings* is emblematic of the fraughtness of historicity as a specter of medievalism, and of the ethical quandaries evoked as elements of history are raised and put to the service of modern political agenda. These tattoos are not strictly historical. The only suggestion that the historical Vikings practiced tattooing comes from the account of Ahmad ibn Fadlan, who in 921 was sent on a journey north from the court of the Caliph Muqtadir, and encountered on the way a group of travelers he calls the "Rūsiyyah," who are frequently identified as a group of Swedish Vikings.¹¹ In his account of this group, Ibn Fadlan includes the detail that "Each man, from the tip of his toes to his neck, is covered in dark-green lines, pictures and such like" (Montgomery 6).¹² Whether this describes a tattooing

¹¹ It is also not entirely established who Ibn Fadlan means by the "Rus", exactly: there is still some debate over whether this is a Norse or a Slavic group, or an ethnic term at all. James E. Montgomery explains some of the difficulties: "The Arabic sources in general quite simply do not afford us enough clarity. The tendency among scholars is to presume that different Arab authors mean the same thing when they apply the names Rūs or Majūs to the people they describe. After a perusal of the sources, this strikes me as a perilous presumption. It is a distinct possibility that the medieval Arabs themselves were perplexed as to the exact identity of the Rūs, confusing, say, two different peoples." Montgomery further quotes the early Slavic archaeologist Pavel Dolukhanov: "Arab writers who often used the word 'ar-rus' never attached to it any ethnic significance. They viewed the 'ar-rus' as warriors and merchants regardless of their ethnic affiliation. The same applies to Byzantine sources, which were often mentioned as 'people calling themselves the Ross' (Rhos), and who in reality were groups of Scandinavians accomplishing various missions" (Montgomery 3-4).

¹² The same line is translated by Lunde and Stone: "From the tips of his toes to his neck, each man is tattooed in dark green with designs, and so forth" (Ibn Fadlan 46).

practice, and whether it is indeed a group of Norse traders, are open questions; nonetheless, this is almost certainly the basis for *Vikings*' choice to incorporate tattoos into its representation of the Viking world (Staggs).

This does not mean, of course, that there is anything objectionable to making the Vikings on the television show tattooed. Medievalism is always a process of invention, re-mixing, borrowing, and fictionalizing, with much more regard for modern fantasies about history than history itself. The creators of the show have almost certainly based their choice to tattoo the Vikings on Ibn Fadlan, but the extent, style, and semiotics of those tattoos is the result of an expressly modern series of creative decisions.¹³ However, in a political climate where medieval history is often appropriated and deployed as justification for white nationalist and xenophobic rhetorical ends, these decisions have ethical consequences that exceed the intention behind them. The metadiscourse of *Vikings* suggests a strategy of selling itself in terms of historical authenticity. For one thing, airing the show on History (rather than, say, Syfy, which would mark it as speculative fiction; or HBO, which would convey prestige drama) suggests a primacy of “historical” over “fiction” in its genre; that is, it is framed as an adaptation of real history, rather than a fiction loosely inspired by an array of history and legend. In fact, the History network airs a documentary show *Real Vikings* alongside *Vikings*, which “dives deep into the history and archaeology that inspires the popular drama *Vikings*” and promises a “never-before-seen view of what Vikings were really like” (“Real Vikings”). Furthermore, as Michael Hirst, the show’s creator who also writes every episode, discusses the show in interviews, he invariably underscores its “authenticity,” the “reality” of its presentation of history. In one interview, Hirst obliquely discusses the balance of history and fiction in his creation:

¹³ Justin Pollard, interviewed in the article cited, mentions Ibn Fadlan as a source that describes Viking funeral practices, and indeed, the funeral depicted in the first season of *Vikings* closely follows the practices given in Ibn Fadlan. Descriptions of Viking culture written for a general audience often draw, implicitly or explicitly, on Ibn Fadlan. Whether or not Michael Hirst has personally studied Ibn Fadlan’s *Risala*, it is almost certainly the source for many of the details he understands to be historically “accurate” on the show.

... as a writer you need to ask yourself whether it seems truthful. I'm not writing fantasy –this isn't *Game of Thrones*; I don't have dragons. I can't just make it up– it has to seem real. One of things I'm proudest of is that most of what we do is for real – our guys actually fight, row and ride horses. In the last season they had to hoist two-tonne boats up cliff faces, and they really did it. I think the reality of it shows. (“Vikings: An Interview”)

Hirst emphasizes that he can't just “make up” history, because it has to seem real; that is, the story he makes up has to be framed in a way that makes it seem accurate. Implicit here is the problem that audiences are not really qualified to judge whether the costumes, characters, events, language, or material culture of a representation are “accurate”; they only know what strikes them as accurate, mostly based on their previous encounters with other medievalisms representing the same period or cultures. Hirst is aware that his creation is compelling in part via its framing as history, but that it is less important that it be historically accurate (an impossible expectation for any work of fiction) than that it resonate with what audiences already believe about history as they enter this show's version of it. Instead, this speaks to the desire for an accessible history: a history that will be comprehensible, aesthetically pleasing, inviting and satisfying to the modern audience; a history we can make sense of, whose differences are exotic but not threatening—and which are available to justify and shore up our beliefs about the present. That structure—of claiming historicity while writing fiction—is the same which licenses any political exploitation of what “seems” historical to justify the ideologies of the present, including those associated with white ethnonationalism.

The white-supremacist appropriation of Old Norse iconography relies on a fantasy of northern European history, the dream of some lost period when a racially pure, correctly masculine, and rightfully aggressive white culture pillaged its way around Europe. Any real attention to what we know of history dismantles these claims almost instantly; Europe was never the racially homogenous utopia the white nationalists fantasize it to have been, nor was phenotypic race a primary organizing principle by which medieval Europeans seem to have distinguished self and other (see note 10 above). “Real” history is not the point, however. What is useful here is the history that *seems*—that resonates, that is familiar and desirable. Moreover, while *Vikings* certainly cannot be held responsible for the resurgence of

explicit white nationalist movements in the 21st century, it is embedded in the same present and politics, the same imaginations of history and race, that have enabled this resurgence. *Vikings'* portrayal of romanticized, violent medieval bodies, inscribed by tattoos as exotically desirable rather than truly foreign, contributes to our perceptions of, and desires for, historical bodies. Additionally, the white body of history, as a fetishized medieval body that makes for hypermasculine achievement against a host of cultural others, has never been more available for reactionary appropriation.

Arwen Taylor

She is an Assistant Professor of English at Arkansas Tech University. Her research interests include language change and dialect, speech act theory and medieval theories of language, and, as represented here, the ethical and political dimensions of medievalism. She has published previously in the journals *Arthuriana* and *Dictionaries*.

WORKS CITED

- Emery, Elizabeth, and Richard Utz. *Medievalism: Key Critical Terms. Medievalism*. volume V. D. S. Brewer, 2004.
- Gilson, Dave. "You Can't Understand White Supremacists Without Looking at Masculinity." *Mother Jones*, July/August 2018. Web. <https://www.motherjones.com/politics/2018/07/men-white-racist-extremism-michael-kimmel/>
- Heng, Geraldine. "The Invention of Race in the European Middle Ages I: Race Studies, Modernity, and the Middle Ages." *Literature Compass*. 8:5 (2011): 258-274.
- Hirst, Michael, creator. *Vikings*. World 2000 Entertainment, Take 5 Productions, Shaw Media, A&E Television Networks, and MGM Television, 2013-2018.

- Holpuch, Amanda. "Man Shouting 'Anti-Muslim Slurs' Fatally Stabs Two Men in Portland." *The Guardian*, 27 May 2017. Web. <https://www.theguardian.com/us-news/2017/may/27/man-shouting-anti-muslim-slurs-fatally-stabs-two-men-in-us>
- Ibn Fadlan, Ahmad. "The Book of Ahmad Ibn Fadlān 921-922." In *Ibn FADlān and the Land of Darkness: Arab Travellers in the Far North*. Translated by Paul Lunde and Caroline Stone, Penguin Classics, 2012: 1-58.
- Keller, Larry. "White Supremacist Running Odinist Network From Maximum-Security Prison." Southern Poverty Law Center, 20 March 2009. Web. <https://www.splcenter.org/hatewatch/2009/03/20/white-supremacist-running-odinist-network-maximum-security-prison>
- Liberman, Anatoly. "Berserks in History and Legend." *Russian History*, 32:3/4 (2005): 401-411.
- Little, Becky. "How Hate Groups are Hijacking Medieval Symbols While Ignoring the Facts Behind Them." *History*, 18 Dec. 2017. Web. <https://www.history.com/news/how-hate-groups-are-hijacking-medieval-symbols-while-ignoring-the-facts-behind-them>
- Livingstone, Joseph. "Racism, Medievalism, and the White Supremacists of Charlottesville." *The New Republic*, 15 August 2017. Web. <https://newrepublic.com/article/144320/racism-medievalism-white-supremacists-charlottesville>
- Maja. "Headstrong." *Renorseful*, 10 May 2017. Web. <https://renorseful.wordpress.com/2017/05/10/headstrong/>
- "Medievalists Respond to Charlottesville." International Society for the Study of Medievalism (ISSM) website, 18 August 2017. Web. <https://medievalism.net/?p=79>
- Montgomery, James E. "Ibn Fadlān and the Rūsiyyah." *Journal of Arabic and Islamic Studies* 3 (2000): 1-25.
- Oksanen, Atte, and Jussi Turtiainen. "A Life Told in Ink: Tattoo Narratives and the Problem of the Self in Late Modern Society." *Auto/Biography*. 13: 2 (2005): 111-130.

- Perry, David. "White supremacists love Vikings. But they've got history all wrong." *The Washington Post*, 31 May 2017. Web. https://www.washingtonpost.com/posteverything/wp/2017/05/31/white-supremacists-love-vikings-but-they-ve-got-history-all-wrong/?utm_term=.6d8abb114be2
- "Real Vikings." History. Corus Entertainment, Inc., 2018. Web. <https://www.history.ca/real-vikings/>
- Staggs, Matt. "Meet the Man who Makes Sure that 'Vikings' is Historically Accurate." *Unbound Worlds*, Penguin Random House, 23 April 2015. Web. <https://www.unboundworlds.com/2015/04/meet-the-man-who-makes-sure-vikings-is-historically-accurate/>
- Sturtevant, Paul B. "Schrödinger's Medievalisms." *The Public Medievalist*, 28 Dec. 2017. Web. <https://www.publicmedievalist.com/schrodinger/>
- Sturtevant, Paul B. "Race, Racism, and the Middle Ages: Tearing Down the "Whites Only" Medieval World." *The Public Medievalist*, 7 Feb. 2017. Web. <https://www.publicmedievalist.com/race-racism-middle-ages-tearing-whites-medieval-world/>
- Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. Routledge, 2012.
- Ulaby, Neda. "Scholars Say White Supremacists Chanting 'Deus Vult' Got History Wrong." National Public Radio (website), 4 September 2017. Web. <https://www.npr.org/2017/09/04/548505783/scholars-say-white-supremacists-chanting-deus-vult-got-history-wrong>
- "Vikings: An Interview with the Show's Creator and Writer Michael Hirst." *HistoryExtra*, Immediate Media Company Limited, BBC Worldwide, 7 June 2016. Web. <https://www.historyextra.com/period/viking/vikings-an-interview-with-the-shows-creator-and-writer-michael-hirst/>
- "Vikings: Rollo's Tattoos" (online video). History. YouTube, 4 February 2014. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=8AMXWJHlobQ>
- "White nationalist rally in Arkansas." Reuters, 12 Nov 2018. Web. <https://www.reuters.com/news/picture/white-nationalist-rally-in-arkansas-idUSRTS2504R>

“The Desire of the Rose”: Tattooing, Ekphrasis, and Queer Desire in Texts by Samuel Steward and Sylvia Plath

“El deseo de la rosa”: tatuaje, ékfrasis y deseo queer en textos de Samuel Steward y
Sylvia Plath

Louisa Söllner

Catholic University of Eichstätt-Ingolstadt

louisa.soellner@ku.de

Resumen

Este ensayo explora los textos de Samuel Steward y Sylvia Plath que interactúan con el espacio cultural del estudio de tatuajes. El artículo se centra en la narración de Plath “*The Fifteen Dollar Eagle*” y en las múltiples narraciones de Steward sobre su transformación de profesor universitario a artista tatuador. Mis lecturas trazan la manera en que un conflicto con los patrimonios literarios del modernismo, surgidos a través de la marginación del deseo *queer* en las tradiciones modernistas, lleva a ambos autores a inclinarse por espacios culturales alternativos. En sus textos, el tatuaje no solo crea inscripciones epidérmicas, sino que también promete una subversión de las jerarquías sociales y estéticas y permite imaginar relaciones que desafían la heteronormatividad.

Palabras clave: tatuajes, ékfrasis, deseo *queer*, Samuel Steward, Sylvia Plath

Abstract

This paper explores texts by Samuel Steward and Sylvia Plath that engage with the cultural space of the tattoo studio. It focuses on Plath’s story “*The Fifteen Dollar Eagle*” and on Steward’s various narratives about his transformation from a university professor into a tattoo artist. My readings trace how a conflict with the literary heritages of modernism, emerging through the marginalization of queer desire in modernist traditions, leads both authors to turn to alternative cultural spaces. Tattooing, in their texts, not only produces epidermal inscriptions, but also promises a subversion of social and aesthetic hierarchies and permits imagining relationships that defy heteronormativity.

Keywords: tattoos, ekphrasis, queer desire, Samuel Steward, Sylvia Path

I. Challenging Modernist Ideals: Tattooing and Queer Desire

The increasing popularity of tattooing as a “cultural, artistic, and social form” (DeMello 2) demands a reconsideration of the aesthetic traditions that have shaped our understanding of tattooing as an art. This paper focuses on the role of tattooing and queer desire in North American literature that emerged in or explores cultural environments of the 1950s and the following decades. In what follows, I offer a comparative reading of texts by Samuel Steward and Sylvia Plath. The dialogue between Steward, a university professor who reinvented himself as a tattoo artist and writer of gay pornography in the 1950s,¹ and Plath, whose oeuvre tends to be overshadowed by her suicide in 1963 and is persistently read with a focus on confessional or autobiographical elements,² may appear far-fetched at first glance. In what follows, I suggest, however, that tattooing appealed to both writers for similar reasons and that Plath and Steward both turned to this particular art form because it promised a liberation from repressive aesthetic ideals and allowed them to imagine a sphere in which writing could embrace queer desire. While homosexuality became a vital element of Steward’s self-reinvention in the 1960, after his turn from academia, Plath merely seems to toy with the idea of lesbianism in her writing.³ I suggest that the references to same-sex desire scattered across her various prose pieces are a means of expressing unease with the social norms that determined the understanding of gender and sexuality in the 1950’s. Similar to her fascination with tattooing, these references are gestures of dissociation from heteronormative relationships, and from the modernist aesthetic ideals that shaped Plath’s cultural and intellectual environment.

Before I delve into the exploration of Steward’s and of Plath’s writing, I wish to offer some preliminary ideas about the role of queer desire and tattooing in the

¹ For more information, see Justin Spring. *Secret Historian. The life and times of Samuel Steward, professor, tattoo artist, and sexual renegade* (2010).

² Tracy Brain in *The Other Sylvia Plath* (2001) offers a revisionist account that rejects the persistent focus on autobiographical elements in the earlier commentaries, and instead pays closer attention to the style and politics of Plath’s writing.

³ Julia Gordon-Bramer points out: “While Plath was heterosexual, she pondered in writing about lesbians and the lifestyle” (198).

framework of modernist aesthetics. Heather Love argues in *Feeling Backward* that literary modernism is characterized by a “temporal splitting”: the desire for novelty that seems vital to modernist literature belies the intimate association of many of these texts with “backwardness,” the “nonmodern,” the primitive, the traditional, or the melancholic (6). While modernist literature is a gesture into the future, it is also marked by an interest in spheres that seem incompatible with narratives of progress. Love characterizes same-sex desire as a sentiment that resists the wish to look forward and is therefore “branded as nonmodern” (7). Love’s observations are interesting in this context, as they show that aesthetics are not a sphere that remains dislodged from ideology. Instead, she depicts modernist art as one of the domains in which heteronormative ideals manifest themselves.

Love’s thoughts also help to clarify the marginalized status of tattooing in modernist art. Hans Georg von Arburg speculates that, with the rise of primitivism in the 1920s, tattooing could have become an important reference medium in visual art and literature, in his essay “Archäodermatologie der Moderne” (438). Tattooing connotes pain, the permanent inscription of the human body, and visual immediacy. These qualities certainly turn the medium into a potential source of inspiration for modernist writing. There are, however, only few modernist texts that make overt references to tattooing. Love’s observations offer one possible explanation for this omission: The narrative about modernist art she constructs suggests that, similar to queer desire, tattooing was a cultural practice that remained incompatible with the greater narrative of progress that influenced modernist art and shaped its desire for novelty. These observations show that, while there are no vital connections between tattooing and queer desire, both are pushed into peripheral positions in modernist aesthetics, due to their ability to disturb the capitalist logic of progress.

Both Steward and Plath probe new trajectories in their writing and position themselves at some remove from literary modernism. How can the fascination with tattooing their oeuvres be framed methodologically? Karin Beeler, in her monograph *Tattoos, Desire and Violence*, helpfully points out that references to tattooing in literary texts should be understood as ekphrastic descriptions (3). She also suggests that ekphrastic literature that evolves around tattooing often poses “resistance to hegemony” (5). Theorizations of ekphrasis frequently accentuate the risks that literary engagements with the visual entail: the translation of an image

into words, inevitably, sheds light on the limitation of language because words are not endowed with the “capaciousness” or “immediacy” of pictures, even if writers seek to equip them with these qualities (Krieger 5). Ekphrasis is thus concerned with comparing media and feeds on impulses of appropriation and competition. One problem with the scholarship on ekphrasis is that it often employs a heteronormative framework in order to explain the relationship between different media. James Heffernan postulates that the competition between image and text “is often powerfully gendered” and fantasizes about “the voice of male speech striving to control a female image that is both alluring and threatening” (1). More recent approaches seek to remedy this understanding of ekphrasis. Brian Glavey, writing from a perspective of queer studies, notes that the ekphrastic impulse to imitate other art forms also offers interesting possibilities to writers who are concerned with homosexual experience because it permits to transfigure stigma into aesthetic value and can inspire a “reevaluation of the experience of being treated as an image or a copy” (7). This observation is interesting for my project about tattooing and queer desire, as it affirms that queer ekphrasis questions ideologically charged aesthetic values such as authenticity or originality. Tattooing, as an art form, is similarly prone to defy aesthetic hierarchies and thus potentially able to enhance the effects of queer ekphrasis. In what follows, I flesh out the idea that Steward’s and Plath’s texts challenge modernist aesthetics and examine repressive sexual norms by turning to tattooing as a reference medium.

II. Samuel Steward: From the Avant-garde to the Tattoo Studio

“Was tattooing not the farthest distance I could get from the academic world?” (*Bad Boys and Tough Tattoos* 12) – Samuel Steward offers this rhetorical question as a response to inquiries on why he abandoned his academic career in order to become a tattoo artist. Steward had gained a PhD at Ohio State University in 1934 and published his first novel, *Angels on the Bough*, in 1936. After his graduation, he taught at various colleges and universities, among them Loyola University and DePaul University in Chicago. From the early 1930s onwards, he cultivated a

correspondence with Gertrude Stein, which led to a friendship that lasted until Stein's death in 1946. In spite of the modest success of his novel and his ongoing identification as a writer, Steward never published any other works of fiction that would have fit into a modernist canon. Instead, he penned pornographic fiction, known as the "Phil Andros stories," in the decades after his turn from academia, and dabbled in a variety of other genres, including autobiographical accounts and a series of crime novels that evolve around Stein and Toklas as investigators.

In 1990, Steward also published a book about his experiences as a tattoo artist. The volume is based on notes he had collected for Alfred Kinsey as a foundation for research about the "sexual motivations for getting tattooed" (3) and appeared under the title *Bad Boys and Tough Tattoos: A Social History of the Tattoo with Gangs, Sailors and Street-Corner Punks, 1950-1965*. While the classification of the text as a "social history" suggests a scholarly approach, this impression is revoked by Steward's choice to list the members of his cast in the subtitle: the promise of "gangs, sailors and street-corner punks" announces an inclination to the anecdotal, which turns out to be programmatic. In his introduction to the volume, Steward remarks that "the chronological formula" he uses in the first chapters of the volume, give it the appearance of an "autobiography" and explicitly asks his readers not to "expect the arrangement and symmetry of the scholar's monograph" (3-4).

Steward's choice of tattooing over teaching, of the "skidrow of South Street in Chicago" over the academic establishment, of "the chaos of life" over "logic, order, and design," and of image over word, responds to Beeler's association of "tattoo texts" with "resistance to hegemony" (5). Scholarship on ekphrasis traditionally discusses literary texts that describe works of fine art; the focus on tattooing Beeler selects is a novel approach. The affiliation of tattooing with the imperfect, scarred body and with desires Beeler describes as "messy" (191) adds new risks –as well as new temptations and new pleasures– to the encounter between literary texts and the visual. One of these risks is breaking away from "high art" and entering the realms of sub-culture. Steward's description of his turn away from literature and academia towards tattooing embodies this dimension: "I was sliding down into a world of which I knew absolutely nothing. The life ahead of me was as different from the life I had known as benedictine is from cheap red wine" (12). Steward enters a new cultural position, a position that, from the vantage point of academia remains obscure, perhaps invis-

ible, but which also offers new possibilities of self-invention. He, for instance, notes that many of the anecdotes about tattooing he presents in his book “would seem misplaced or frivolous in a scholarly work” –“sliding down” thus permits him to explore forms of expression that are usually excluded from academic writing.

However, the new cultural position Steward occupies, after becoming a tattoo artist also threatens his connection to the “inner circles” of the literary avant-garde (13). A conflict between his ongoing intellectual and artistic identifications and his occupation as a tattooist and author of queer pornography becomes tangible through obsessive references to Gertrude Stein and Alice B. Toklas in Steward’s oeuvre. Steward, for instance, explains the non-academic, anecdotal approach in *Bad Boys and Tough Tattoos* with the following words: “Alice B. Toklas once suggested that I should let the ‘weight of the anecdotes carry the thing.’ I have tried to do this” (4). This remark appears incongruous in the context of a work about tattoo culture. Steward’s allusion to Toklas and Stein’s mentorship thus reads as an attempt to forge links to the modernist traditions from which tattooing dissociates him.

He performs a comparable gesture in an introductory “Note” to his collection of pornographic prose pieces *Below the Belt* (1982). The collection was published under the name of the narrator and protagonist of the stories, Phil Andros. Steward explains his relationship with Phil through a Stein reference: “like Gertrude Stein speaking to Alice about her biography – I said to him that I was going to write the stories, and I did, and here’s a dozen of them” (x). The emulation of Stein’s writing in a book of pornographic fiction allows for various interpretations. It insinuates that, in spite of his rejection of aesthetic hierarchies, Steward is unable to let go of the fantasy of belonging to the “inner circles” of the avant-garde and that he still cultivates the desire for a literary genealogy that leads back to modernism. At the same time, we can also understand the reference to Stein as a gesture of disidentification by which Steward seeks to salvage Stein’s lines from canonization and from reading practices that drain them of their provocative potential and queer subtext.⁴

⁴ José Esteban Muñoz conceptualizes disidentification as a “strategy that tries to transform a cultural logic from within” (11); Steward’s engagement with Stein similarly seems to oscillate between identification and the desire to change the reception of her work. See: *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (1999).

He rewrites Stein's words and places them in a context in which homosexual desire is openly expressed.

The tension between Steward's ongoing identification as an intellectual and his urge to resist heteronormative ideologies is also negotiated in the story "Love me little, love me long," that appeared in *Below the Belt*. The text envisions erotic encounters between the young hustler Phil Andros and the aging tattooist Pete Swallow. Both men navigate cultural territories that seem incongruous with their highbrow tastes. Phil begins his narrative with the following sentence: "I wandered lonely as a cloud on South State Street in Chicago" (36). The apparent mismatch between the Wordsworth citation and the rundown Chicago neighborhood is emblematic for Phil's ability to shuttle between different domains of identification. Pete similarly defies easy categorization: "What the hell was an intellectual doing in a tattoo shop?" (38).

At one point in the story, Phil acquires a tattoo that resembles one of Steward's tattoos. He is thus marked as an idealized alter ego of Steward. Similarly, Pete Swallow figures as an impersonation of Steward, who used the "pen name" Phil Sparrow for his work as a tattoo artist. In light of this doubling, it is not surprising that both men discover parallels in their biographies, such as mutual ex-lovers (42). The analogies motivate them to conceptualize their relationship in terms of kinship and to refer to each other as "father" and "son" (43). A similar vocabulary is used when Pete tattoos Phil: "Suddenly Pete Swallow became everything to me – wife, mother, father" (43). These passages envision tattooing and sex as activities that generate intimate relationships equal to those among family members. They thus offer a subversive rewriting of the glossary that is used to describe families and they place the privileged status that, in capitalist societies, is given to the family into question.

One productive framework for understanding Steward's text is J. Halberstam's idea of queer failure as a political and aesthetic concept. Halberstam's approach continues the narrative Love constructs about modernism, inasmuch as it traces the ramifications of the apparent incompatibility of queer desire with the narratives of progress that shape modernist aesthetics. Halberstam argues, in *The Queer Art of Failure* that, in contemporary capitalist societies "success" translates into "specific forms of reproductive maturity combined with wealth accumulation" (2).

While Love suggests that modernist art associates queerness with “backwardness,” Halberstam scrutinizes the logic that “casts the homosexual as inauthentic and unreal, as incapable of proper love and unable to make the appropriate connections between sociality, relationality, family, sex, desire, and consumption” (95). Love’s concept of “backwardness” and Halberstam’s ideas about “failure,” in spite of the apparently negative connotations, are meant as concepts of resistance. Both interventions visualize the link between art and politics. They invite us to envision narratives that offer alternatives to hegemonic conceptualizations of progress and success, and function as sites of resistance.

One such site of resistance can be found in Steward’s writing. The replacement of blood relationships by forms of kinship that are generated through tattooing and sex, in his story, challenges the heteronormative discourse Halberstam describes. It celebrates Phil and Pete’s shared disregard for conventional values. Simultaneously, the parallel functioning of tattooing and gay sex forges strong links between both activities. These are affirmed by the fact that Phil uses sex as currency for paying for his new tattoo. The two men frame their intimacies as a “complex father-son relationship” (43) *and* as an economic transaction and thus explicitly refuse “to make the appropriate connections between sociality, relationality, family, sex, desire, and consumption.” Their relationship exposes and subverts the capitalist logic. Family is not conceptualized as a sphere of continuity, reproduction, and assimilation but as a temporary arrangement that is based on sexual attraction, shared experience, and Pete’s ability to pay for Phil’s company.

Steward’s story, in consonance with its questioning of the hierarchies that are imposed by heteronormativity, also unsettles ekphrastic, and therefore aesthetic, traditions. Phil’s tattoo is a reference to queer sexuality. It thus rejects the traditional gendering of image and texts and the notion of romance that goes with it. The tattoo is described in detail in the dialogues between Pete and Phil, a strategy that confirms Glavey’s idea that “Ekphrasis is not simply about seeing; it is also about showing and sharing” (6). The tattoo shows a “dickybird,” a whip, and a rose (39). These signs are subversive, not only because they openly allude to socially ostracized sexual practices, but, conversely, also because they resist interpretation. Pete calms Phil’s anxieties about being identified as homosexual through the tattoo, by joking that policemen will take the image of the “dickybird” for an “Air

Force design” (39). He also recommends that Phil should reply to inquiries about the meaning of the other components of the tattoo by explaining that he “used to know girl named Rose who liked to be whipped” (40). The mistranslations of the images into words accentuate the duplicity of the tattoo. While it denotes Phil’s erotic tastes, it can also camouflage as an arbitrary and meaningless sign. Ekphrasis, in Steward’s story, is not only descriptive but also lays bare the deceptive character of words that seek to envelope an image.

The joke about the rose is particularly noteworthy because, according to Pete’s interpretation, it is meant to represent Phil’s “soft center” (40). Readers who are acquainted with Steward’s constant allusions to Gertrude Stein and Alice B. Toklas may speculate that the rose encodes yet another meaning and can be read as a reference to Stein’s poetry. This possibility seems particularly significant if we consider that the rose is meant as a symbol of vulnerability. Yet, the intimate reference is hidden behind a joke about “girl named Rose” and her masochistic desires. Beeler observes that “Despite its permanence, the tattoo may also resist images of stability and suggest the possibility of re-invention and re-interpretation” (6). The statement illuminates Steward’s use of ekphrasis. The description of Phil’s tattoo rejects accuracy and reliability and instead embraces playfulness, sensuality, and humor. Pete and Phil’s relationship similarly eludes legibility. It is not only characterized by homoerotic attraction; the encounters between two characters that are both modeled on Steward himself also evoke masturbation and narcissism. These connotations are strengthened by the fact that Steward’s story openly deals with experiences of aging, isolation, and, as the Wordsworth citation in the first sentence of the story anticipates, loneliness. Pete and Phil’s “complex father-son relationship” only offers temporary solace. In consonance with Glavey’s idea that queer ekphrasis “maintains an openness to failure” (4), in Steward’s story the liberating energies of failure are used to challenge heteronormative views on sexuality.

While the incongruities between Steward’s various spheres of identification ultimately remain unresolved in *Bad Boys and Tough Tattoos* and *Below the Belt*, there is also a text in which Steward offers a solution to this tension. In the brief memoir in the volume *Dear Sammy* (1977) that collects the letters Stein and Toklas wrote to him, Steward presents a scene in which he confesses to Alice his change to tattooing after Gertrude’s death. Alice offers the following response: “The whole

thing is wonderful [...] I do wish Gertrude could have heard of this” (103). The fantasy of Stein’s approval is certainly significant. Steward once again rewrites modernist traditions in order to mitigate the distance between tattooing and the world of the literary avant-garde of which he once craved to become a part of.

III. Sylvia Plath: Tattooing and Queer Fantasy

While tattooing became an art that permanently changed Steward’s life, Sylvia Plath’s experiences with this medium were limited to one visit to a tattoo shop in Boston in 1958. This visit appears to be only a footnote in her life, and left no marks on her body, but Plath’s journal allocates considerable space to the experience and she also composed her short story “The Fifteen-Dollar Eagle” (1959) based on it. Plath’s interest in tattooing corresponds to her fascination with other visual formats that are located outside the spheres of high art. Julia Gordon-Bramer shows, in *Fixed Stars Govern a Life*, that Plath’s *Ariel* poems are significantly influenced by the symbolic system of the tarot. Plath’s affinity to visual traditions that elude academic tastes also becomes graspable in the response to the tattoo shop she formulates in her journal: “Much happier today – why? Life begins minutely to take care of itself – an odd impulse brings a flood of joy, life – queer nice slightly sinister people: at the tattooist” (422).

From Plath’s journal, we learn that, in the weeks preceding her visit to the tattoo shop, she was concerned with combining her artistic ambitions with her domestic ambitions. She mentions her desire for “a corner of my own, something I can know about, write about well” (405) but also the “queer growing hunger for a baby” (411). While Plath’s craving for a domestic scenario with children and a home corresponds to a conventional narrative of success – “reproductive maturity and wealth accumulation” – Plath also cultivates hopes that, in her eyes, are not that easily compatible with the conformist narrative: “I have my own dream, which is mine & not the American dream. I want to write funny & tender women’s stories. I must be also, funny & tender” (412). Andrea Krafft suggests that Plath’s plan to use “humor and tenderness” in her prose makes up part of a feminist agenda that seeks “to unite”

readers “in a common affective bond” in order to create a “female community” (287). This project is noteworthy in the context of a queer reading of Plath, as in another journal entry, “tenderness” is a word Plath associates with lesbian relationships: “what does a woman see in another woman that she doesn’t see in a man: tenderness” (460). Plath recycles these words in *The Bell Jar*, in a conversation between the protagonist Esther and her psychiatrist (231). This repetition suggests that Plath found the idea of tenderness between women significant. The artistic ambition “to write funny & tender women’s stories” could, in the light of this passage, be understood as an ambition that is not entirely devoid of queer desire.

The scholarship on Plath has already established a good basis for queer readings. Plath’s pronounced interest in lesbian relationships becomes apparent in *The Bell Jar*. Ricky Werner explores the protagonist Esther’s concern with homosexuality and views it as indicative of the sexual crisis Esther goes through. According to this reading, Esther “aggressively pursues her heterosexual initiation” in order to free herself of homosexual impulses (8). While Esther rejects queer desires, Plath’s novel nevertheless dwells on lesbian lifestyles as an alternative to the repressive norms that regulated heterosexual relationships in the 1950s. Werner astutely notes that the novel introduces “the character Joan Gilling as a double for its protagonist” and relegates queer desire to her: “Esther Greenwood is not a homosexual, but her double is” (5). This reading draws attention to the queer subtext of *The Bell Jar* and insinuates that the protagonist’s dismissal of homosexuality is an act of self-denial: “When the mirror that is homosexuality is held up, Esther does not like what she sees” (8). The inability to acknowledge queer desire recalls Love’s description of the marginalization of homosexuality in modernist literature: Esther perceives these desires as shameful and refuses to pursue them. The strategic use of a double, in Plath’s novel, however, encourages readers to take the queer subtext seriously.

Plath also concerns herself with the repression of homosexual identities in the poem “The Courage of Shutting-Up” (1962). Critical commentaries that seek to read the poem in terms of autobiographical references, usually view it as a reaction to Plath’s discovery of her husband’s infidelity. Gordon-Bramer, however, argues that the poem is much more than a personal expression of rage. She suggests that one of the themes Plath works into the poem is the persecution of homosexuals during McCarthyism. The perspective of a wounded heterosexual woman and the

perspective of gay men facing social ostracization overlap: “Plath must hold her tongue, like her homosexual friends in public” (200). Given that the poem explores mechanisms of silencing and introduces a scenario of surveillance (“Mirrors can kill and talk”) this reading is plausible. Gordon-Bramer also associates the poem with the last tarot card of the major arcana, The World. She explains: “the card’s figure is considered by many tarot scholars to be a hermaphrodite” (194). This reference also supports readings of the poem that link it to queer desire and ambiguous gender performance.

Interestingly, this poem also entails an ekphrastic evocation of tattooing: “Tattooing over and over the same blue grievances, / the snakes, the babies, the tits / on mermaids and two-legged dreamgirls.” This flood of images confronts the observer with heterosexual norms: there are “dreamgirls” and “babies”; female bodies are exposed to the male gaze. Not surprisingly, the sequence of images is described as monotonous and depressing: an endless repetition of “the same blue grievances.” It is noteworthy that the collection also includes tattoos that fail to fit into the heterosexual canon. There are mermaids, chimerical figures with a slippery identity, and snakes, symbols of seduction and transgression. These figures add a certain ambiguity to the scenario and hint at the possibility of escaping the heterosexual routine. Tattooing, then, constitutes a cultural practice that, for the speaker, is associated with ambiguous feelings. While tattooing makes use of visual codes that reproduce a conventional understanding of gender and of sexuality, it also has the potential to create more disruptive images.

A similar ambiguity towards tattooing also manifests itself in the short story “The Fifteen-Dollar Eagle.” The story can be read as one of the “funny & tender women’s stories”, Plath envisions in her journals. An unnamed female narrator recounts her visit to a tattoo shop. Numerous coincidences with Plath’s journals suggest the narrative is constructed in close vicinity to Plath’s own experience. The narrator of the story negotiates ambivalent feelings towards the environment of the tattoo shop: admiration and the fantasy of forging a personal connection to the space alternate with a derisive attitude and the urge to mock the manner in which tattooing imitates other arts, such as poetry and painting, but fails to live up to them. Carmey, the tattoo artist in the story is introduced with the following words: “He’s a real poet with the needle and dye, an artist with a heart” (47). The search for poetry in a tattoo shop

indicates a craving for a form of poetry that is able to connote pain, to document suffering and to transport meaning through images. The analogy between poet and tattoo artist is plausible if we compare this catalogue with the ideals of authenticity and immediacy that are often associated with modernist poetry. In the course of her observations, Plath's narrator however experiences a process of disenchantment; she soon realizes that tattooing remains unable to fulfill its promises.

The narrative repeatedly returns to associations of tattooing with patriotic motifs and with marketing. The title of the story, "The Fifteen-Dollar Eagle," aptly conveys both aspects. The remark of another observer to the tattooist, "I believe you *live* on Uncle Sam's eagles," (53) cements the relationship of tattooing with national pride. The necessity to critically review the initial enthusiasm also derives from the perception that the space of the tattoo shop is closely linked to male self-performance. A sailor's decision to get tattooed is met with "admiration" and approval from the other male spectators in the shop (52). Female bodies, in this space, are turned into objects of voyeurism. The flash on the wall includes varieties of "red-nippled ladies" (54) and Carmey discloses his fantasy to tattoo the wings of a butterfly on a woman's thighs: "I'd like a photograph of that so much I'd practically do a butterfly for free" (60). The narrator's brief consideration of this proposition reinforces the link between tattooing and consumerism: "I toy, for a second, with the thought of a New Guinea Golden, wings extending from hipbone to kneecap [...] but drop it fast. A fine thing if I got tired of my own skin sooner than last year's sack" (60). The narrative thus exposes that the tattoo shop, in spite of its promise to provide a space in which conventional aesthetic ideals and hierarchies can be questioned, is inscribed with conservative values. It is revealed to be a sphere of patriotism, sexism, and the commercialization of desire. If we return to the initial analogy between tattoo artist and poet, we may speculate that the disenchantment with tattooing also represents a critical stance toward poetic traditions. Poetry, too, is a social practice that is susceptible to the influences of capitalism, patriotism, and machismo.

Beyond a research into the significance of tattooing as an art form, Plath's story, on a more hidden level, uses tattooing as a foil for testing, on the one hand her incompatible desires for domesticity, on the one hand, and non-conformist lifestyles, on the other. While Steward's writing constructs parallels between tattooing and sex, Plath's

text compares tattooing to birth: “the finished eagle poises on a red sky, born and baptized in the blood of its owner” (56). Here, the act of creating a tattoo is envisioned as the act of procreation. The result is a monstrous form of birth, as the baby is not human but a beast, and it cannot live independently from its “owner.” The incongruous elements in Plath’s metaphors underline the impression that tattooing is an illegitimate, perhaps even deceitful art form that cannot fulfill its promise of authenticity and leads to false constructions of art and of parenthood. Plath’s metaphors resemble Steward’s evocation of masturbation, as here too tattooing, is described as a sexualized act that fails to establish community and continuity. In contrast to the perversion of parenthood that is associated with tattooing, the narrator’s own position is described through metaphors from a more conventional repertoire: “I settle on the crate of papers in the corner [...] careful as a hen on eggs” (52). The idea of the narrator as a “hen on eggs” consolidates her position in a conformist framework.

Plath’s construction of tattooing as a failed form of art uses rhetoric strategies that resemble the ones queer theorists associate with the hegemonic discourse on sexuality: compared to the model of “reproductive maturity,” queer relationships are constructed as “inauthentic,” “incapable,” and “inappropriate,” to use Halberstam’s terms. Compared to real art, tattooing is constructed as inauthentic and incapable in Plath’s story. Interestingly, however, the story contains its own little queer fantasy. After the narrator learns that the tattoo artist has a wife, she immediately starts to daydream about Laura, the “Tattooed Lady” (51). When it turns out that Laura is not tattooed at all, and even detests tattoos, the narrator reviews the hopes she had harbored:

Up to this moment I have been projecting, fatuously, intimate visits with Laura [...]. I have been imagining a lithe, supple Laura, a butterfly poised for flight on each breast, roses blooming on her buttocks, [...] a woman with Experience written all over her, a woman to learn from in this life. (61)

Similar to the tattoo in Steward’s narrative, the tattoos on Laura’s body are a code for something else. For the narrator, the images translate into “Experience” and thus constitute a source of attraction. In her imagination, Laura becomes someone who inspires desires for intimacy. The obsession with Laura’s tattooed skin, including her breasts and buttocks, suggests that the relationship between both women, if follow-

ing the script the narrator imagines, would entail an erotic dimension. The narrator's disappointment after meeting the "real" Laura is formulated in a manner that dissembles empathy with Laura's husband: "I imagine her body. Death-lily-white and totally bare –the body of a woman immune as a nun to the eagle's anger, the desire of the rose" (62). The erotic disenchantment, in spite of the show of sympathy for Carmey, seems to appertain to the narrator herself rather than anyone else. Plath's use of ekphrasis is deeply entwined with this sense of disappointment: her text conjures up seductive images of female sexuality, images with the "power to fix, excite, amaze, entrance, disturb" (Heffernan 7). However, these images are destined to remain a fantasy. For Plath's narrator, the visit to the tattoo shop thus turns into an experience of failure: tattooing, for her, does not offer a solution to the conflicts of identification she experiences. Plath's story returns to the conformist social order, after it has been revealed that the tattoo shop cannot hold its promises and does not provide a suitable space for artistic or erotic transgressions. Tattooing is disparaged as an inauthentic art; and the narrator and her boyfriend leave the shop apparently unmarked. Glavey's remark that queer ekphrasis "maintains an openness to failure" (4) is helpful in the context of Plath's story. Plath's narrator may entertain only a short-lived fascination with tattooing and remain oblivious of the queer subtext of her own thoughts. Similar to the repression of homosexuality in *The Bell Jar* and the strategy of relegating same-sex desire to an alter ego, this story is not devoid of homoerotic desire – the protagonist only fails to acknowledge her craving for new relationship models that unsettle the heteronormative logic.

IV. Conclusion: Aesthetics of Queer Failure

Why is tattooing such an apt medium for expressing unease or dissatisfaction with heteronormativity, and how can it be employed in order to challenge cemented aesthetic ideals? Beeler suggests the following about literary texts that evoke tattooing through ekphrastic description: "One of the striking features of the textual tattoo is its ability to generate narratives of desire and violence because of the relationship between tattoos and the body" (4). In a similar vein, I have argued

that references to tattooing in writing are often tied to a questioning of the social and aesthetic norms around which narratives about romance and sexuality are organized. Both Steward and Plath write in the context of cultural environments where tattooing is marginalized as a form of art. Perhaps it is this cultural location of tattooing on the lower end of the aesthetic hierarchy that allows both writers to associate tattooing with the promise of fulfilling queer desires; desires, which acclaimed art in the era of the 1950s fails to respond to.

The marginalization of queer desire leads Steward and the protagonists of his fiction into realms that are constructed as “inauthentic” in the hegemonic discourse. Steward’s appropriation of tattooing and pornography for queer aesthetics and queer relationships allows him to become a writer and creator who bypasses conventional patterns of success. Moreover, he exposes the hierarchies that structure these conventional narratives. Plath, by contrast, offers a female perspective on the tattoo culture of the 1950s. Her story contains elements that permit us to read it as one of the “funny & tender women’s stories” she envisions in her journals. The exposure of the tattoo shop as a space of masculine self-performance and conventional aesthetic ideals is certainly humorous. The narrator’s daydream about a female confidante, a friend, whose tattooed body connotes “Experience” and female desire, reads as a counter vision to heteronormative models for relationships. This fantasy of tenderness between women introduces a new dimension into the world of tattooing and suggests that the visit to the tattoo shop, in spite of the narrator’s disenchantment, is an incisive experience after all.

The engagement of both writers with tattooing can be productively read through a perspective that is informed by Love’s observations about the repression of queer desire in modernist literature and by Halberstam’s concept of queer failure as a form of resistance against the capitalist logic. The stories Plath and Steward create about tattooing critically reflect modernist traditions of writing. Steward’s repeated references to Gertrude Stein offer him the possibility to link his own oeuvre to modernism, thereby tying tattooing and queer sexuality to a canon that tends to eclipse these practices. Plath’s story explores the scope of modernist aesthetics by constructing analogies between the tattoo artist and a poet. This strategy enables her to dissociate herself from literary traditions that are shaped by masculine self-performance and patriotism. Moreover, both writers cultivate an awareness of the manner in which

capitalism privileges narratives of financial and reproductive success. Steward responds to the demands of a heteronormative system by exploring cultural niches that elude institutionalization. For him, tattooing and pornography are spheres of resistance. These genres allow him to voice queer desire and to envision narratives that deliberately fail to comply with modernist standards. In her journals, Plath similarly voices the desire for “a corner of my own.” Her short story depicts a woman in search for such a corner: the tattoo shop tempts her with the promise of non-conventional forms of artistic expression. Additionally, it is also associated with queer desire. While these promises remain fantasy, they momentarily destabilize the protagonist’s position within the heteronormative system.

Louisa Söllner

(PhD, Ludwig-Maximilians-University Munich, 2012). She has published articles on Cuban-American literature and art and on the relationship between writing and visual art. Her book *Photographic Ekphrasis in Cuban-American Fiction: Missing Pictures and Imagining Loss and Nostalgia* was published by Brill (Leiden, NL) in August 2018.

WORKS CITED

- Andros, Phil. “Note,” *Below the Belt & Other Stories by Phil Andros*. 2nd edition. San Francisco: Perineum Press, 1983, pp. ix-x.
- Andros, Phil. “Love me little, love me long,” *Below the Belt & Other Stories by Phil Andros*. 2nd edition. San Francisco: Perineum Press, 1983, pp. 36-47.
- Arburg, Hans-Georg von. “Archäodermatologie der Moderne. Zur Theoriegeschichte der Tätowierung in der Architektur und Literatur zwischen 1830 und 1930,” *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 77.3 (2003): 407-445.

- Beeler, Karin. *Tattoos, Desire and Violence: Marks of Resistance in Literature, Film and Television*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, 2005.
- Brain, Tracy. *The Other Sylvia Plath*. London and New York: Routledge, 2001.
- DeMello, Margo. *Bodies of Inscription. A cultural history of the modern tattoo community*. Durham, North Carolina: Duke University Press 2000.
- Glavey, Brian. *The Wallflower Avant-Garde: Modernism, Sexuality, and Queer Ekphrasis*. New York and Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Gordon-Bramer, Julia. *Fixed Stars Govern a Life: Decoding Sylvia Plath. Volume I: The Major Arcana and first 22 Poems of Plath's Ariel*. Nacogdoches, Texas: Stephen F. Austin State University Press, 2014.
- Halberstam, Judith. *The Queer Art of Failure*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2011.
- Heffernan, James A.W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.
- Krafft, Andrea. “‘Funny and Tender and Not a Desperate Woman:’ Sylvia Plath’s The Bell Jar, Betty Friedan’s The Feminine Mystique, and Therapeutic Laughter,” *Plath Profiles. An Interdisciplinary Journal for Sylvia Plath Studies* 6 (2013): 287-306.
- Krieger, Murray. “The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time – and the Literary Work,” *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, edited by Valerie Robillard and Els Jongeneel, Amsterdam: VU University Press, 1998, pp. 3-20.
- Love, Heather. *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis and London: The University of Minnesota Press, 1999.
- Plath, Sylvia: *The Bell Jar*. 2nd edition. London: Faber & Faber, 1966.

- Plath, Sylvia. "The Courage of Shutting-Up," *Collected Poems*. London: Faber & Faber, 1981, pp. 209-210.
- Plath, Sylvia: "The Fifteen-Dollar Eagle," *Johnny Panic and the Bible of Dreams and other prose writings*. 2nd edition. London: Faber & Faber, 1979, pp. 47-62.
- Plath, Sylvia. *The Unabridged Journals of Sylvia Plath 1950-1962*, edited by Karen V. Kukil. New York: Anchor Books, 2000.
- Spring, Justin. *Secret Historian. The life and times of Samuel Steward, professor, tattoo artist, and sexual renegade*. New York: Farrar Straus and Giroux, 2010.
- Steward, Samuel. *Bad Boys and Tough Tattoos: A Social History of the Tattoo with Gangs, Sailors and Street-Corner Punks, 1950-1965*. New York and London: Harrington Park Press, 1990.
- Steward, Samuel: "The Memoir," *Dear Sammy. Letters from Gertrude Stein and Alice B. Toklas*. New York: St. Martin's Press, 1977, pp. 1-117.
- Werner, Ricky. "Queer Adolescence: (Homo)sexuality in *The Catcher in the Rye* and *The Bell Jar*," eSharp issue on *Identity and Marginality* 6.2 (Spring 2006).

Escrituras en la piel. Memorias, contramemoria y testimonio

Inscriptions on the Skin. Memories, Counter-memory, and Testimony

Roberto Carlos Monroy Álvarez

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

robertomonroy9000@gmail.com

Resumen

En este artículo se condensa una reflexión sobre tres formas narrativas en cuanto a la violencia: la memoria, la contramemoria y el testimonio. Las anteriores, como figuras discursivas en relación a procesos de sometimiento o resistencia, serán estudiadas a través de textos literarios, reflexiones filosóficas, propuestas políticas y experiencias sociales. El objetivo último de nuestro texto es reconsiderar una oposición contundente en el desarrollo del sentido histórico-político para nuestras sociedades, en donde el efecto del olvido se excluye en términos de un deber de memoria. La propuesta de esta investigación es una revisión crítica para pensar más bien una ambivalencia en las fuerzas del discurso político de los llamados subalternos. La lucha por el discurso (de la historia o la contrahistoria) está atravesada por la relación constante entre fuerzas que olvidan para recordar y que memorizan para olvidar.

Palabras clave: memoria, contramemoria, testimonio, violencia, escritura

Abstract

This article condenses a reflection on three narrative forms related to violence: memory, counter-memory and testimony. These will be studied as argumentative figures related to processes of submission or resistance through literary texts, philosophical reflections, political proposals and social experiences. The ultimate goal of our text is to reassess the strong opposition to the historical-political development of our societies, where the effect of forgetting is excluded in terms of a duty to memory. The proposal of this research is to make a critical review of the ambivalence in the forces of political discourse of the so-called subordinates. The struggle for discourse (of history or counter-history) is crisscrossed by the constant relationship between forces that forget in order to remember and memorize in order to forget.

Keywords: memory, counter-memory, testimony, violence, writing

*Si alguien pudiera conservar
en su memoria todo lo que ha vivido,
si pudiera evocar cuando quisiera
cualquier fragmento de su pasado,
no tendría nada que ver con un ser humano:
ni sus amores, ni sus amistades, ni sus odios,
ni su facultad de perdonar o de vengarse
se parecerían a los nuestros.*

MILAN KUNDERA

Introducción: pensar la memoria, pensar el olvido

El texto que sigue elabora una crítica a tres categorías utilizadas en la narrativa social y política: la memoria, la contramemoria y el testimonio, entendidas como figuras discursivas que posibilitan ciertas relaciones de poder, ya sea de dominación o de resistencia. La propuesta no retoma una posición habitual en cuanto al tema, pues trata de construir un análisis sobre los usos y apropiación de discursos narrativos que tienen que ver con lo que, aquí pensamos, serán las cicatrices de una violencia soberana.

Por tratar de adelantarnos, aquí reflexionaremos en torno al llamado *deber de memoria*, esto entendido como la idea que movimientos sociales, activistas y políticas públicas han condensado en la sentencia: “Ni perdón ni olvido”. Pero qué implica esa memoria, desde una aproximación crítica, sino recordar la violencia con que cierta soberanía ha inscrito en la piel su posición de dominación; cierta escritura, cierta huella que se imprime con fuerza en los así llamados vencidos. Por esta misma posición, y en el ánimo de una discusión estratégica, aquí reconsideraremos las nociones que parecen establecer una oposición binaria (memoria/olvido) en cuanto a lo político de la historia, a partir de reconocidas formas de la narrativa que agrupan y ejercen la fuerza del discurso.

Memoria: marcas de la soberanía

Según se narra en “Funes el memorioso”, de Jorge Luis Borges, Irineo Funes, compadrito uruguayo de apenas 16 años de edad, sufre un accidente a causa de un caballo no domado que le contrae la capacidad de recordar, literalmente, todo; según el cuento, Funes podía memorizar “todos los vástagos y racimos y frutos que comprenden una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882 y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez” (131). La primera intuición que consideramos en Funes es la de un don, uno que le permite traer del pasado hasta la más mínima experiencia posible; en este personaje literario se condensaría la fuerza de una historia completa, en donde él dejaría de ser un ciego, un sordo, un abombado (Borges 103).

Muy contrario de lo anterior, el cuento parece pensar la inigualable condición de Funes (Borges le llama un “derecho indiscutible”) de un modo distinto; al acercarnos a la condición del compadrito nos damos cuenta de que el memorioso sufre de la necesidad de su retención. Al no poder abandonar nada absolutamente, la memoria de Funes se convierte en una conglomeración de recuerdos sin ninguna valoración, donde la imagen de una cepa de uva y la de su propia madre llegan a ocupar el mismo lugar en una cadena interminable y carente de jerarquías; ningún recuerdo es más importante que otro, todos valen lo mismo y, por lo tanto, ninguno vale nada. Funes, en este sentido, es incapaz de realizar pensamientos en el más elemental sentido platónico, pues conceptualizar significa, por un lado, condensar semejanzas, a la vez que se desechan/olvidan las diferencias:¹ Funes no puede pensar que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) fuera el mismo que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Como bien apunta el cuento, la capacidad nemotécnica que ostenta le lleva a un mundo donde se carece de ideas

¹ “Todo concepto se forma igualando lo no-igual. Del mismo modo que es cierto que una hoja nunca es totalmente igual a otra; asimismo es cierto que el concepto hoja se ha formado al abandonar de manera arbitraria esas diferencias individuales, al olvidar las notas distintivas” (Nietzsche, *Sobre verdad* 6).

generales, de jerarquías, de oposiciones: “Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, es abstraerse. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (Borges 134), dice el final del texto.

La imagen de Funes termina por tener sentido al recordar que en el momento de su accidente, el personaje “había quedado tullido sin esperanza” (127), es decir, había quedado parálítico. Pareciera, entonces, que lo que Borges apunta es que esta vigía absoluta, esta incapacidad de pensar, puede considerarse también como una enfermedad, como una parálisis, como un mal. Así, apunta Bauman, el cuento de Borges manifiesta una incapacidad achacosa para desarrollar el mínimo proceso de selección, pues la memoria de Irineo Funes es “como un vaciadero de basura” (Bauman 31), en donde no hay distinción entre desechos y valor.

Bruno Bosteels analiza el particular posicionamiento de Borges a través de varias de sus narraciones, observando la filosofía nominalista/individualista que constantemente desacredita las nociones de masas, colectividad o Estado en los textos del argentino (Bosteels 255). Así, al atender “Funes el memorioso” desde las reflexiones de Bosteels, nos damos cuenta que si en un primer momento se esboza una crítica a la idea de representación, puesto que esta “involucra un proyecto utópico que enseguida se autocancela, no por un problema de circunstancia, sino por estrictas razones de principio” (Bosteels 258), la reflexión termina por decirnos que una versión singular y particularista del mundo es imposible sin una aparente parálisis. Es decir, frente a un conjunto de narraciones² que parecen decirnos que la idea de representación platónica es una ilusoria manera de desarrollar el pensamiento, el otro extremo, el de un proceso que se resista de hacer selecciones, sinécdoques o conceptualizaciones, estaría sumido en una incapacidad en el decir o el hacer. Recordemos que según el cuento, Funes “podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero” (131); pareciera, así, que el proyecto de una singularidad extrema se parece mucho a un mal: uno se enferma de recuerdos, por los recuerdos.

² “Nuestro pobre individualismo”, “El congreso”, “El ruiseñor de Keats”, entre otros textos de Borges estudiados por Bosteels.

En cuanto a lo último, leemos en la *Genealogía de la moral* cómo Nietzsche comienza su segundo tratado con el tema de la memoria y el olvido: para el filósofo, el olvido es pensado como un estado natural e ileso del hombre, mientras que la memoria se produce como una enfermedad, una condición emparentada con la crueldad, el sufrimiento y la fuerza, pero también con la soberanía. Si en un primer momento el hombre puede pensarse como un animal que olvida, un animal sano que al digerir va desechando, se puede describir la soberanía como aquella técnica que haría que ese animal que olvida se convierta en un animal que calcula, que promete, que, finalmente, recuerde. La memoria, entonces, estaría comprometida a la historia de ciertas prácticas ejercidas en donde

se forjaron con medios terribles una memoria para dominar a los plebeyos ... la lapidación ... el suplicio en la rueda ... el castigo de hacer hervir al criminal en aceite o vino ... el desollamiento ... o untar con miel al criminal y dejarlo a merced de las moscas bajo un sol ardiente. (Nietzsche, *Genealogía* 102).

En ese sentido, la memoria para Nietzsche tiene que ver con una técnica en donde el soberano inscribe/escribe en la piel de los vencidos la condición de vencido: que ese esclavo no olvide nunca que es esclavo, y cada que intente olvidarlo, que la marca de un látigo le recuerde qué es lo que pasa cuando se intenta olvidar. A un pueblo más desmemoriado le corresponde castigos más crueles, una crueldad en función del ejercicio de soberanía, una soberanía sobre el cuerpo que sufre el castigo y los testigos que, imagen mediante, recordarán para siempre el efecto de una amnesia, el efecto de olvidar su papel y su lugar.

Aparecen, para su análisis, dos ejemplos. Uno de ellos viene de una novela que habla sobre los efectos del golpe de Estado en Chile de 1973, y de las técnicas de memoria puestas en funcionamiento; dicho texto es *Carne de perra* de Fátima Sime.

La historia de este relato nos presenta a María Rosa, estudiante de enfermería y pareja de un dirigente estudiantil de izquierda durante el gobierno de Salvador Allende; en el momento en que ocurre el golpe militar que depone la Unión Popular, María Rosa es secuestrada por la policía del régimen, la DINA, quien la lleva a un centro de tortura en donde marcan su piel con quemaduras de cigarros; tiempo después es “rescatada” por un funcionario militar que le sigue torturando

física y psicológicamente al grado de hacer que las marcas de su cara hechas por la primera tortura se conviertan en permanentes. La historia continúa y, por efecto de la misma tortura, la personaje se convierte en colaboradora del régimen, y proporciona su apoyo como enfermera al grado de infiltrarse en un hospital y asesinar a un opositor. Cuando es inútil ya, la DINA pone a María Rosa en un avión hacia un exilio forzado en Europa. Regresa a Chile en los primeros años de la democracia para vivir una vida marcada por sus marcas, es decir, marcada por la exclusión. La gente de Chile ve en ella y en sus cicatrices no solamente el recuerdo de lo que han dejado atrás, la época de la dictadura, sino también el signo de una colaboradora. Más aun, su trauma retorna y retoña en los diferentes comportamientos que María Rosa tiene: el impedimento de tener relaciones amorosas con los hombres; el espectro de un olor pútrido que, ella cree, sale de su cuerpo todo el tiempo; la imposibilidad de pensar en su captor como un hombre y en cambio pensarlo como un dios, entre otros síntomas. En un momento de coito con un compañero, cuando ella se piensa mejorada, el fantasma del pasado, el pasado del soberano, regresa para atormentarla:

... mi fantasía se derrumbó. Mi cuerpo no estaba convencido, tenía su propia memoria y seguía prisionero. En cada poro que se estimuló, en la humedad, en la congestión, en la turgencia, continuaba la marca del Príncipe.³ Junto a mi amante, me penetró también él. (Sime 41).

Con las ideas rescatadas de la novela, podemos hablar de la memoria producida por el soberano en la manera en que Nietzsche la entendía. Las marcas en la piel de María Rosa son las marcas que recuerdan el ejercicio de poder de los militares; la cicatriz es la escritura que como señal de soberanía toma nota de una idea que debe ser inolvidable: “Saca del bolsillo de su pantalón una navaja pequeña.

³ En la novela, el personaje que personalmente tortura a María Rosa, si bien lleva por nombre Emilio Krank, es referido por la personaje con varias metáforas que hacen alusión precisamente a la idea de soberanía, reafirmando la idea que hemos seguido aquí a través de la memoria, la escritura y el poder: “Príncipe”, “halcón”, “Él”; uno de los efectos, por otro lado, de esa relación de dominación es que la personaje es incapaz de llamar por su nombre a su torturador, siempre aludiendo a estos otros ‘títulos de nobles’ que Krank se ha otorgado.

Clava la punta en una herida, levanta entera la costra y se le muestra ... En cada acometida la chica siente la hoja, pequeña, filosa, bailar cerca de su ojo. A pesar del dolor, temerosa, no se mueve, no chista” (Sime 10). Las marcas, así, se convierten en huella psíquicas profundas, pero también escritura pública de lo que aconteció. Obviamente esta memoria, la del soberano, no es tomada por la personaje como el deber histórico, sino como una enfermedad, como una maldición, no solo suya sino de todo quien a la vez la ve pasar:

A las personas les llama la atención mi cara con cicatrices, es obvio, pero en general preguntan directamente qué me pasó, o bien disimulan. Mis colegas no. Las recuerdo frente a mí, petrificadas, los ojos fijos, mudas. Me daban ganas de gritarles: ¡tóquenme las cicatrices, mierdas, métanle los dedos! Nunca dijeron nada al respecto. No me querían. (Sime 21).

Un caso similar podemos encontrar en la película *La vida secreta de las palabras*. Aquí, el que podríamos pensar como el encuentro amoroso entre Hanna y Josef, una enfermera y el otro un paciente temporalmente ciego, se ve afectado por la constante aparición de la memoria que Hanna tenía escrita en la piel. Casi de manera elíptica, pero a la vez intempestivamente, la película nos cuenta la experiencia de Hanna en la guerra de los Balcanes, donde tropas de su propio país junto con cascos azules de la ONU la secuestran, la violan repetidas veces y finalmente le marcan todo el cuerpo con una serie de cicatrices que ella llevará toda la vida. Una escena emotiva a mitad de la película rompe con el discurso amoroso que se va creando entre los dos personajes cuando la mano de Josef, delineando el contorno de la piel de Hanna, se encuentra, sorprendentemente, con las cicatrices que ella tiene en la piel. La memoria de su violación reaparece cuando pretende olvidarla para recordarle que ella no puede amar, no puede acercarse a los hombres o formar una familia, condenándola siempre a una especie de autismo (parecido a la situación desarrollada por María Rosa en *Carne de Perra*) que le haga, apenas, sobrevivir en trabajos rutinarios. Como vemos, la memoria para Hanna también se presenta como la escritura de sus violadores, como la enfermedad que no le permite vivir. Si pensamos que en ese momento Josef es ciego, su mano tocando la piel de Hanna es metáfora misma de una lectura a la escritura marcada en su cuerpo.

Hasta aquí lo que podemos preguntarnos es si este tipo de memoria, más que de evitar que el pasado se repita, tiene que ver con la crueldad sobre la carne de las mujeres. Entonces, las narrativas que habría que desarrollar deben ir buscando, más que formas para recordar, formas para olvidar. O más allá: la idea sería pensar una oposición discursiva, una memoria de los vencidos o contramemoria, que aunque reafirmación del recuerdo se pueda pensar también como devenir de cierto proceso de olvido.

Contrahistoria y discurso marginal

Si seguimos el análisis de la idea de marca, aquí quisiéramos pensar que, frente a esa primera memoria/crueldad, y como respuesta histórica y política, se han generado técnicas para contar las cosas de otra manera, para desplazar, y con ello olvidar, la memoria del soberano. Y estas formas, quisiéramos ver aquí, tienen que ver con la estructuración de narrativas y discursos que produzcan lo que varios autores y movimientos han llamado contramemoria, una memoria en oposición a la de los soberanos, una que renuncie a la crueldad, una que se ejecute como una discontinuidad a la historia oficial que ve natural la dominación de unos y el dominio de otros. Si bien en términos estéticos y político esto significaría un desacuerdo con las formas épicas en el desarrollo de los discursos históricos, la contramemoria, al ser una oposición epistemológica de aquel relato soberano, trata de construir un vocabulario diferente al usado en un sentido fascista (Benjamin, *La obra* 38).

Aquí queremos volver al ejemplo con Sime y *Carne de perra*. Para este análisis es interesante pensar cómo comienza el discurso de la novela: María Rosa, ya como enfermera en un hospital de Santiago, en un comienzo *in media res*, ve de nueva cuenta a su torturador ya no como oficial de la DINA sino como un enfermo terminal. En este momento de la historia de la novela es que la vida de María Rosa se transforma de una vida dañada a un intento por estructurar su historia en otros términos. Ella, como narradora, empieza a recordar lo que hasta ese momento había quedado inconcluso; esto es su historia como víctima; de esta manera la personaje crea un testimonio (que será la misma novela) como forma de poder hablar de su trauma.

Es decir, el discurso de la personaje, como estructuración del primer trauma que la condenó a la exclusión, se convierte en una forma de agenciamiento,⁴ de posicionamiento frente a su violador; ella ya no lo considera alto, guapo, poderoso, sino que lo ve como un despojo humano, débil y enfermo. De esta manera, podemos pensar la narración de la personaje, y su propia escritura, como la contramemoria de aquella primera marca que significan las cicatrices de su rostro.

La contramemoria está pensada aquí como lo hacía Michel Foucault a la hora de hablar de su idea de “contrahistoria”, esa que cuestiona la linealidad de la historia de los reyes y su derecho a gobernar y que hace visible la historia de las luchas, los castigos, las crueldades y las dominaciones con las que los soberanos se han hecho de su derecho. En términos del francés, la articulación de la historia sería, más que una disciplina científica, la construcción de cierto ritual diseñado para “expresar el derecho del poder de los reyes, los poderosos, los soberanos y sus victorias ... se trata de vincular jurídicamente a los hombres mediante la continuidad de la ley” (Foucault, *Defender* 68). En este sentido, la historia, como articulación narrativa trataría de fascinarnos con la intensidad de las glorias y las hazañas de los monarcas, del “carácter ininterrumpido del derecho del soberano” (Foucault, *Defender* 68). En su formulación, entonces, recae toda la fuerza del acomodo de la jerarquía, pues la narrativa posibilita las relaciones de poder, las formas de ver el mundo. Cuando Walter Benjamin, en sus famosas “Tesis de filosofía de la historia”, se refiere a ese patrimonio cultural producto del relato del historiador comprometido con el vencedor (Benjamin 67), tal vez tengamos que pensar en la historia de los reyes, según propone Foucault: pensar la narrativa como ese monumento histórico que, con una función doble en cuanto a la memoria, nos hace recordar a los soberanos pero nos hace olvidar cómo llegaron a serlo.

En su lado opuesto, la contrahistoria sería una articulación emergente que tendría como fin desasociar la historia de los reyes y las historias los vencidos, mostrar cómo la historia de unos y la historia de los otros no es la misma, pues lo que recuerdan estos últimos es precisamente la sangre con la que se les gobernó, no la

⁴ El término quiere retomarse desde un vocabulario crítico en el feminismo que trata de pensar, por un lado, el empoderamiento contrahegemónico del espacio político, y, por otro, la lucha por un “poder interpretativo” (Franco) en una esfera pública, como se verá más adelante.

gloria de sus soberanos. La contrahistoria, o la contramemoria como aquí se quiere introducir:

Va a ser el discurso de quienes no poseen la gloria o de quienes la han perdido y ahora se encuentran, quizá transitoriamente pero sin ninguna duda largo tiempo, en la oscuridad y el silencio. Lo cual hace que ese discurso –a diferencia del canto ininterrumpido con el que el poder se perpetuaba, se fortalecía mostrando su antigüedad y genealogía– sea una toma intempestiva de la palabra, un llamamiento. (*Defender* 72).

Aquí, el papel de la memoria cambia por completo y se direcciona; la potencia de la narrativa y su propio posicionamiento cambia de sentido, y si en un primer momento la historia habría de asegurar la rememoración, la otra historia, la contrahistoria, o para nosotros la contramemoria, tendría como papel el de “mostrar que las leyes engañan, que los reyes se enmascaran, que el poder genera una ilusión y que los historiadores mienten” (Foucault, *Defender* 73). Como aclarábamos más arriba, la contrahistoria como relato y discurso se posiciona como una forma narrativa de perder esa memoria del soberano para crear una propia, una de “esa servidumbre oscura” que lucha por olvidar y a la vez recordar otras cosas de otros modos.

De alguna forma podemos relacionar esta otra historia con lo que el antropólogo Marc Augé definía como una de las figuras del olvido. En su texto *Las formas del olvido*, el autor llega a decir que una condición necesaria para el establecimiento de las relaciones sociales es el olvido; si pensamos nuestra vida como un relato, dice Augé, las figuras que determinan las formas en que olvidamos se vuelven imprescindibles en las narrativas que condensan las diferentes formas de comunidad. Y una de estas figuras cobra un papel importante, la figura del “re-comienzo”. Para el antropólogo, los rituales narrativos logran formar el pasado, presente y futuro de las comunidades, y entre las formas que lo posibilitan, el re-comienzo significa algo completamente diferente a la idea de repetición:

Su pretensión es recuperar el futuro olvidando el pasado, crear las condiciones de un nuevo nacimiento que, por definición, abre las puertas a todos los futuros

posibles sin dar prioridad a ninguno ... Lo que entonces se borra o se olvida, en el instante en que surge una nueva conciencia del tiempo, es simultáneamente aquel ser que el iniciado ya no es ... (68).

Así, el olvido de lo anterior es posible mediante otra narración, otro relato, con otro comienzo, diferente, contrario, mediante un ritual que se proponga contar otra vez la historia. Aquí, que quede claro, no hablamos precisamente del olvido de la matanza de Tlatelolco en México, o de las dictaduras del Cono Sur en América Latina, o del Holocausto judío, sino de una memoria que olvide el relato de una historia hegemónica, y en cambio pensamos en el comienzo de una narración de los de abajo, de una narración marginal hecha desde el margen, en que el sujeto que narra ya no es simplemente la víctima o el vencido.

En términos de la novela con la que hemos trabajado, la idea sigue quedando clara: la propia novela, el propio discurso de la personaje construido desde la singularidad de su experiencia es el recomienzo de esa historia pero en otros términos, unos que no favorecen a los príncipes, sino que cuentan, por ejemplo, cómo las llamadas “colaboradoras” del régimen militar en Chile son el resultado de varios ejercicios violentos de sumisión y tortura. De cierta forma, la historia de María Rosa, la mujer torturada por los militares en Chile, es una historia que se enfrenta a la memoria de la soberanía porque decide no ocupar el lugar que esta le ha dado. Y así, ya bien en una novela, es posible observar la re-composición política-narrativa que esta contramemoria nos ofrece; sin embargo ¿cómo será pensar esos relatos en términos que no sean ficción?⁵

⁵ La distinción entre ficción y no ficción (piénsese aquí literatura/testimonio) es importante en la medida en que se toma en cuenta la efectividad política de las narraciones. Si pensamos a la ficción como una característica de la literatura moderna (Culler 43), estamos atentos a que lo registrado, histórico o no, se difiera a una esfera únicamente verosímil, que incumbe más por su sentido estético o cultural. Parte de las discusiones pensadas sobre el género testimonial giran en torno a su capacidad irruptora entre la división sensible que piensa lo real y lo no real; al romper con el llamado pacto de no ficción, el testimonio obliga estructuralmente al lector a “respetar” lo que el texto dice que ha sucedido (Beverley 25).

Testimonio: la voz de los sin voz, de los sin memoria

Para pensar aquí cómo se ha desarrollado el ejercicio de la contrahistoria en las luchas de saberes y discursos actuales, retomamos lo que cierta postura, a partir de una experiencia construida en el espacio de la subalteridad latinoamericana, denominó como testimonio, un llamado género discursivo puesto entre la narrativa literaria y la llamada microhistoria. Esta otra forma de discursividad, en oposición a relatos escritos desde la ficción y a la historia construida desde arriba, se ha dado como relato contrahegemónico y ejemplo del ejercicio político-narrativo que implicará siempre una historia a contrapelo, elaborado a partir de la impresión de las diferentes luchas políticas y sociales de la historia en América Latina.

Podemos encontrar la articulación teórica de este llamado género en el posicionamiento del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, cuya principal labor consistía en “buscar construir un ‘bloque histórico’, más que teóricamente, como el plano de planta para una nueva disciplina” (Beverley 78) en tanto los así llamados estudios culturales y su propuesta académica-política. Uno de sus integrantes, John Beverley, participó en gran medida en la revisión y elaboración teórica de distintos discursos pensados como la emergente voz de aquellos que no tenían voz,⁶ esto es la estructuración de varios relatos que funcionaran como testimonio de la experiencia histórica, muchas veces invisibilizada en el campo público, de distintos colectivos (indígenas, guerrilleros, comunistas, pobres, mujeres). Para explicar en qué consiste la producción e implicaciones de esa figura de la narración en las relaciones de poder podremos revisar, de nueva cuenta, un texto de Foucault.

En *La verdad y las formas jurídicas*, el francés plantea que el tema de la tragedia de *Edipo rey* de Sófocles versa sobre el poder político. Al contrario de las interpretaciones más tradicionales, Foucault piensa a Edipo como un tirano cuya vedad

⁶ Podemos denominar, a grandes rasgos, subalterno a aquellos individuos que históricamente han carecido de voz y representaciones en el escenario público y social de los emergentes Estados-nación de nuestra modernidad. Como dice el Grupo Latinoamericano de Estudios, la subalteridad es el resultado de procesos sociales e históricos complejos que hicieron visible cierta realidad social para invisibilizar otra, y esas otras historias serán la de los indígenas, la de los negros, la de las mujeres, la de los guerrilleros o luchadores sociales, recordando que esta condición es ante todo relacional.

se sostiene hasta la aparición de un saber, de un saber con cierto poder, el saber/poder que produce la elaboración del testimonio. Recordemos que Edipo como nuevo soberano de Tebas tiene el poder absoluto de la ciudad pero carece del saber, el saber quien es el culpable de la muerte de Layo. Frente a su evidente incapacidad de ver/producir la verdad, Edipo desafía y amenaza con torturar a nobles, campesinos y adivinos de la ciudad, que, aunque estos insinúan quién es el asesino, el rey no puede más que exigir en su papel de tirano que se le diga una respuesta que no lo comprometa, como afirma Foucault, a perder su poder. Es mediante el relato de dos testigos que el poder de Edipo cae completamente: los dos esclavos que entran al palacio del rey, al unir sus narraciones, hacen producir una verdad que arroja a Edipo del trono:

Finalmente, el último par de testimonios que intervienen, la última mitad que habría de completar la historia, no está construida por los dioses y tampoco por los reyes, sino por los servidores y esclavos. El esclavo más humilde de Polibio y sobre todo, el más oculto de los pastores que habitan en el bosque del Citerón enunciarán la verdad última al dar el último testimonio (Foucault, *La verdad* 48).

Como lo señala Foucault, ocurre un desplazamiento en el relato que marca el destino de los reyes: siendo este antes una profecía, se queda en la voz de unos esclavos. Así puede pensarse el testimonio: las narrativas que deconstruyen el mito de la soberanía y apuntan contra los reyes mediante una toma intempestiva de la palabra, un llamamiento desde el silencio y la oscuridad, como pasa en la construcción discursiva de la personaje en *Carne de perra*, pero también como pasó en toda una serie de historias menores, de historias prohibidas como pensara Roque Dalton,⁷ que se ejemplifican muy bien en lo que pensamos como un género narrativo político.

⁷ Véase el uso de este ejercicio en la construcción del libro *Las historias prohibidas del pulgarcito*, donde Dalton utiliza una serie de narrativas, relatos, testimonios y otras historias para conformar una historia prohibida de El Salvador, una historia desde abajo que siempre tiende a cuestionar la historia en su sentido hegemónico. El acomodo de distintas crónicas, poemas, discursos políticos, elaboran, como si fuera un montaje, el texto de Dalton para demostrar, con un tono muy irónico, cómo la dominación de El Salvador, y en general de toda América Latina, dista mucho de lo que dicen las cúpulas, y que, más bien, ella solo es posible a partir de las múltiples violencias del Estado.

Con lo anterior nos referimos, como ya lo hizo Beverley, a obras como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia* o *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, o a *Antes de que anochezca* de Reynaldo Arenas. En todas estas narrativas vemos una toma de la palabra de aquellos que habían sido los vencidos, de aquellos que llevan las marcas de sus amos; esta toma de la palabra desenmascara esa primera escritura como pura crueldad, como puro dominio y viene a recordar, desde sus propias palabras, cómo es que se producen las relaciones de dominación y exclusión. Una narrativa diferente que, como describe John Beverley, “involucra una urgencia por comunicar algo: un problema de represión, pobreza, subalteridad, encarcelamiento, lucha por supervivencia, que está implicado en el acto mismo de la narración” (24). Narrar los sufrimientos dice el académico norteamericano refiriéndose claramente al eslogan feminista: “lo personal es político”.

La articulación discursiva de estas y estos que están abajo no solo permite tener otra versión de la historia, sino que produce un empoderamiento al desplazar la voz narrativa habitual del narrador soberano a las múltiples voces de los vencidos. Los de abajo cuentan su historia para denunciar el sometimiento y luchar por lo que Jean Franco llamó el “poder interpretativo”.

La historia de los de abajo y su testimonio sirve como un principio de producción de un yo narrador y de un sujeto histórico no posicionado como una continua víctima, sino como un personaje capaz de tomar la voz, de narrar, de participar en la condición pública. En su testimonio, la indígena quiché Rigoberta Menchú cuenta su vida como pobre, como mujer y como activista para generar un registro de los sufrimientos que ella y su pueblo han vivido históricamente y de los abusos y atropellos que ha cometido el sistema social en Guatemala:

Me cuesta mucho recordarme toda una vida que he vivido, pues muchas veces hay tiempos muy negros ... quiero hacer un enfoque que no soy la única, pues ha vivido mucha gente y es la vida de todos. La vida de todos los guatemaltecos pobres y trataré de dar un poco mi historia. Mi situación personal engloba toda la realidad de un pueblo (29).

La construcción del narrador está hecha para ver, por un lado, el sufrimiento del pueblo guatemalteco, pero también para denunciar el papel del Estado y los militares como responsables de los distintos crímenes. De igual manera, con la

novela de Sime podemos pensar la toma de agencia de la personaje cuando al final de la novela la víctima se atreve a confrontar a su violador: “¿Qué quieres decirme? ¿Que esa condición de perra, puta, maldita, asesina, colaboradora, ha estado siempre dentro de mí? ¿Quién crees que soy? ¿Tú crees que acaso yo lo sé? ¿Sabes lo que es vivir con esa duda?” (112). Con la toma de la palabra, la personaje cuestiona las acciones de su captor, no solo para esperar una respuesta sino para mostrar la condición en la que fue puesta (víctima-colaboradora) a causa de las torturas y ejercicios de poder. En este sentido, se atreve a interpelar la Historia, cuestionando su propia memoria, olvidando su papel de dominando y tomando el discurso, como lo hiciera en su momento la misma Menchú.

Conclusiones: (in)definiciones de memoria y olvido

La intención general de este artículo ha sido construir críticamente un acercamiento a cierto tipo de discurso social a través de las figuras de la memoria, la contramemoria y el testimonio, tomadas estas como géneros narrativos específicos. Al pensar en la memoria como tema de lo social, como hemos visto, podríamos hablar de un relato ininterrumpido que tratase de acomodar, en la historia, el lugar de unos y de otros, en una especie de narrativa pacificada, monumentalizada, museificada, que siguiera hablándonos de un sentido épico y romántico; sin embargo, en la condición de otros relatos, de otras historias, como parece ser en el así llamado testimonio, otro tipo de propuestas narrativas pueden venir a reconfigurar el lugar jerárquico dado en esas formas de contar. La condición de esas narrativas parece ser, sin duda, el olvido de la primera historia, de la primera memoria.

La revisión de textos que hemos hecho aquí dan cuenta de ello: si el cuento de Borges y los tratados de Nietzsche nos descubren la figura de la memoria como escritura y enfermedad que tiene que ver con el ejercicio soberano de inscribir en la piel de los vencidos, una cierta capacidad de olvido y de reelaboración haría posible contar una contrahistoria, contar un relato en que el armazón de los hechos descubra más que la piel lista para marcarse, uno que muestre el azar y la

injusticia de las batallas, de las violencias, cosa construida en los testimonios de indígenas, homosexuales, activistas y estudiantes, entre otros grupos marginados.

El testimonio, como género y figura del discurso político y social, como reelaboración también de la historia se vuelve un arma discursiva en las distintas luchas políticas actuales que pelean por un poder interpretativo del pasado, y no solamente en un sentido jurídico, sino también con la finalidad

de transformar a una colectividad devastada, espectral, en un tribunal histórico ... situándose en un umbral de suspenso desde el cual sea posible disociar lo anómico y lo singular de lo jurídico, y resistiendo ante la museificación monumental de la memoria (García de la Sienna 257).

La construcción de estos relatos funciona tanto como una tecnología de la memoria como una figura del olvido que nos empuja a pensar de otra manera, a juzgar en otros términos. Los testimonios (por ejemplo el de las mujeres hoy en día, en donde la visibilidad cada vez mayor de la violencia de género nos tiene que empujar a otras formas de cuestionar nuestras instituciones, vocabularios y narrativas) se vuelven el elemento clave para repensar los lugares y personajes que representan lo social, luchando así por poder generar una discursividad distinta.

Roberto Carlos Monroy Álvarez

Maestro en Humanidades con línea terminal en Teorías Literarias y Filosóficas contemporáneas por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Profesor de Tiempo Completo adscrito a los Departamentos de Letras Hispánicas y Ciencias de la Comunicación del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales de la misma institución. Sus líneas de investigación parten de temas en estética, retórica y política. Miembro del seminario “Figuras del discurso: exclusión, filosofía y política”. Además de publicar artículos en libros y revistas nacionales e internacionales, ha coordinado los libros *Figuras del discurso. Exclusión, filosofía y política*, *Figuras del discurso II. Temas contemporáneos*

en política y exclusión, y próximamente Figuras del discurso III: La violencia, el olvido y la memoria.

OBRA CITADA

- Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998. Impreso.
- Bauman, Zygmunt. *Vidas Desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. México: Paidós, 2015. Impreso.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Itaca, 2003. Impreso.
- Benjamin, Walter. “Tesis sobre la filosofía de la historia”. En *Ensayos escogidos*. México: Coyoacán, 2012: 63-78. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. México: Debolsillo, 2011. Impreso.
- Bosteels, Bruno. “Manual de conjuradores: Jorge Luis Borges o la colectividad imposible”. En Dabove, Juan Pablo. *Jorge Luis Borges, políticas de la literatura*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2008: 251-270. Impreso.
- Beverly, John. *Testimonio: sobre la política de la verdad*. México: Bonilla Artigas, 2010. Impreso.
- Burgos, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Barcelona: Círculo de lectura, 1992. Impreso.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000. Impreso.
- Dalton, Roque. *Las historias prohibidas del pulgarcito*. México: Siglo XXI, 1999. Impreso.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: FCE; El Colegio de México, 1994. Impreso.
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad*. México: FCE, 2006. Impreso.

- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 2011. Impreso.
- García de la Sienra, Rodrigo. “Actualidad del archivo y estética de la desaparición”. En García de la Sienra, Rodrigo, Mónica Quijano e Irene Fenoglio (eds.). *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas*. México: Bonilla Artigas Ediciones, 2013: 245-265. Impreso.
- Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos. “Manifiesto inaugural”. *Teoría, crítica e historia*. Web. 17 Jun 2017.
- La vida secreta de las palabras*. Dir. Isabel Coixet. Act. Sarah Polley, Tim Robbins, Javier Cámara y Sverre Anker Ousdal. El Deseo y Mediapro, 2005. DVD.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Trad. José Luis López y López. Madrid: Tecnos, 2003. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 2005. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM y Siglo XXI, 2010. Impreso.
- Sime, Fátima. *Carne de perra*. Santiago: LOM Ediciones, 2009. Impreso.