



Tireias

Culture, Politics and Critical Theory

Issue 1 (December 2007)

*How much is too much?
The Question of Consent*

Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan

Tiresias

Culture, Politics and Critical Theory

Issue 1 (December, 2007)

How much is too much? The Question of Consent

editorial board

Manuel Chinchilla * Maxime Forester * Juliet Guzzetta
Christian Kroll * Mónica López * Manel Modesto * Mara Pastor
Federico Pous * Ofelia Ros * Megan Saltzman * Elizabeth Shooltz
Marie Stoll * Rachel Tenhaaf * Marcelino Viera

reviewers

Daniel Arroyo * Manuel Chinchilla
Mariam Colón-Pizarro * Talía Dajes * Sebastián Díaz
Javier Entrambasaguas * Maxime Forester * Christian Kroll
Mónica López * Cristina Miguez * Manel Modesto
Mara Pastor * Federico Pous * Alejandro Quin * Ofelia Ros

faculty advisors

Professor Cristina Moreiras-Menor
Professor Jarrod Hayes

University of Michigan
Department of Romance Languages and Literatures
<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>

Table of Contents

Editorial / iii

Acknowledgments / v

Call for Contributions for the present issue / vii

Guest contributors

El exilio de la literatura (apuntes para otra política)

Prof. Daniel Noemí Voionmaa / 1

Respuesta a *El exilio de la literatura (apuntes para otra política)*, de Daniel Noemi Voionmaa

Prof. Kate Jenckes / 11

Dossier

How much is too much? The Question of Consent

Vice and Consent: The Question of Rape in Hardy's *Tess of the d'Urbervilles*

Brent Calderwood / 14

The Righteous Empire: An Imposition to the Other in *Why We Fight?* and *Syriana*

David Gregory / 25

De cartografías por venir

Gonzalo Percovich / 46

***Tropicália* en Brasil y movimiento estudiantil en México: entrando y saliendo de las estructuras consensuales de 1968**

Ana Ros / 54

Interpretaciones político-literarias del Martín Fierro

Fabio A. Sztainhendler / 72

Surreal Mind

Libertad Ayala / 85

Picasso et son fils Claude, d'après Robert Capa

Julien Chavanne / 89

Between Planes

Juan Carlos Quiñones / 92

**Things that Remei told me on the Afternoon
of March 2, 2005**

&

Spatial tactic: Abandoned lot to volley ball court

Megan Saltzman / 108

Editorial

...even in this place one can survive, and therefore one must want to survive, to tell the story, to bear witness; [...] We are slaves [...] condemned to certain death, but we still possess one power [...] the last – the power to refuse our consent.

Primo Levi, *Survival in Auschwitz*.

As a blind mirror of the future, *Tiresias* presents itself through the question of consent, which is at the same time a question about us, graduate students, and therefore a question of our present. The question itself is meaningless unless we recognize its intrinsic paradox: in order to choose *consent* as the central theme of *Tiresias*' first issue, it was necessary to arrive at a consensus without calling into question the notion of *consent* itself. During the last year, the very same idea of *consent* became, perhaps without consciously noticing it, the central issue in the internal debate that preceded this publication. Issues of representation, community, plurality and participation were paramount in the process of reaching an agreement on the purpose, scope, content and design of *Tiresias*. Although we, as graduate students, are trapped inevitably within institutional hegemony, we are interested in exploring ways to escape it through artistic and intellectual creations that reflect our own consent.

Just what is it that we consent to? We consider it necessary to reflect on consent on three different levels. First, an examination of consent functions as a node of departure as well as a destination, a node through which every thought passes in order to re-appear as a new thing—a new way of passing through the same node. Likewise, the question of consent must reflect on and take a position *vis à vis* university discourse and society at large where this discourse reproduces its conditions of existence as well as expresses its limitations. As such, *Tiresias* is not

only the end-result of a particular process but it is in itself *the* process and therefore a beginning that will shape the publication in a way we cannot predict.

Second, we must negotiate our *consent* in order to construct a certain *consensus* about our intellectual practice, a practice that implies a struggle within and between us. This relation between *consent* and *consensus* has been with us through our initial collective experience, yet it may very well disappear. This opening may contribute to the creation of a political practice that irrupts the repetition of institutional hegemony even while the deployment of that political practice may prepare us for a new opening that could carry us beyond institutional alienation.

Finally, we had to limit discourse production (whether academic or creative) to particular topics within the Humanities (politics, culture and critical theory). Although we reached consensus that *Tiresias* would be an online publication, we will continue to challenge that consensus: Why the online format? Why peer-reviewed? Why conditioned on institutional support? What have we agreed to and to what extent do we all agree as the project takes flight? Our challenge is to re-craft continuously the question of consent while staving off its erosion at the hand of the academy. All the while, we recognize that the chosen format conceals the space where we are compelled to challenge our thinking, reading and writing.

These three dimensions of the question of consent pursue the development of a project *in, through, and for* a new collective space. Are we on the way to grasping *consent* or is "the question of consent" only a starting point? We are obliged to revisit these questions from one issue to the next: the universality of the struggle, the irruption of our political practice, the decisions we have made. Nonetheless, *Tiresias* is and will be among us.

Acknowledgments

This first issue of *Tiresias* would not have been possible without the support of many people who, in some way or another, contributed to make this project a *virtual reality*. First, we would like to thank the faculty and the administrative staff of the Department of Romance Languages and Literature at the University of Michigan, whose enthusiastic support and willingness to finance the project was crucial. We thank you all and deeply appreciate your trust and confidence. In particular, we would like to thank April Caldwell for designing *Tiresias*' web page.

Among the department's faculty, we would like to explicitly acknowledge and thank Prof. Kate Jenckes and Prof. Daniel Noemi Voionmaa who were involved in the project since the beginning and helped us assess and define the scope and formal aspects of the project. Likewise, we will like to thank Prof. Jarrod Hayes, Prof. Cristina Moreiras-Menor and Prof. Gareth Williams who not only supported the project academically since its very beginning but also helped us navigate the intricate administrative process of getting the project funded. Moreover, we sincerely thank Prof. Moreiras and Prof. Hayes who enthusiastically accepted our invitation to participate as faculty advisors of *Tiresias*. We would also like to thank Emeriti Professor Ross Chambers who, not being aware of the project at first, nonetheless donated to *Tiresias* a generous part of the fee he received as a keynote speaker for the 2007 Fraker Conference, the annual conference organized by the graduate students of the Department of Romance Languages and Literatures at the University of Michigan. Thanks Prof. Ross for your generosity and encouragement, as well as for your always-gentle way of teaching.

Finally, and more importantly for the spirit of the project, we would like to thank the department's student

body, as well as several graduate students from the Department of Comparative Literature, who were eager to collaborate in this endeavor in many ways. Some demonstrated their support and interest by sharing their ideas and/or participating in the long and boring but nonetheless fruitful meetings and discussions we had along the way. Others opted to help with specific tasks such as writing proposals, reading and reviewing the contributions we received, or promoting the publication, to mention just a few. Regardless of the level of commitment, without this collective effort *Tiresias* would have remained just an idea.

Call for Contributions for the present issue:

How much is too much? The Question of Consent

The question of consent becomes increasingly complex in our postmodern societies when examined through the lens of philosophy, politics and sexuality. It raises issues of power, resistance, affirmation, denial, seduction and identity.

This edition of *Tiresias* wants to generate discussion around the following questions: Where is the line between conscious and unconscious consent? Where does the voluntary assertion of our consent end? How does consent operate in any sexual relationship? Is sexual pleasure subsumed to consent? To what extent are we seduced by politics? Is consensus the dictatorship of consent? How is one aware of being part of a system of oppression? How does one resist such a system, or return to the question of individual consent? How can we articulate the question of consent from a philosophical point of view? How do transcendence, self-destruction, subversion come into play? Does discourse create or subvert our sense of consent? Is this presentation of the question of consent subjugated by a particular discourse that we employ? Finally, we invite you to approach these issues within the following paradox: How to reflect on consent without reproducing consent itself?

These questions and topics are intended as suggestions and not limitations, as well as the following suggested topics:

memory and politics
state and democracy
civil disobedience and
government
bodies and suffering (trauma)
truth and language
art and capitalism

ethics and the market
market and happiness
war and religion
immigration and nationalism
culture and globalization
tourism and urban heritage

El exilio de la literatura (apuntes para otra política)

Prof. Daniel Noemí Voionmaa¹

Porque ninguna tierra
Posees,
Porque ninguna patria
Es ni será jamás la tuya
Porque en ningún país
Puede arraigar tu corazón deshabitado

Ángel González

I

Exiliarse, nos recuerda Agamben, en el derecho romano, es "el término técnico que designaba el derecho de una *civitas foederata* de conceder la ciudadanía a un ciudadano romano, que, de esta manera, perdía la propia, 'se exiliaba'" (41).

Durante el tiempo no tan lejano de las dictaduras, la noción del exilio posee, sabemos, otro sentido: la imposibilidad de vivir en la tierra de uno. Es primero una expulsión y no una incorporación, que acaece totalmente contra la voluntad del individuo. Sin embargo, simultáneamente, y sin restarle para nada su carácter traumático –sino quizás acrecentándolo–, fue una de las fuerzas que contribuyó a la formación de una *identidad* latinoamericana. Muchos se descubrieron latinoamericanos –una paradójica versión de la ciudadanía romana– al tener que compartir con argentinos, brasileños, uruguayos, chilenos, lejos del país respectivo. Así, cada grupo

¹ University of Michigan

particular, junto con constituir una comunidad propia, los exiliados de tal lugar o de tal otro, pertenecía a ese grupo más grande de exiliados latinoamericanos. Quiebre, ausencia, falta, dobles: una comunidad que remitía a un lugar general: Latinoamérica, y a uno más específico: cada país. Comunidades que se construían desde un no-lugar, desde un no-estar y no-ser: el tiempo y espacio del exilio. Comunidades negativas² que surgieron como obligadas alternativas ante el terror, escritas en largas listas negras; y que por un momento, a pesar de todo y por ese mismo todo, se plantearon la remota posibilidad de un futuro distinto. El exilio puede ser entendido, entonces, además de un "concepto límite que pone en crisis radical las categorías fundamentales de la Nación-Estado" (Agamben 46), como aquel no-lugar: "un modo precario de nombrar esa comunidad alternativa como deseo y praxis política que busca afectar el presente para abrir nuevas posibilidades de futuro: No-Lugar, territorio de la imaginación política de los sin patria... más allá de cualquier consideración geopolítica y ontológica" (Martín-Cabrera 556).

Mi argumento, que parte de aquella situación y del reconocimiento de su espectral presencia, es simple y peligroso a la vez. Busco trasladar el tropos y el sentido del exilio desde la experiencia política de los cuerpos que lo padecieron, desde su experiencia biopolítica, a la *experiencia literaria*. Pensar la literatura latinoamericana desde las condiciones del exilio. En otros términos, sugiero que en las circunstancias actuales estamos ante la presencia de un nuevo tipo de exilio; ante las condiciones –supuestas y reales– de la globalización, surge un nuevo devenir de no pertenencia que produce nuevas formaciones y actitudes culturales y políticas. Un exilio, pensado desde la literatura y en la literatura, que no es derecho ni pena, que se sitúa –como el del concepto romano– en una esfera más originaria que está antes de la división entre derecho y

² La comunidad de aquellos que carecen de una y, por lo tanto, infinitamente abierta. Maurice Blanchot desarrolla este concepto en *La communauté inavouable* (1983).

pena. Se trata metafóricamente de "la figura que la vida humana adopta en el estado de excepción, es la figura de la vida en su inmediata y originaria relación con el poder soberano" (Agamben 48), es decir, debemos pensar la producción cultural hoy en su conexión con el poder hegemónico del mercado. El exilio, entendido de este modo, es un ser extraño, ser extraño a sí mismo, pues su devenir está dado desde su misma anterioridad: la no pertenencia, un devenir negativo, es un no-ser que se instala como posibilidad de positividad alternativa. Es, así, que escribir hoy en la globalización y en Latinoamérica (aunque Latinoamérica, por lo mismo, sea España, los Estados Unidos o Italia) es no sólo escribir sobre un nuevo tipo de exilio, sino también escribirlo, al nuevo exilio: escribir esa nueva *no pertenencia* que ya estuvo ahí, escribir la certeza de una ausencia y un vacío, y el quizás de una nueva y compleja comunidad. Es, me atreveré a afirmar, escribir el exilio de la literatura o, si preferimos una formulación más provocadora, narrar el fin de (cierta) América Latina. Desde este exilio de la literatura, en esta excepcionalidad hecha regla, América Latina deja de pertenecerse a sí misma. Desaparece su ser moderno, lo cual no quiere decir que no siga ahí espectralmente, y se instala a cambio una ausencia-exilio postmoderna. Al mismo tiempo, este exilio de la literatura puede pensarse como una instancia para el cambio político hegemónico, es decir, si el exilio puede leerse hoy como un fin, es posible también articularlo como alternativa al modelo hegemónico imperante, o bien, al menos como una alternativa de pensamiento.

Así, continúa mi argumento, una importante parte de la producción literaria latinoamericana da cuenta de este nuevo exilio de sí misma y es condición necesaria para éste. Y aquí debemos discutir, aunque por razones de extensión no lo haga en esta ocasión, tanto los textos mismos –sus tramas, espacios, tiempos, narradores y personajes–, como su circulación y, también, nos obliga a (volver a) pensar en el papel social de los escritores y escritoras, y su posicionamiento ante el mercado nuestro de cada día. Peligrosamente: recuperar el potencial político del exilio.

(Pero más allá de la falsa dicotomía que se ha planteado entre politizar el arte o estetizar la política. Aquí se trata de un proceso diferente, literatura y política van –y han ido siempre- de la mano; aquí no hay transfusiones de un lado a otro; aquí, la sangre y el fuego ya han sido mezclados.)

II

Intentaré, entonces, proponer algunas lecturas que puedan ser pensadas desde esta nueva condición de no pertenencia que *nos* ocurre en la actualidad neoliberal³ y 'democrática'. Para ello, por la claridad del argumento que provee toda contradicción, comenzaré por lo que conocemos, desde aquella forma que ayudó a crear una identidad latinoamericana y sentó, paradójicamente, las bases para el nuevo exilio. En otras palabras comienzo *por lo que no es*, mas se acerca a lo que me refiero: la producción literaria en el exilio a causa de las dictaduras. Un caso: desde 1973 hasta fines de los 80, sabemos, existe una importante producción de narrativa chilena producida *en el exilio*, desde textos que testimoniaban los terribles días de la violencia y represión que siguió al golpe, a otros que daban cuenta de la realidad del exiliado, ya sea en la Alemania Oriental, como Carlos Cerda, o en París, como lo hace *Corazón rebelde*, de Ana y Cacho Vásquez. Escribir desde afuera. Ejercicio de memoria (¿Qué es lo que nos pasó? ¿Qué es lo que pasó?); ejercicio de autorreflexividad: ¿quién soy yo?, de identidad: ¿quién soy? ¿A dónde pertenezco si canto en francés? Aquí, la literatura sigue teniendo un papel a ratos de denuncia, pero fundamentalmente de indagación y reflexión, por lo común

³ Esta aseveración debe ser cuestionada. Economistas no 'liberales' han afirmado, recientemente, que no es posible seguir sosteniendo en el presente la vigencia de un modelo económico 'neoliberal' en toda América Latina. Incluso, en el caso emblemático de Chile, se sostiene que los gobiernos de la Concertación habrían logrado sentar las bases de una, al menos incipiente, 'economía social de mercado'. Véase el reciente estudio *La política económica de la Concertación* (2007) de Óscar Muñoz Gomá al respecto.

explícitamente políticas –en el sentido tradicional del término: qué significa ser de izquierda, socialista, comunista, mirista; y la elaboración del enemigo de derecha ‘fascista’, la dictadura.- sobre lo que había acaecido en ese país perdido entre el mar y las montañas. La literatura se hace parte de la historia, *es la historia* que cuentan los que están fuera del poder, los vencidos. Con la vuelta a la democracia y la exitosa tradición neoliberal, observamos un quiebre y regreso simultáneos: una literatura que deja de hacerse cargo de esas preguntas, se aleja de esas preocupaciones y se instala en diálogo a otro nivel, globalizado, y, de ese modo, se exilia a sí misma de la política tradicional. Busca y muestra algo *distinto*. El prólogo a *McOndo*, manifiesto de 1996, escrito por Alberto Fuguet y Sergio Gómez, me parece, resulta emblemático de este quiebre. “Presentación del país McOndo” postula una nueva literatura anti-realismo mágico; una que se hace cargo de la realidad caótica y postmoderna de América Latina. Haciendo hincapié en el carácter híbrido de la producción cultural, rechaza toda política tradicional y señala que la alternativa de los escritores ahora es optar no entre la máquina de escribir y el fusil, sino entre Windows o Mac. Esto es, he aquí la alternativa de la literatura. Inserta en un mundo global, Latinoamérica abandona sus mujeres volando entre sábanas, sus lluvias de años y las licantropías de Mackandal. La tradición literaria es reemplazada por la tradición o no tradición (puro presente) de los media. Cuentos que no hablan de dictaduras y torturados, cuentos donde escuchamos rock y hay mucho sexo y muchas drogas. Fuguet, que nació en Chile, pero vivió en los Estados Unidos hasta los 14 años, se convierte, desde este posicionamiento teórico, en un exiliado de la literatura. Su literatura, y si seguimos lo que dice el manifiesto, la de un grupo importante de nuevos escritores, no haya lugar en la literatura con mayúsculas, lo cual se ve reforzado por el rechazo que sufren, sobre todo en sus inicios por parte del establishment crítico-literario. Creación de una comunidad virtual y espectacular unida por los bytes: al pertenecer a la aldea global se adquiere una nueva nacionalidad sin nación.

Los “sueños digitales”, para usar el título de una novela de Edmundo Paz-Soldán, uno de los antologados en *McOndo*, son ahora la realidad. Digitalización y no analogía; tiempo y no espacio: la velocidad instantánea de la realidad deviene en extrañamiento, en este nuevo exilio. Y esta es, no lo olvidemos, una marca –a sangre y fuego como diría alguien– de la sociedad neoliberal.

Esta literatura, entonces, se excluye, a sí misma, como literatura de su referente tradicional. Buscará otro nicho, otras patrias y avenidas. Sin embargo, y aquí comenzamos a confundir aún más este ya enredado asunto, este exiliarse de la literatura no puede dejar de lado que aquello que vemos funcionando a nivel institucional ocurra también a nivel particular de los personajes y también escritores. Es ésta una de las apariciones espectrales de ese pasado en esta literatura nuevo-realista. En la producción del mismo Fuguet podemos observarlo: Matías Vicuña, el protagonista de su primera novela, busca un lugar en el mundo, descubre que su familia es judía y que su sentido de pertenencia ha sido falseado no sólo toda su vida sino también en las generaciones previas que han ocultado ese linaje. Simón, en un cuento largo de la colección *Cortos*, va en viaje de negocios desde Chile a los Estados Unidos, pero decide quedarse allá y no regresar, y se dedica a recorrer estado tras estado, creando cada vez más una abismal separación con el Chile del pasado. Y en la reciente película, *Se arrienda* (2005), dirigida por el mismo Fuguet, Gastón, el personaje principal, otro joven sin lugar en el mundo, regresa de estudiar en los Estados Unidos, sólo para sentir y vivir el radical quiebre que se ha producido entre él y el resto de su generación. Exiliado en su país y en sí mismo. Gastón también se ubica en un afuera y significativamente la posibilidad de contacto y de regreso será a través de la creación, de la música: volver a componer es volver a pertenecer, pero es un tipo muy particular de pertenencia, pues no es una inserción tradicional, sino que sigue manejándose en un nivel distinto, el de la creación.

III

Quizás sea el colombiano Efraim Medina Reyes quien haya llevado más al extremo lo que hoy intento mostrar como el exilio de la literatura. Una literatura que deviene la ausencia de sí misma. Y como tal se constituye en su negación y en su posibilidad (nueva). *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*, *La sexualidad de la pantera rosa* o *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*, son textos pastiches, heterogéneos, mezcla de manuales, instrucciones, relatos, con personajes desencantados y un explícito ataque a todo lo que huelga a literario. Diatribas contra García Márquez y Vargas Llosa se combinan con apologías a los Sex Pistols o Nirvana. Pero al mismo tiempo los protagonistas son artistas (incluso escritores) que desde su fracaso (de nuevo) se constituyen en productores culturales. Esta anti-literatura o *post-literatura*, para emplear el término que utiliza para referirse a ella Alejandro Quin, se sitúa, entonces, en esa situación de negatividad con relación a sus antecedentes y referentes. Al negarse, se constituye, desde su exilio propone una nueva recuperación y una nueva participación en el mercado –habla sobre y se deja hablar por él, señala Quin– y, por lo tanto, una configuración diferente de lo político. Aquí, lo político –y la situación de violencia profunda que padece la sociedad colombiana– aparece sólo como ruido de fondo (que de paso es el título de una breve novela del guatemalteco Javier Payeras que también puede leerse hacia esta posibilidad). Hay una desaparición de esa política tradicional –de la participación ciudadana que esta política implicaba– y el consecuente surgimiento de lo que Virilio denomina transpolítica. Un proceso que se caracteriza por “la desaparición de la ciudadanía al transformar a los residentes en extranjeros ‘desde el interior’, una nueva clase de intocables, en el estado transpolítico y a-nacional donde los vivos no son más que muertos-vivientes en permanente postergación”. Regresamos, así, a hablar de los ciudadanos, de aquellos que padecen del exilio por todos conocido; es cierto, dialéctica necesaria para comprender

este exilio de la literatura y su posibilidad. De este modo y de modo análogo al proceso transpolítico recién referido: la literatura se convierte en un ser extranjera a sí misma. He ahí la forma y la velocidad de su exilio. He ahí su particular migración. Virilio ve con ojos apocalípticos este paso –y nos previene de la desaparición del cuerpo después de la desaparición del alma como consecuencia de esta transpolítica-. Creo, no obstante, que este proceso de convertirse en “extranjeros desde el interior” puede ser analizado desde otro ángulo, uno que dé una alternativa y una alter-nomía. Y es justamente en este punto donde creo que la noción de exilio, pensada en la literatura (y también, repito, articulada dialécticamente en tanto el otro exilio) puede sernos de gran utilidad. Mejor dicho, deviene un arma cargada de futuro: la literatura pensada desde su negarse y expulsarse a sí misma nos abre las puertas para la conformación de un nuevo modo de reflexión. Una refundación de la institución literaria misma no en los términos que los vanguardistas soñaron (pero asumiendo su legado), ni tampoco una búsqueda en pos del realismo decimonónico o el abiertamente político de los años 30 (pero también *queriendo* su sueño), el exilio de la literatura abre las puertas a un nuevo pensamiento de nuestra cultura y a la emergencia de discursos divergentes y divertidos de las normas hegemónicas, además de posibilitar la corrosión de dichas discursividades. Ahora y aquí, desde este dejar de ser sí misma de la literatura en América Latina se produce la necesaria paradoja: América Latina –su construcción e invento tanto literario como político- desaparece. Desaparece, desaparece para volver a surgir otra: una literatura exiliada crea otra patria, hace flamear otras banderas y no dibuja frontera alguna. Una trayectoria de la no-pertenencia. Una literatura realista, es cierto, pero de modo radical: realismo de vanguardia, a la vanguardia⁴.

⁴ La producción de Roberto Bolaño, en particular sus dos grandes novelas, *Los detectives salvajes* y *2666*, creo que dan excelentemente cuenta de esta posibilidad de la literatura exiliada, desde el desbordamiento de sus textos y su inminente mundialización; podemos, asimismo, leer a Diamela

Para finalizar estas probablemente confusas y esmirriadas líneas, quisiera referirme a otro avatar de este exilio de la literatura. *Los incompletos* novela del 2004 de un argentino que vive en Caracas, puede proveernos, quizá metafóricamente, de elementos para acercarnos más a la comprensión de todo esto. La anécdota es simple: el narrador comienza contándonos del día en que fue a despedir a su amigo Félix al puerto, "hace varios años atrás". En seguida nos señala que Félix tiene la costumbre de enviarle por correo "una líneas invariablemente escasas, donde resume sin muchas preocupaciones las principales novedades de su vida reciente" (10). A partir de estas líneas que el narrador recibe de distintos lugar del mundo, se elabora la vida de Félix. Desde el viaje de Félix, "que dura hasta el día de hoy", esto es hasta el momento de la enunciación y de la escritura por parte del narrador, nosotros conocemos de la posible vida de Félix. El momento de la despedida que abría la novela, también la concluye, con la diferencia que las cosas, la despedida, los preparativos del viaje "ahora me parecen más próximos que entonces", que en el momento de la despedida misma. Creo que este proceso que se nos revela al final es sintomático: la proximidad surge desde la distancia, desde el alejamiento; la escritura inventa una vida a partir de retazos, de mínimos indicios; el narrador y Félix son sujetos ex - céntricos, que desde su relación y devenir incompletos, desde sus fallas y ausencias recíprocas, van - por la literatura- construyendo la pertenencia en la no pertenencia; inventando una bio-geografía no sujeta a las formas establecidas. Una construcción de la historia y de las historias que traspasa, va más allá de la exigencia oficial; una escritura que no pretende ser verdad sino posibilidad; anulando la relación afuera y adentro, superándolas: se escribe desde afuera y desde adentro a la vez. La categoría

Eltit o Ignacio Padilla, desde propuestas estéticas radicalmente distintas, en esta vena. Novelas, recuerdo *Lumpérica* o *Amphytrion* que provocan el proceso del devenir exilio, de la "exiliación" de la literatura latinoamericana (desde articulaciones, reitero, que se dan en distintos planos del análisis).

del exilio que aquí he intentado pensar en y desde la literatura, se dibuja en estas superaciones y en estas trayectorias. Posibilitar nuevas (no) pertenencias y comunidades infinitas. Un exilio (y una literatura) que reconociendo la violencia brutal del exilio político, hagan suyas desde otro-no-lugar la posibilidad de una política diferente; que se afirme, como dice Agamben, como concepto filosófico político que pueda romper la "trama de la tradición política" y que rompa la trama del neoliberalismo y su legado, desde su fuerza política. La literatura es un devenir más, un haz, solamente, en esta posibilidad del exilio; y es en su exilio donde reside su posibilidad transformadora; el exilio donde radica, como dice un personaje de 2666, la abolición del destino. Y por qué no, tal vez, el comienzo de uno nuevo y libre para América Latina.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Política del exilio*. Trad. Dante Bernardi. Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura 26-27: Barcelona, 1996.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Cerda, Carlos. *Morir en Berlín*. Santiago de Chile: Planeta, 1994.
- Chejfec, Sergio. *Los incompletos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez. "Presentación del País McOndo." Barcelona: Mondadori, 1996. 9-18.
- . *Mala onda*. Santiago de Chile: Planeta, 1991.
- . *Cortos*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2004.
- Martín-Cabrera, Luis. "El No-Lugar: una lectura transatlántica de la memoria en *Galíndez* de Manuel Vázquez Montalbán". *Revista de Estudios Hispánicos*. 40: (2006), 537-561.
- Quin, Alejandro. "El espacio postliterario: mercado y simulacro en la narrativa de Efraín Medina Reyes." Ensayo no publicado. Seminario profesor Gareth Williams. Universidad de Michigan, Ann Arbor. 2006.
- Vásquez, Ana y Cacho Vásquez. *Corazón Rebelde*. Santiago de Chile: Grijalbo, 2002.
- Virilio, Paul. *Negative Horizon*. Londres: Continuum, 2005.

**Respuesta a El exilio de la literatura
(apuntes para otra política),
de Daniel Noemi Voionmaa**

Prof. Kate Jenckes¹

Daniel Noemi nos invita a pensar en el sentido del exilio en la vida y las letras de América Latina en el día de hoy. Propone que la experiencia de exilio que formó la generación de los 1970s y 1980s, sobrevivientes de las dictaduras militares (en algunos países) y de los efectos de la guerra fría en general, se generalizó en las siguientes generaciones, borrando o suavizando la construcción metafísica de la nación como lugar de pertenencia, sitio de origen y fundación para toda relación social y política. Plantea el no-lugar del exilio como un espacio utópico o atópico desde el cual se podría repensar la política misma, como Agamben sugiere en *Políticas del exilio* y *Medios sin fin*. En estos libros Agamben describe el estado del exiliado como un indicio de la singularidad de la vida, más allá de la condición de ser ciudadano o ser humano —es decir, más allá de las vidas políticas y politizables. Es lo que él llama, en palabras de Walter Benjamín, un estado de excepción. Todo esto me parece muy bien planteado. Pero pregunto— más a Agamben que a Noemi—si este estado de excepción tiene el potencial de romper con su normativización (¿queremos vivir en un exilio perpetuo? ¿Es una excepción o es una norma impuesta por los poderes hegemónicos globales?) como para provocar un estado de emergencia “real” (*wirkliche*), es decir un cambio radical en la política actual. Agamben piensa en el exilio como un <<medio sin fin>>, comparable a la comunicabilidad sin comunicación, idea que también atribuye a Benjamín. Tal condición de

¹ University of Michigan

medialidad rinde inmanente todo acontecimiento o encuentro; es decir, el otro siempre está allí, incluyendo el otro que sería la revolución, u otra manera de vivir en y con el mundo. Esto efectivamente reemplaza el por-venir con el siempre-viniendo, lo que sería para Benjamín una idea contra-revolucionaria.

Noemi no desarrolla este aspecto del pensamiento de Agamben, aunque sí plantea la idea de <<recuperar el potencial político del exilio>> a través de la literatura contemporánea que se dedica a representar una experiencia general de no-pertenencia. Sugiere que a través de estos textos <<América Latina deja de pertenecerse a sí misma>>. Es un planteamiento que debe tener una fuerte resonancia, en parte porque la literatura latinoamericana se irguió dentro de parámetros fuertemente nacionalistas o regionalistas, hecho que todavía tiene fuertes efectos en las industrias culturales y críticas de hoy (piense por ejemplo en LASA o en revistas que no quieren ver un artículo que incluye la mención de un escritor no latinoamericano). Me pregunto sin embargo si habría que ir a escritores tan (iperdóname Daniel!) malos como Alberto Fuguet para hacer este argumento, o incluso si sería necesario limitarse a autores contemporáneos. La literatura occidental moderna se distingue por una representación de y como la no-pertinencia. Lo que quiere decir es que la <<post-literatura>> no es únicamente una categoría cronológica. La literatura expresa por definición un a-cronismo y un a-topismo —la literatura siempre se encuentra exiliada y promueve el exilio de los mismos topoi que pretenden capturarla. El gran secreto es que América Latina nunca se perteneció a sí misma, ni aun en la modernidad. Lo que no quiere decir que no sea necesario leer los indicios singulares de esta no-pertenencia o que estos no se difieran entre sí depende del (no) tiempo o el (no) lugar. Lo que sí diría es que las circunstancias personales o históricas no crean de por sí estos indicios (como puede sugerir el análisis de Noemi en el caso de Fuguet).

El análisis más desarrollado en este artículo es de una novela de Sergio Chejfec, *Los incompletos*. Noemi nos presenta con una lectura relumbrante de la novela, sugiriendo que demuestra una <<escritura que no pretende ser verdad sino posibilidad, anulando la relación afuera y adentro, superándolas: se escribe desde afuera y desde adentro a la vez.>> La novela comienza y termina con un momento de despedida, que es al mismo tiempo el mismo y diferente. Es, como sugiere Noemi, una despedida a la idea de pertenencia y país tanto como una despedida entre amigos, una despedida que se hace desde un sitio que sólo puede ser considerado *heimlich* en su condición de ser al mismo tiempo *unheimlich* —pero es una despedida que al mismo tiempo que marca el final de una cosa, indica también la posibilidad de otra. Los dos protagonistas de *Los incompletos* son exiliados en relación a viejas formas político-sociales, no pertenecen a ningún país y se adaptan a este estado de exilio. Pero el *unheimlich* no se convierte en *Heim* o casa, o por lo menos no completamente: los protagonistas se quedan siempre a la espera de otra cosa, otro mundo quizás, mientras también esperan la vuelta de lo mismo. La novela termina tal como comenzó, con los dos encarados hacia un porvenir que ellos mismos tienen que construir.

Vice and Consent: The Question of Rape in Hardy's *Tess of the d'Urbervilles*

Brent Calderwood¹

Perhaps the most discussed chapter in Thomas Hardy's classic 1891 novel *Tess of the d'Urbervilles* is chapter 11. Often referred to, aptly, as "The Chase" (though not by Hardy himself, who did not name the chapters [Hardy, xvii]), this final chapter of "Phase the First: The Maiden" recounts the rakish Alec d'Urberville's pursuit of his quarry, his "four-months' cousin" (61) Tess Durbeyfield.² The Chase is the name of the setting—a "venerable tract of forest land" near the d'Urberville estate of Trantridge (26); the name at once recalls a past in which the land was ostensibly used as a hunting grounds and foreshadows a future in which Tess will be violated at the hands of her high-born quasi-kinsman.

The critical dispute over The Chase chapter has generally been a seemingly simple, even reductive one: was Tess raped, or was she seduced? As Kristin Brady has noted in her important article on the subject, "Tess and Alec: Rape or Seduction?," this basic question has divided critics since the book's initial publication, and "the debate has still not been resolved with perfect clarity" (127). This paper, then, will not presume to resolve the debate with "perfect clarity," but will aim to critique existing opinions, including Hardy's own statements on the subject. Rather than perpetuating the current dialectic by taking (or, alternatively, refusing to take) sides, we will see that "rape"

¹ City University of New York

² Although this paper will employ Hardy's capitalization style for "The Chase" and "d'Urberville," those critics who write "the Chase" and "D'Urberville" will be quoted accordingly.

Tiresias 1 (December 2007)

<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>
Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan

and "seduction," are not mutually exclusive terms, at least within the context of *Tess*, and that the answer—and there *is* one—lies somewhere in between.

The either-or dichotomy does not work for Ellen Rooney, who points out in "Criticism and the Subject of Sexual Violence" that critics' indecisiveness in analyzing literary representations of sexual violence continues because "to establish difference through the opposition of rape to seduction is often only to reinscribe—within rape, within seduction—the very patriarchal dichotomies we seek to disentangle ourselves from" (1272). Rooney prefers J. Hillis Miller's use of the term "violation," reminiscent of the term "violent seduction," which appears in critical readings from Hardy's time up to the present, because it "explicitly acknowledges the power relations which would *enforce* Tess's acquiescence" (1273). Although Rooney acknowledges a number of critics' inability to be decisive, Rooney herself remains undecided on the issue, though in her case owing to her desire to think outside the box as opposed to many critics' apparent discomfort with the box itself.

Lyn Parker similarly reframes the question of Tess's violation, referring to the assault as a "seduction/rape," and positing that

it does not matter...whether the Chase scene is one of rape or seduction, because in either case it fulfills the eternal pattern of the female fleeing from the male, and 'always' being caught... Hardy's depiction of the nature of sexuality exempts Tess from guilt or judgment, since female sexuality is always resisting. (276)

But the distinction between rape and seduction certainly *did* matter to Hardy and to Victorian readers. Tess's moral position, both before and after the assault, is at the heart of the novel, which Hardy subtitled "A Pure Woman, Faithfully Represented" (Hardy xvi).

At the time of the novel's publication, the novelist and critic Margaret Oliphant took exception to the eponym's "Pure" epithet, in light of Tess's murder of Alec; in

Oliphant's eyes, Tess was too virtuous, too pure, for the murder scene to be believable (26). Oliphant's incredulity about Alec's murder hinges on her belief that Tess remains pure up until that point in the novel; i.e., that Tess had been raped, that she did not give—or have the power to give—her consent. Most Victorian critics, however, "doubted [Tess's] moral purity and, if they exonerated her at all it was on presuppositional grounds that voluptuousness went hand in hand with enfeebled powers of will and reason" (Morgan 31). Critics throughout the intervening decades have debated the locus of Tess's powerlessness (31)—be it moral, intellectual, or physical; almost all, however have noted her lack of power. Tess's powerlessness in *The Chase* scene and throughout the novel, obfuscate the very notion of consent.

The question of whether Tess ultimately consented to sex with Alec in *The Chase* is further obfuscated by Hardy's use of elision in the novel. In addition to Alec's assault on Tess, many other major events occur only in the blank spaces between chapters and phases of the book, e.g., Sorrow's birth, Tess' four-page note to Angel, and her confession to Angel on their wedding night. Even our ability to witness Tess's murder of Alec is—like the trees in *The Chase*—"pollarded." The reader glimpses only snatches of the argument leading to the murder through the keyhole; we are afforded no more intimate a perspective than the one allowed the landlady, who rushes away from the keyhole when she fears the door is about to be opened (Hardy 301).

At first glance, these gaps seem to frustrate our true understanding of events. Hardy himself "struggled with the gaps imposed by censorship," according to Margaret R. Higonnet (27). Hardy, in his autobiography, "describes the struggle in virtually sexual terms, as one to preserve 'the novel intact,' not 'mutilated' by censorship to eliminate 'improper explicitness' of certain passages" (Higonnet 27). To Brady, these elisions, or "constant jumps in the narration," diminish the impact of the novel, since "the reader can have a firm sense of Tess's suffering and her

role as victim, but a somewhat confused sense of her own participation in her fate" (130).

Despite many critics' evident frustration with these gaps, it can be argued (though few critics seem to have explicitly done so) that such obfuscation actually *enhances* rather than diminishes the impact of the novel. Higonnet, while disappointed with Tess's overall voicelessness in the novel, observes that

the blank pages between the "phases" constitute a silent "body language" for Hardy's text... The gap between Alec's discovery of the sleeping Tess and the beginning of the second phase symbolically renders the tearing of the flesh that it literally does not describe; such a gap is a pure literary convention for the socially taboo or unspeakable. (27)

Conventional or not, Hardy's gaps are ultimately more than censorious, even if he believed them to be so; they create an ambiguity which allows for not only an ongoing critical discourse, but also for a more sophisticated examination of Tess's character, a more lively discussion of—to use Brady's phrase—Tess's participation in her own fate. Moreover, these gaps allow for a deeper reading of parallel events in the novel, thereby providing rich grounds for intratextual readings of The Chase scene; *Tess* proliferates with events and images that provide clear foreshadowing of—or flashback to—the seemingly excised moment of violation.

The several scenes of violent penetration in *Tess* are the most often critically referenced (Morgan, Davis, et al.), and the most persuasive, passages in support of a reading of assault-as-rape. These allusive moments render the violation itself incontrovertibly violent; their occasional heavy-handedness in doing so is understandable and forgivable, given the level of restriction and tension Hardy felt as a result of censorship and the "piecemeal mode of parturition" (qtd. in Higonnet 27) imposed by the serial publication process.

An early and startling event that foreshadows Alec's assault on Tess occurs in chapter IV, when the Durbeyfields' "poor horse Prince" is stabbed by the "pointed shaft" (Hardy 22) of the morning mail-cart. Tess, (who is described throughout the novel as "poor Tess" [27, 38, 77 in the first two phases alone]), has fallen asleep at the reins (just as she will fall asleep in *The Chase*) while journeying to meet Alec d'Urberville for the first time. Beyond the indirect modes of parallelism and foreshadowing, Prince's death is a key plot element, as it directly leads to Tess's subjugation to Alec. Alec sends the Durbeyfields a new horse, along with a note inviting Tess to work at Trantridge. With her customary sense of obligation and willingness to subordinate her own needs for the perceived betterment of her family, she assumes a position as caretaker for a flock of Mrs. d'Urbervilles chickens, a position which allows Alec to hound her, to spy on her, and to be nearby when she is at her most exhausted and vulnerable.

Several other moments in *Tess* are redolent of the assault, as when Tess's chin is pricked by a rose that Alec has placed in her bosom. And, of course, there is Tess's stabbing of Alec. As William A. Davis notes in "The Rape of Tess: Hardy, English Law, and the Case for Sexual Assault,"

[t]he sexual assault so carefully foreshadowed...by Hardy all but disappears from the plot after Phase the First. Its implicit return occurs in Phase the Seventh, when Tess murders Alec with a knife. The murder and the weapon used complete the unfinished business of the earlier assault (Hardy suggests the validity of such a reading with the title [of Phase the Seventh] "Fulfillment"). Violent penetration answers violent penetration, crime answers crime. (229)

Davis provides clear and convincing evidence for a violent reading of *The Chase* scene in "The Rape of Tess," a title which seems to leave little doubt about his position in the rape-versus-seduction debate, but which belies a much more complex and compelling argument. Nevertheless, in his assertion that the sexual assault "disappears" from the

text, he misses what may be Hardy's most visceral and visual instance of parallelism, which occurs in chapter 48, when Alec seeks out Tess at Flintcomb-Ash, claiming to have repented and seeking Tess's hand in marriage. Tess catches sight of Alec but is consumed by her work, which is described in blatantly sexual terms:

A panting ache ran through the rick. The man who fed was weary.... She was the only woman whose place was upon the machine, so as to be shaken bodily by its spinning.... The incessant quivering in which every fibre of her frame participated had thrown her into a stupefied reverie, in which her arms worked on independently of her consciousness. (262)

The corn machine itself, on which Tess depends for her livelihood even as it endangers her, is as unrelenting and phallic as Alec; it is a "buzzing red glutton" (262); and "man and machine alike reduce Tess to physical exhaustion and mental stupefaction" (Morgan 36). Moreover, this conflation of woman with machine harkens back to Hardy's description of Tess in the aftermath of the assault. "Phase the Second: Maiden No More" begins with Tess carrying heavy bundle, which at once suggests the unborn child she is caring, the emotional burden she has taken on as a result of being violated, and even the bundle containing the shattered treacle bottle that Alec's erstwhile paramour Car Darch had hefted moments before Alec carried Tess off to The Chase. Whereas Tess had earlier been described as "graceful," theriomorphized as bird-like and sleeping in a "nest," and inextricably connected to nature, Tess is now described as stopping briefly to rest "in a mechanical way" (47, 56, 58). By the end of the first of the seven phases of the novel, Tess is already well on her way to establishing a pattern of stoic resiliency in the face of physical and psychic assault; but she has at the same time become connected to the grinding, assaulting machine, such that she now seems "like a person who [does] not find her especial burden in material things" (58).

Despite overlooking the remarkably suggestive scene on the corn rick, Davis in all other ways provides the most conclusive and convincing take on the rape-seduction discourse. As Davis reminds us, the distinction between rape and seduction was an important one for Hardy, who knew all about consent laws and was a practicing justice of the peace during the time of the composition of *Tess*. (222). Hardy, therefore, knew that nineteenth-century English law “defined rape as ‘the offence of having unlawful and carnal knowledge of a woman by force, and against her will.’” (qtd. in Davis 223). Mews’s *Digest of English Case Law* further explains that “‘to constitute rape, it is not necessary that the connection with the woman should be had against her will; it is sufficient if it is without her consent’” (qtd. in Davis 223). The question of Tess’s consent, then, is at the core of whether Alec’s assault on Tess is deemed “rape” or “seduction”: “‘If the woman is asleep when the connection takes place, she is incapable of consent, and although no violence is used, the prisoner may be convicted of rape, if he knew she was asleep’” (Mews, qtd. in Davis 223).

Hardy would also have been aware that inducing ersatz consent by means of liquor is rape as well. Hardy recorded cases involving men’s administering of alcohol to violate and control women, such as an incident reported in the *Times* on 29 July 1881. Hardy does not record all the legal details, but focuses specifically on the “drinking [of] some liquid.” In the same notebook, Hardy records another case in which a woman was “made [to] drink from a tumbler of spirits” (qtd. in Davis 226).

In the 1891 first serial edition of *Tess*, Alec gives Tess a draught of cordial from “a druggist’s bottle” that he “held...to her mouth unawares” (qtd. in Davis 226). In the eyes of the law, this would have made Alec’s actions “premeditated evil” and a “criminal act” (226). Halsbury’s *The Laws of England* notes that

if a person by giving a woman liquor makes her intoxicated to such a degree as to be insensible, and then has connection with her, he may be

convicted of rape, whether he gave her the liquor to cause insensibility or only to excite her. (qtd. in Davis 226)

In later editions, Hardy evidently wanted to tone down the criminal aspects of *The Chase*. A clear case of rape would have necessitated a neater resolution, one perhaps involving a court case rather than an exploration of Tess's torment and the questions of "purity" with which readers from Oliphant onwards have been forced to wrestle. Even the fieldworkers at Marlott seem to know that swift and steady punishment threatened to be a likely outcome of such an assault; one of them remarks, in the novel's clearest indication that Tess was raped, "A little more than persuading had to do wi' the coming o't, I reckon. There were they that heard a sobbing one night last year in *The Chase*; and it mid ha' gone hard wi' a certain party if folks had come along" (71).

By removing alcohol from the scene of the crime, Hardy injected an ambiguity whose effect "was to make the assault in the *Chase* look less like rape" (Davis 227). Moreover, with the beginning of *Phase the Second*,

Hardy replaces his earlier focus upon sexual assault with a new focus on seduction and on Tess's complicity in a sexual relationship of several weeks' duration. Seduction, rather than rape, becomes the main foundation for the remainder of the plot. (227)

Plot-wise, this is a key distinction in that "[s]eduction has mainly moral implications, while rape has mainly legal ones" (227).

Davis concludes that although the assault in *The Chase* is clearly a rape, the rape is "closely followed by a second event, this one a seduction." This interpretation of seduction in the two weeks prior to Tess's quitting Trantridge is echoed by Tess herself, who tells her mother that she "had dreaded him, winced before him, succumbed to adroit advantages he took of her helplessness; then temporarily blinded by his ardent manners, had been stirred to confused surrender awhile" (Hardy 64).

This admission on Tess's part necessarily enhances the ambiguity in the text, demarcated by the blank page between "Phase the First" and "Phase the Second: Maiden No More": at what point did Tess's nonconsent turn to consent? In addition to obfuscating legal niceties, this ambiguity serves to implicate not only Alec in the assault, but a much larger body of coconspirators: the motley crew who harass Tess on her way home from the fair at Chaseborough and necessitate her mounting Alec's horse on the last night of her maidenhood; Mrs. Durbeyfield, who intentionally keeps Tess ignorant of the "danger in men-folk" and pressures her daughter into a dependency on Alec that she hopes will lead to marriage (Hardy 64); and even Mrs. d'Urberville, who required Tess to work to the point of exhaustion even on a Saturday, such that Tess found herself walking home with adversaries from the fair—a fair to which she had arrived too late and too fatigued to even enjoy a dance.

The narrator, too, seems complicit in Tess's assault, in that he continually objectifies Tess's physicality, fixing his gaze on Tess like the vagrants near the fair in the streets of Chaseborough do as she stands "on the momentary threshold of womanhood" (47). As Brady remarks, "Tess's real thoughts and feelings are rarely represented in the novel, except when she suffers the consequences of her actions. Her moral choices seem obscured in ambivalence, while their results are vividly and dramatically portrayed" (130). Hardy's depiction of Tess, thus seems at times like a meta-violation that mirrors Alec's conquest. In fact, during The Chase scene, when Tess asks Alec why they have traveled so far afield, the narrator confirms for the reader the veracity of Alec's assertion that he has accidentally gotten lost; the narrator even seems to empathize in wink-wink-nudge-nudge fashion with Alec, who "had, in fact, ridden quite at random for over an hour, taking any turning that came to hand in order to prolong companionship with her, and giving far more attention to Tess's moonlit persona than to any wayside object" (56).

After the assault in *The Chase*, when the narrator asks, "where was Tess's guardian angel?" (57), it reads as tragic irony. Even the true object of her adoration, Angel Clare, whose name and light complexion promises so much (though it is worth noting that the name Alec means "Protector"), cannot see Tess for who she really is. Like Alec, Angel is of the "no means yes" school of male thought:

His experience of women was great enough for him to be aware that the negative often meant nothing more than the preface to the affirmative; and it was little enough for him not to know that in the manner of the present negative there lay a great exception to the dallyings of coyness. (136)

The narrator here, though the same narrator who ogles Tess, is clearly implying that Tess's violation was determined by factors much larger than one man with criminal intent. If even "good" men like Angel hold such dismissive beliefs about women's consent, what chance did Tess ever stand? As Carole Pateman asserts in her 1980 article "Women and Consent,"

if "no" when uttered by a woman, is to be interpreted as "yes," then all the comfortable assumptions about her "consent" are also thrown into disarray. Why should a woman's "yes" be more privileged, be any less open to invalidation, than her "no"? (162)

More than a century has passed since Hardy had Tess put an almost identical question to Alec—"Did it never strike your mind that what every woman says some women may feel?" (60); yet the question remains as salient today as it was then. Hardy clearly meant to press Victorian readers on the issue, challenging stodgy notions of women's consent, purity, innocence, and culpability. Modern critics are often quick to dismiss the debate or to reflexively categorize the assault as "rape," yet they seem slower to acknowledge Tess's self-sovereignty, her inherent right to define the terms of her consent. Many modern critics, and many modern readers, denounce Tess's failure to embrace her

sexuality as fervently as Victorian readers questioned Tess's failure to safeguard her virtue. Ultimately, it is difficult to escape the nagging feeling that, in our attempts to examine Tess's assault with such leering, forensic precision, we have reduced Tess to the object-status from which we long to rescue her

Works Cited

- Brady, Kristin. Tess and Alec: Rape or Seduction? *Thomas Hardy Annual*, 4 (1986): 127-130.
- Davis, William A., Jr. The Rape of Tess: Hardy, English Law, and the Case for Sexual Assault. *Nineteenth-Century Literature*, 52.2 (1997): 221-231.
- Hardy, Thomas. *Tess of the d'Urbervilles*. 3rd ed. Ed. Scott Elledge. New York: W.W. Norton & Co, 1991.
- Higonnet, Margaret R. A Woman's Story: Tess and the Problem of Voice. *The Sense of Sex: Feminist Perspectives on Hardy*. Ed. Margaret R. Higonnet. Urbana: University of Illinois Press, 1993. 14-31.
- Morgan, Rosemarie. Passive Victim? *Tess of the d'Urbervilles*. *The Thomas Hardy Journal*, 5.1 (1989): 31-54.
- Oliphant, Margaret. Margaret Oliphant on Virtue and Vice in Tess. *Thomas Hardy's Tess of the d'Urbervilles*. Ed. Harold Bloom. Broomall, PA: Chelsea House Publishers, 1996: 26-27.
- Parker, Lynn. 'Pure Woman' and Tragic Heroine? Conflicting Myths in Hardy's *Tess of the D'Urbervilles*. *Studies in the Novel*, 24.3 (1992): 273-81.
- Pateman, Carole. Women and Consent. *Political Theory*, 8.2 (1980): 149-168.
- Rooney, Ellen. Criticism and the Subject of Sexual Violence. *Modern Language Notes*, 98.5 (1983): 1269-1278.

The Righteous Empire: An Imposition to the Other in *Why We Fight?* and *Syriana*

David Gregory¹

*I think once I show the audience that I
am there to look at our commonweal,
I hope they will feel invited to join me in a
debate that is larger than any political party,
larger than any particular administration.*

Eugene Jarecki

*The stakes could hardly be higher.
Since the Early Twentieth century,
the word's age of oil has also
been its era of American supremacy.*

Kevin Phillips

In the last few years, especially since the beginning of the new century, the approach of the United States towards the rest of the world (an Other) have become more hostile and aggressive. However, the latest administration, which have become an easy target to blame, it is just an extreme example of a pattern shown during most of the twentieth century, when the United States established and secured their dominion in the contemporary world. Many of the strategies seen today respond to a long tradition in political behavior which involves the protection of the economical foundations that have raised the country and assured their

¹ University of Notre Dame

position as the sole empire today. The two main businesses that have defended the necessary economical balance to make this possible have been the military business or the enterprise of war, and oil. The latter supports the former. Nonetheless these two major foundations, have assured that the United States will impose to the Other, especially the area of the world which represents the "mine of gold" for the oil business: the Middle East.

As this imposition have become obvious, an awareness and a critique have been possible in small sectors within the country, but they have been strongly resisted, as they immediately becomes part of the Other, thus not an *American*. This means that the political behavior to maintain the economic interests of the country is accompanied by a discourse of homogeny and equality that builds an imaginary *us* that does not and cannot permit dissidence. In order to defend these impositions to the Other, the Middle East in this case, the notion of the nation has to be imagined as one almighty, all good and all righteous. At the same time, it has to provide the means to create these notions, which in our contemporary society, involves an active role of media. As a result, there is the creation of a *we* that has the power and the *right* to oppress the Middle East (an Other that does not have the *right* to be), in order to maintain oil and arms.

The contradiction and regrettable results of this *æ*t of mind has been a source of inspiration for aesthetics representations, from concerned directors to musicians, painters and so on. As has been seen in the past, art has become a space to think about *real* issues and to oppose the oppression of the world outside art: the *real world*. As part of those representations, some movies have recreated those issues in conversation with the outside world. Two of the most recent *constructions* to think about these political behaviors have been *Why We Fight?* (2005)² and *Syriana*. (2005).³ Released on the same year, the first movie is a documentary which questions the urgency to fight around the

² *Why We Fight?*. Dir. Eugene Jarecki. 2005. DVD. Sony Pictures, 2006.

³ *Syriana*. Dir. Stephen Gaghan. 2005. DVD. Warner Brothers, 2005.

world. The premise is that war is a business for the United States, thus the discourses given to create consent to justify war are just excuses to sustain the economical interests behind each conflict. *Syriana*, on the other hand, is a hyperlink movie⁴ where the oil business molds the complexities of the story. In fact, the plot that moves all the stories is the business of Connex, a giant energy company who is losing control of many oil fields in the Middle East. As a result, Connex tries to merge with a smaller company called Killen, who has recently acquired drilling rights in Kazakhstan. This set a series of actions that develops along the movie: the Justice Department starts investigating the company move according to anti-trust regulations, Bryan Woodman (Matt Damon), who is an energy analyst, is sent to Marbella to offer his company's service to the emir of Middle East, Bob Barnes (George Clooney), a CIA agent, is hired to kill the Prince Nasir, and a missile "lost" by the CIA ends up in the hands of new converted fundamentalists which attack a recently inaugurated Connex-Killen tank. Behind all of these stories there is a common denominator and that is petroleum. This natural resource is what has maintain United States as an empire, what has created the interest of establishing a physical presence in countries which possesses the resource⁵ and what have keep other countries to

⁴ The term hyperlink movie is relatively new and it was first used in film criticism. It denominates a form of narrative that has been used in films over the past years. This "style" implies a nonlinear narrative, with many subplots, many locations, and many characters who share the main role at some point of the movie. The first attempt to present the movie storyline in this way was in 1999 with *Magnolia*, directed by Paul Thomas Anderson. Subsequently, it has been a form of narrative in many movies that have gain the acclaim of the critics. This technique could be read as a late equivalent of the stream of consciousness used in literature almost one hundred years earlier.

⁵ Middle East has become the principal target right now and one that is explored in both *Why We Fight?* and *Syriana*. However, there are some pressures in other countries that have oil reserves. The case of Hugo Chavez in Venezuela is the most evident, where the defiance of the latter to American policies and their interventions in the political system of the country has pose a problem for the United States that has caused to demonize the Venezuelan president, among other confrontations.

challenge his power or even to develop for the well-being of their habitants.

Business No Matter What

The United States' position to impose his will over other countries is not new. In fact, since the nineteenth century and up until today, the country's external politics has been to expand and grow at the expenses of other communities. Edward Said argues on *Culture and Imperialism* that "the broad tendency" in the United States "was to expand and extend control farther."(*Culture and Imperialism* 289)⁶ As time passed by, this desire to expand created the necessity of expanding the militia as well. Being tight to economic interests, neither the desire of expansion nor the military enterprises have any interest in ending, being the latter a company by it own means. As a result of the latter, the military business affects not only the lives of the ones under the receiving end, but of the American society as well.

Concerned with the results of this military business, *Why We Fight?* opens with the farewell discourse of President Eisenhower. In his last address to the nation, he mentions how the United States felt the need to create a "military-industrial complex", a new experience for the Americans that also posed great dangers.

PRESIDENT EISENHOWER

We have been compelled to create a permanent armaments industry of vast proportions. Three and a half million of men and women are directly engaged in the defense establishment. Now this conjunction of an immense military establishment and a large arms industry is new in the American experience. We recognize the imperative need for this development. Yet we must not fail to comprehend its grave implications. (Jarecki)

⁶ Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.

The way in which Eugene Jarecki edits the statement⁷ produces the impression that this "military industry" could *take a life of its own*. Jarecki implies then that this "life" is what has caused the Americans to fight. Thus, he produces images that are regularly associated with notions of the American Nation: The flag, the speeches of freedom, and the justifications for the death of American soldiers among them. Americans has died for those symbols, which are associated most of the time with the reason of "Why We Fight". The notion of a nation, a creation from the end of 18 century, is represented as a form to justify these actions (to accept them, to create a consent for them), the fighting in this case. If we take into account the explanation given by Anderson, the idea of the nation is "capable of being transplanted [...] to merge and be merged with a correspondingly wide variety of political and ideological constellations." (*Imagined Communities* 4)⁸ As a result, it can represent the notion of who we are and at the same time, it can serve to correspond to certain political and ideological moves which go along with a sense of belonging. Furthermore, it commands an "emotional legitimacy".

The image of the flag appeals to that legitimacy, to that sense of identity which is supposed to be defended and preserved when participating in wars. In fact, in the complete speech of President Eisenhower, he assumes that this military complex is necessary to defend America of foreign governments, especially in the middle of the Cold War and against the abstract threat that communism represented.

⁷ The Farewell Address to the Nation of President Eisenhower is not complete. What seems to be the point of the former President is that this was a necessary invention to secure the benefits of the country, but that there was also a threat with this establishment; that the military could jeopardize the democratic processes or the government. The warning seems to fear more a *coup d'état* from the industry than the actual results of this establishment, which the documentary aims at. It is a smart approach to develop the movie in the direction desired by Jarecki. The entire statement of the former President can be read in *The Dwight D. Eisenhower Library*. <<http://www.eisenhower.utexas.edu/farewell.htm>>

⁸ Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Revised Ed. London and New York: Verso, 2006.

Freedom as a Reason to Fight

However, the reason of “why we fight” is presented along with the contradictions it represents when war and the concept of freedom are juxtaposed together. Hence, we hear the speech of what seems to be a high rank military explaining the reason why it is necessary to die for these symbols.

MILITARY

Our men are dying to preserve this way of life. These privileges, these rights, are precious enough to fight for, precious enough to die for. (Jarecki)

Hence, according to the discourse, the ideals of the nation are worth offering our lives to defend it. However, the image speaks for itself, as we get to see the American flag first, and then we “fade out” to war explosions, machineguns and knives, soldiers assuming attack formations, war tanks, and so on.

Hence, there is a contradiction between the words we hear as an audience, and the image we are seeing, the actions of those who are filmed by the camera. To fight means a violent destruction that urges to return to the first question, *why* do we fight? At the same time, why the notions that are supposed to be associated with such words as “freedom” result in the destruction which is visually seen in the explosions. Furthermore and to expand the contradictions between what we are hearing and what we see, the title of the movie appears at the precise moment when the military man is saying that the American rights are “precious enough to die for”, as if the reason to fight is really to die or to invoke death.

The idea or even the suggestion of death as a result of fighting for “freedom” not only seems contradictory but opposed to the idea itself of freedom, liberty, and all the discourses that attempt to justify war and the right to do it. If the notion of freedom is mixed with war and death, the result is a *freedom or death* kind of attitude, which is not any freedom at all. To be “free” becomes a mirage, an excuse to follow and to create a false consent, no questions asked.

According to Edward Said, "[...] The United States would not accept any infringements or sustained ideological challenges to what it considered to be 'freedom'". (291) This means that the freedom is unilateral, as it seems to apply only for the nation with the power to impose it.

One of the issues presented in *Why We Fight?* moves precisely in that direction, as Charles Lewis, who works in the Center of Integrity, explains why the United States talks about freedom while imposing it unilaterally.

CHARLES LEWIS

[...] when you look at the history of the United States, with almost every president, there is something we don't like somewhere in the world and we got to dispense military force [...] This is not about one President or one Party. We fight as a Nation because we perceive it is in our interests to fight. And we then mention words like freedom and nice common values and, who could be against freedom? When in fact much more have been going on privately. (Jarecki)

To fight for freedom erases any guilt or sensation of wrong doing. Furthermore, it grants the right to do it, even if there are other reasons behind the resolution of fighting or going into war. To be free is considered one of human's undeniable rights; hence, the logic of fighting in the name of this idea is that it is undeniably right to fight for it. It is no wonder then that Senator McCain, who is now a presidential nominee for the Republican Party, appears right at the beginning of the movie calling the United States "the greatest force for *good*⁹ in the world [...]" (Jarecki) Moreover, he continues explaining that this creates a responsibility.

SENATOR MCCAIN

[...] and we have, not an obligation to fight and start wars, but to certainly do everything we can to spread democracy and freedom around the world. (Jarecki)

⁹ Italics are mine.

Thus there is interdependency in the justification of the *right* to do war. It is because freedom is a human right that it is good to fight for it, and at the same time, this goodness grants the right to fight for freedom.

However, what at the beginning was a fight to defend the American notions of their freedom as a nation, results in an imposition of these notions, in the best interest of the United States. Hence, as I have mentioned earlier, it becomes a freedom imposed unilaterally. Thus, the United States is able to create and break any law that goes against the interests of "freedom". According to Said,

The Imperial creed rests on a theory of law-making. According to strident globalists [...] the goal of U.S. foreign policy is to bring about a world increasingly subject to the rule of law. But it is the United States which must 'organize the peace,' to use Secretary of State Rusk's words. (286)

As it is the United States who reserves the power to organize peace, it can do it according to its own interests. At the same time, this idea puts the United States as a leader. Hence and according to Noam Chomsky, "the enlighten leader is [...] free to change the rules at will." (*Hegemony or Survival* 13)¹⁰

The condition of being able to change the rules grants the United States the right of being free to establish its will. In other words, they are free to impose their will to other countries. Eugene Jarecki questions this kind of freedom from the beginning of the film. It is in this direction that the documentary seems to take us after these first images and the speech of the military man. As the Statue of Liberty is presented, a symbol of American freedom and thus of the United States, we fade to life in the Middle East, presumably Baghdad. This has been the latest incursion of "freedom", to impose it in Iraq.

Thus the American presence is marked by the numbers of soldiers in *Why We Fight?*, as they seem to march towards what seems to be normal life in Iraq. War tanks are

¹⁰ Chomsky, Noam. *Hegemony or Survival: America's Quest for Global Dominance*. New York: Metropolitan Books, 2003.

presented once again, while civilians watch this invasion taking place right in front of their eyes. As a result, the images clearly show that the notion of freedom which attempts to justify this presence or invasion of the military in the Middle East is an imposition to the Other (Iraqis in this case). Thus, the moment when some soldiers put the American flag in the face of Saddam Hussein's statue is presented. American freedom, emblemized once again in the American flag, is imposed to the symbol of the former government. Independently of how wrong, violent or oppressive was Hussein, to cover his statue with the American flag suggest more than just covering the symbol of the former dictator. There is a desire to erase the past, a past that is regrettably symbolized by Hussein. At the same time, this past will and has to be erased by the American flag, thus by what it symbolizes. As it is the flag of the United States and no other the one to cover Iraq's past, their right as "leader" and sole empire is consolidated.

The Construction of Consensus

The image of a soldier making "Saddam" *eat* the American flag and the symbols entrapped between the flag and the statue does not seem to pursue any freedom at all. If we think of the previously exposed notions of the imposition of American ideals to the past of Iraq, which form part of another culture and another people, there is no much of a difference between the former dictator and the imposition of the American ideals to Iraqis. According to Said, "the amazing thing about this is not that it is attempted, but that it is done with so much consensus and near unanimity in a public sphere constructed as a kind of cultural space expressively to represent and explain it." (286) This "constructed space" deals with the necessity to convince that there is a difference between the oppression of a dictator and the oppression caused as a result of the imposition of American ideals and interests. However, it is necessary to put words that, like the high-rank military at the beginning of the movie, attempt to rationalize the contradiction and to

convince the people that they are fighting and dying (and causing death) because of noble causes. As Noam Chomsky affirms, this is achieved by propaganda.¹¹ (8) As a result, there is a consent manufactured by "the political leadership" that encourages misinformation. (8) This misinformation responds in the best interest of hiding the unspoken words, the things hidden behind the attempt to "rationalize" war behind abstract concepts.

The media plays an important role helping creating this sphere and building the consensus necessary to justify the effects of that imposition of the United States to the Other. In fact, an interview conducted in the documentary to an ex-member of the CIA explains that this has been the tactic since the War in Vietnam.

CHARLES JOHNSON

What they learned from Vietnam above all was that they lost the war because they couldn't keep it private from the American public.

LEWIS

After the Vietnam War the Pentagon began studying... how can we make sure there are no more body bags in American living rooms? (Jarecki)

As a result, the "political leadership" has established to use the media, not as an information tool for the public, but as a misinformation tool to, as Chomsky puts it, "control [...] opinion and attitude." (6) Needless to say, the media has played along.

JOSEPH CIRINCIONE

It turns out it's not that hard to get a country to go to war, that even in a country like the United States where there is freedom of information and multiple media channels, that an administration could just dominate the debate, dominate the argument ...

LEWID

¹¹ In fact, the title of the movie *Ironies Propaganda*, given that it takes its name from a series of seven documentaries made by the military during World War II. Most of them were realized by Frank Capra as a response to *Triumph des Willens*, which was the same attempt from the Nazi's part.

We have this idea that we have lots of information available. There's so much that's not available when so much of the "truth" it's obscured by political actors who don't want the world to see what they are doing.

RUMSFIELD

...needless to say, the President is correct.

DAN RATHER

What's going on, I'm sorry to say, is a belief that the public doesn't need to know.

REPORTER (to RUMSFIELD)

...and the policy is?

RUMSFIELD

I'm working my way over to figure it out how I won't answer that.

REPORTERS laugh. (Jarecki)

Thus, the more information people have, the less they know. Furthermore, it is not up for people to ask questions anymore. In fact, the media, which is supposed to ask those questions in the name of the average American, in order to further the misinformation, does not care anymore if their questions are answered.¹² According to Said, "[...] media play an extraordinary role in 'manufacturing consent' as Chomsky calls it, in making the average American feel that it is up to 'us' to right wrongs of the world, and the devil with contradictions and inconsistencies [...]." (386) In other words, the devil if Iraq's past has to *eat* the American flag because, after all, it is up for Americans to "right" the "wrongs of the world", including Saddam who, as shown in the film, it was an allied and a creation of the United States

¹² It is not a complot between the media and the government but a codependent relationship between the two. As it is exposed in the movie, if reporters want politicians to accept interviews and go to their shows, they need to avoid any unpleasant position for the politician or leader. As a result, the interviews become just a way to further the supposed reasons for fighting, helping manufacturing the consensus. Thus, the role of the media responds also to economical interests, if they "scare" the politicians off, they would not go to the show, which will mean less rating.

until it represented a threat to their interests in the Middle East.

Oil No Matter What

These interests of the United States, besides the need to provoke similar interventions around the world to sustain the military business, respond much of the time to oil.

HALLIBURTON COMPANY PROMOTIONAL FILM 1951
NARRATOR

There she is. That's what all the fuzz is about. Oil. It's kind of pretty, isn't? Oil. Coming up out of the ground to make life a bit more easy for all of us.

JONHSON

The United States is the world's largest consumer of fossil fuel. Oil is what drives the military machine of every country and it is what provides the fuel for the aircrafts, for the ships, for the tanks, for the trucks. Control of oil is indispensable, when you ran out of it, your army stops.

Thus there is a codependency between these two economical interests, which are the reasons behind the easy-made rhetoric of freedom. In other words the United States needs to further the military business, and in order to do that, it needs oil. Hence, the interest of America of being in the Middle East responds to that need of oil. Their quest for "freedom" kills two birds at once, as it assures oil business and the military business that got them there on the first place.

As I have I mentioned earlier, it is those economical businesses of oil what moves the different plots of *Syriana*. Nevertheless, the movie begins with Bob Barnes trying to finish an illegal transaction of bombs. After it is presented that he is an agent of the CIA and that all the transaction was a set-up, the movie goes to establish the main plot: the pursuit of merging Connex with Killen enterprises. Thus, from an arm related transaction we jump to the oil business, what establishes some sort of connection between arms (what the military business try to sell) and oil. However, in *Syriana*

there is a little difference, as the weapons are just a mean to kill some underground bomb pirates.

To think of the resonance of those first minutes we have to think again in terms of the symbols that are being represented. Bob represents the United States government and the Amiris, the ones who bought the bombs, represent possible threats to the best interest of that government. As it is known, the CIA stands for Central Intelligence Agency and it is a branch of the United States government which primary function is to obtain and analyze information of foreign countries. However, as it is seen on those first minutes of the film and later on, if the obtained information poses a threat to the interests of the United States, action has to be taken, but all occurs extra-officially or "under the table".

Nonetheless, the fact that there is an agency directly intervening with other countries affairs send us back to the notion that the American government has the *right* to impose their will around the world. As *Syriana* takes place in the Middle East (Teheran in this particular scene), the fact that Bob is send "under the table" to deal with the affairs of the nation offers the notion that there are interests behind the speech of freedom and that they are intervening with affairs which ideally should be of no concern to the America government. Thus, the powerful image of that first explosion of the bomb dealers' car represents the abstract-walking force of the United States government, destroying everything around in favor of their own interests. Hence, as the car explodes, Bob continues walking "as if nothing happens", fearless and with an arrogant air. (*Syriana* 5)¹³ The business was completed.

Once again there are some contradictions. As no more information is provided, besides that one missile ends up missing, we do not know the reason why the Amiris wanted the bomb, but we can assume, as many movies do, that it was not for any good purpose. In that case, the United

¹³ Garghan, Stephen. Script. *Syriana*.
<<http://pdl.warnerbros.com/wbmovies/syriana/site/med/Syriana-Screenplay.pdf>>

States took one threat away. However, the threat is imposed by them, as they are the ones building the bombs. As it is shown in *Why We Fight?* the business of creating arms and bombs is already part of the American society. Hence, is there is a constant production of bombs they will fall eventually in the “wrong” hands. At the same time, it is Bob (U.S.) who delivers them the bomb after all, which causes the missing of a bomb that, in the movie, will eventually fall into the hands of fundamentalists.

As Edward Said argued, “[...] the idea of American leadership and exceptionalism is never absent; no matter what the United States does, these authorities often do not want it to be an imperial power [...] preferring instead the notion of ‘world responsibility’ as a rationale for what it does.” (285) As a result, an intervention like Bob’s could be seen as part of that “responsibility.” However, the imposition rapidly suggests otherwise: these are imperialist interventions. This is most clear when we think of the title of the movie itself. The world *Syriana* refers to the concept of *PAX Syriana*, which originally referred to the potential of Syria to grant peace in Lebanon as a result of diplomacy and military strength. However, the title of the movie refers to a term used in Washington to describe “the reshaping of the Middle East”. At the movie website states, “‘*Syriana*’ the concept- the fallacious dream that you can successfully remake nation-states in your own image- is a mirage.”¹⁴ Being a mirage or not, it is something that is pursued today (like mirages themselves) and that responds directly to the imperialist benefits of the United States.¹⁵ To even consider the reshape of another nation in its own convenience is an inconsideration to the Other, a brutal imposition that regards only to the desire of oil businesses and the results of these.

¹⁴ *Syriana official website* .

<<http://syrianamovie.warnerbros.com/about.html>>

¹⁵ The Project for the New American Century is an example, where many ideas are put forward in regards to the imperialistic benefits around the world for the U.S. To read more about it

<<http://www.newamericancentury.org/>>

This is one of the reasons given by Pope of their desperation to do the merge no matter what.

JIMMY POPE

Christ, China's economy ain't growing as fast as it could because they can't get all the oil they need. Now I'm damn proud of that fact. (Gaghan)

In other words, there is a desire to perpetuate the American way of life, as it was suggested in *Why We Fight?*, at the cost of everybody else in the world, especially the ones with the resources. The consequences has proven to be fatal and hidden from and by the media. Speaking of the first intervention of the United States with Hussein, Said says that "rarely in the debate was there mention of the Arabs as having something to do with the war, as its victims, for instance, or (equally convincing) its instigators". (293) Thus, contrary to the war of Vietnam, the news of the war have avoided the reasons of the conflict and the consequences of war.

The development of underdevelopment

All of these imperialist actions are the result of the economical system: capitalism. This according to Said means "accumulation on a world scale; the world capitalist system, the development of underdevelopment; imperialism and dependency, or the structure of dependence; poverty and imperialism [...]" (283) The "development of underdevelopment" is seen at it best in *Syriana* with the characterization of Prince Nasir. Along the movie this character is portrayed as an ambitious young man who wants to take over his father's throne. He is competing against his brother, who wants to perpetuate the way of his father to govern Kazakhstan. This means an extension of the family's business. Nasir, on the other hand, wants something more for his country.

NASIR

[...] I want to create a Parliament. I want to give women the right to vote. I want an independent judiciary. I want to start a petroleum exchange in

the Middle East...cut the speculators out of the business. Why are the major oil exchanges in New York and London anyway? I'll put up all of our energy up for competing bidding, I'll pipe through Iran to Europe like you proposed, I'll ship to China, anything that achieves efficiency and maximizes profit for my people, profits which I'll then use to rebuild my country.

BRYAN

That's great, that's exactly what you should do.

NASIR

Exactly, except your President calls my father, says, I've got unemployment in Texas, Kansas, Washington State. One phone call later we're stealing out of our social programs to buy overpriced airplanes [...] I've accepted a Chinese bid, the highest bid. And suddenly I'm a terrorist. I'm a Godless communist. (Gaghan)

The hope of development and prosperity for his nation lies then on the potential government of Nasir, who has to design later a *coup d'état* to his brother, given that his father decides to name him as his heir. However, as he mentioned, his intentions are seen as a threat to the interest of the United States in the Middle East. Hence, according to a CIA official, specifically Margaret (Bob's boss), "this man is an evil man." The notion that the United States is the force "for good" means then that any attempt to do "good" in another country that opposes the idea the United States has designed for that region is "evil". The notions of a God taking sides here is not unusual. In fact, it is not uncommon for the general public to believe or have the notion that their will is God's will. Edward Said mentions that the country believed since the early days that they were "'God's American Israel', whose 'mission' was to be 'trustee under God of the civilization of the world.'" (295) Furthermore and according to Kevin Phillips, many people believed nowadays that "the rulers" of United States "speak for God." (*American*

Theocracy ix)¹⁶ Hence, if Prince Nasir opposes to the will of the “people of God”, the deliverers of good around the world, he becomes evil, a target of the United States government that has to be eliminated.¹⁷ As a result, Bob is sent to kill him.

However, once he fails in the attempt and is almost killed himself, Bob learns that all of his efforts were protecting big oil enterprises. This leads to the climatic scene of the movie. As Bob tries to inform Prince Nasir of the plot to kill him, he involves in a race against the same Agency he used to work to: the CIA. However, as he intercepts the group of cars that escort the prince along with his family, the agency shoots a missile against the prince using a satellite-technology to identify the car. Bob manages to stop the cars, but it was too late. By the time the prince pulls down his window, looking at Bob’s face and recognizing it, the car explodes, killing almost everybody, including the Prince’s family.

The death of Nasir assures that his brother will keep the inherit throne. However, the fact that all the bystanders result killed along with Nasir, including his family, underlines the consequences of the economical interests of the United States. This is also presented in *Why We Fight?*, as the costs of the latest war in Iraq are visually presented.

IRAQI DOCTOR

Frankly what we saw the first day of the war astonished us. And most of us doctors were in a

¹⁶ Phillips, Kevin. *American Theocracy: The Peril and Politics of Radical Religion, Oil, and Borrowed Money in the 21st Century*. New York: Penguin Books, 2007.

¹⁷ The religious idea, besides these notions of “good” and “evil” from the government of the United States, is also represented in the story of Wasim and Saleem. They are converted into fundamentalist during the movie. Extreme religion, which ultimately leads them to make terrorists acts, is presented as an alternate life that these people find as a consequence of the lack of employment and the underdevelopment provoked by the oppression of the West in their country. It is not presented as an excuse for terrorism, but as an opportunity for human people in desperation, a reality of their lives. As a result, the simplification of Manichaeism is rejected as an easy explanation for that kind of violence.

stage of anger. There were shrapnel injuries to women and children, civilians...all of them were civilians. In the first days of war we didn't received any soldiers.

IRAQI CIVILIAN

What happened was my son and my brother's two sons were in a house.

IRAQI WOMAN

In Dora. They were in a house with their friend and a missile fell on them. (Jarecki)

Those are the images that are not presented by the media in the United States. To look out for their own benefit, the Other suffered. This Other is not just an abstraction, but people with family like the fictional Prince; children, civilians, and so on. In other words, the Other is the country oppressed in the name of freedom, the result of American impositions to the rest of the world that does not share their interest. As George Bush mentioned in a post 9/11 discourse, "You're either with us or against us [...]".¹⁸ That has been the position in behalf of the economical interests that has propelled the United States to be the Empire that it is today. In fact, as we see the death of Nasir in *Syriana*, we are presented with the images that present the approved merge between the two oil companies, thus becoming finally Connex-Killen. Even the explosion of the Condoleeza Rice (an LNG carrier), that comes as a result of the lost missile from the beginning of the movie, does not stop the merge of the companies, the consolidation of their economical interests.

These economical interests are presented also in *Why We Fight?*, as Charles Lewis express almost at the end of the movie, what lies behind the supposed democracy of the United States is the result of capitalism.

LEWIS

I think that the history of the United States is a work in progress and our attempt to build democracy here is a constant struggle between

¹⁸ CNN.com. November 6, 2001.

<<http://archives.cnn.com/2001/US/11/06/gen.attack.on.terror>>

capitalism and democracy [...] the fundamental reality is that most of the government's decisions today are sententiously dictated by powerful corporate interests. Clearly capitalism is winning. (Jarecki)

It is capitalism the one that secured the United States as the sole military force on the first place, so it has to be preserved in order to secure its position, not democracy or freedom. This is business, no matter what.

Conclusion

Both *Syriana* and *Why We Fight?* present a concern about the consequences of the political behavior of the United States. This behavior has caused a confrontation with many countries, especially in the Middle East, where many economic interests are at stake, all invested in the oil business. It is this oil and the fact that the United States is the biggest consumer of that resource, where lays the strength that has positioned the country as a "leader". However, this leadership has come as an imposition, justified by rhetorical concepts like "freedom", and the idea that the United States has the right to police the world: they represent good and therefore, everything that opposes their very specific interest, represents evil. At the same time, the leaders of the country have feed from the media to manipulate the opinion of the average American, to misinform him. As a result, violence against the rest of the world and the attempt to disguise it as "freedom", "liberty", and "good", is justified without much questioning, with a sense of consensus, which has been artificially created. Thus, the same notion of freedom becomes a mirage (like *Syriana*): there is none for the citizens, who are manipulated to belief that these wars are for the good of the human

race¹⁹, and none for the countries at the other side, the target for the United States.

At the end, all that matters is the acquisition of more oil, oil that serves to maintain the military business. Thus a codependent relationship is established: the country need oil to expand, creates arms, planes and bombs (which need oil), and then imposes their presence to the places where it seems fit, especially in the countries that own the petroleum. Hence, the American ideals are imposed to the Other, as the latter has to go along or take the risk of being targeted as a threat. As a result and as Said argued, "the powerful are likely to become more powerful and richer, the weak less powerful and poorer." (284) In other words, in exchange for millions of dollars, million of people suffer, die and, even worst, are denied of their right to develop their country or community for their families' sake, for their own notions of we. That is the price of an imposed "freedom" that is everything but; that is the result of a unilateral *right* that ends up oppressing the "weaker". At the end, for that Other, that as I have mentioned above represents people, the meaning of America does not differentiate from those first images of *Why We Fight?*. Hence, the American flag fades out to those images of bombs and explosions, soldiers, and an intrusion to their lives by these military symbols.

Works Cited

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Revised Ed. London and New York: Verso, 2006.
- Chomsky, Noam. *Hegemony or Survival: America's Quest for Global Dominance*. New York: Metropolitan Books, 2003.
- CNN.com. November 6, 2001.
<http://archives.cnn.com/2001/US/11/06/gen.attack.on.terror>

¹⁹ This is suggested in *Why We Fight?*. the immediate response when asked about the reason "why we fight" was "freedom", as it was a recorded answer. This happened with different persons from different ages and gender. However, when asked further, many people could not answer the question, to the point that one of them answered "for freedom...I hope."

- Garghan, Stephen. Script. *Syriana*.
<http://pdl.warnerbros.com/wbmovies/syriana/site/med/Syriana-Screenplay.pdf>
- Magnolia*. Dir. Paul Thomas Anderson. New Line, 1999.
- Phillips, Kevin. *American Theocracy: The Peril and Politics of Radical Religion, Oil, and Borrowed Money in the 21st Century*. New York: Penguin Books, 2007.
- Project for the New American Century*.
<http://www.newamericancentury.org>
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.
- Syriana*. Dir. Stephen Gaghan. 2005. DVD. Warner Brothers, 2005.
- Syriana official website*. <http://syrianamovie.warnerbros.com/about.html>
- The Dwight D. Eisenhower Library*.
<http://www.eisenhower.utexas.edu/farewell.htm>
- Triumph des Willens*. Dir. Leni Riefenstahl. Leni Riefenstahl-Produktion, 1934.
- Why We Fight?*. Dir. Eugene Jarecki. 2005. DVD. Sony Pictures, 2006.

De cartografías por venir¹

Gonzalo Percovich²

Hace algunos días me encontré mirando en la televisión, la película "*Giulietta de los Espíritus*"³ de Federico Fellini: Giulietta, mujer burguesa enfrentada al desencanto de un matrimonio ya desgastado y como consecuencia del mismo se entrega a ser habitada por fantasmas que la conducen por las delicias de sus deseos más recónditos. Magistral film felliniano que como la gran parte de ellos, nos deleita mostrándonos de una manera absurda, cómica, tragicómica, increíblemente onírica, los avatares de personajes, enfrentados a su condición deseante.

Entre muchas interrogantes, no dejé de pensar por un momento: Fellini fue una época, y entiendo que sin duda lo fue, más no por eso perdió vigencia, y una y otra vez conmueve.

No es por azar, que el interrogarme hoy por el psicoanálisis, haya traído por asociación a Federico Fellini. Él, como tantos otros artistas, en su sentido más amplio del término, fue tocado por el psicoanálisis.

No podríamos pensar en Fellini, con sus hilarantes recuerdos de infancia en "*Amarcord*"⁴ o en un Salvador Dalí con sus monstruos oníricos, o en un Breton y su revolución surrealista, o en un Buñuel y su "*Perro andaluz*"⁵ o en un

¹ Trabajo presentado en las Jornadas de AUDEPP: "MAS ALLA DE FREUD" Montevideo, Septiembre 2006.

² Psicoanalista miembro de *l'École Lacanienne de Psychanalyse*.

³ *Giulietta degli Spiriti*, 1965. Dirección: Federico Fellini. Reparto: Giulietta Masina, Caterina Boratto, Loo Gilbert, Sabrina Gigli

⁴ *Amarcord*, 1973. Dirección: Federico Fellini. Reparto: Bruno Zanin, Josiana Tanzilli, Pupella Maggio, Magali Noel.

⁵ *Un chien andalou*, 1929. Dirección: Luis Buñuel, Salvador Dalí. Reparto: Luis Buñuel, Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Jaume Miravittles, Salvador Dalí.

Alain Resnais filmando "*El año pasado en Marienbad*"⁶, o en las novelas de un Alberto Moravia o, mismo, en el tan mediático Woody Allen; todos y cada uno de ellos sin pensar en el psicoanálisis.

Cada uno de ellos creó obras de arte que rompieron con los cánones estéticos y las convenciones sociales del momento provocando escándalo, sorpresa y fascinación. En ese contexto, el psicoanálisis se ofrecía como una cierta visión del mundo que exploraba las facetas humanas más difícilmente admitidas: sexo, obsesiones, recuerdos de infancia, obscenidad, deseos incestuosos, parricidio; que ubicaban al sujeto como fuera de sí, dominado por instintos que le devolvían un rostro que él mismo desconocía.

Desmembramiento de la noción de una continuidad lógica espacio temporal, peripecias del inconsciente que lo mostraban desnudo frente a sus pasiones más prohibidas.

En esa rica y compleja trama cultural, la propuesta psicoanalítica, en tanto visión del mundo (*Weltanschauung*) aparecía como una alternativa provocadoramente subversiva, hermanada con las artes, con la experiencia estética y con un potencial aparentemente infinito.

Pero en tantos psicoanalistas, bien sabemos que no sólo fue ese el recorrido del psicoanálisis. El mismo es ante todo una práctica, un método inaugurado por Freud, que tuvo un despliegue enorme en el campo de las llamadas prácticas psicoterápicas, y aún lo tiene; y que fue dueño y señor de una hegemonía indiscutible durante décadas. Tanto así que pasó a ser rápidamente la oficialidad instituida, que en tanto tan bien instituido opacó su capacidad subversiva para acomodarse, muchas veces, a una cómoda hermandad con el discurso y práctica médica, como a la norma psicológica que evaluaba una y otra vez los cánones esperados en los individuos.

⁶ *L'année dernière à Marienbad*, 1961. Francia-Italia. Dirección: Alain Resnais. Reparto: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff, Françoise Bertin.

Pero a pesar de esa rápida y aparente eficaz incorporación de la práctica psicoanalítica al campo de saberes nominados como "psy", algo empezó a hacer agua.

Ubicaría ese punto de viraje, de un comienzo de abandono de la referencia teórica psicoanalítica, en la creación en 1980, del DSM III que no mantiene más esta referencia teórica (la psicoanalítica) y no considera, como antes, la noción psicopatológica.

Podríamos hacer historia, describir minuciosamente los distintos momentos de desarrollo de los diferentes psicoanálisis en el mundo, para, quizás, llegar a sugerentes conclusiones; pero entiendo sería una aventura mucho más arriesgada y por eso quizás interesante, *hacer una genealogía y no una historia del psicoanálisis*. Genealogía y no historia a la manera de una Roudinesco, a veces apresurada y gustosa de la *chismografía* o menos aún en la historia oficial de un E. Jones. Genealogía a la manera foucaultiana, es decir, yendo a leer las actas fundacionales de los grupos analíticos, las correspondencias, los textos de controversias doctrinales entre maestros, los enunciados axiomáticos de los analistas que marcan su práctica y su manera de transmitir el psicoanálisis, hurgar en el intrincado pasaje de lenguas: una lengua alemana rápidamente simplificada, desestimada, una traducción inglesa oficial que operó como canon compartible, una lengua francesa que con la invención de neologismos psicoanalíticos reinventa un psicoanálisis. Ir entonces, a las Minutas de Viena, a las controversias entre Anna Freud y Melanie Klein, a las diferentes transcripciones de los seminarios de Jacques Lacan. Escritos, textos, letras, que por su carácter de fijeza hablan por sí solos... No suponiendo las intenciones de los que hablaron, sino lo que quedó como documento...

Probablemente nos ayudaría a subvertir muchos presupuestos.

O aún, dando un paso más, diríamos, a la manera deleuziana, *hacer una cartografía del psicoanálisis*: viajar cual nómades por una serie de enunciados, objetos, nombres propios, acontecimientos, lenguas, consultorios,

países, códigos implícitos, tribus, monumentos, cuadros, músicas, salas de espera, locas preferencias de analistas.

Podríamos imaginar una serie heteróclita, como por ejemplo esta: carta 52 a Fliess, Bergasse 19, Bertha Pappenheim, cocaína, Mariensfield Gardens, Clínica Tavistock, el telar de Anna Freud, la pipa de Sigmund, dinero, el dinero, el cáncer de boca de Sigmund, das unbewusste, Marie Bonaparte, la Gradiva de Jensen, svástica, el Moisés de Miguel Ángel, Clark University, la peste, la peste, objet petit a, las pasiones de Lou Andreas, matrimonios analíticos, el grupo Bloomsbury, Virginia Woolf, Donald Winnicott, caja de juguetes única, osito de pelouche, splitting, splitting, imposturas psicoanalíticas, Buenos Aires, hablando español, Asociación Psicoanalítica Argentina, Masotta, Escuela Freudiana de Buenos Aires, grupos operativos.

Podríamos decir, pues, recorridos moebianos, trazados que desdibujarían una supuesta lógica témporo espacial, desdibujamiento de un adentro y un afuera, desdibujamiento de una bien pensante jerarquía, errancia que pueda descubrir los avatares azarosos que definieron los recorridos de la práctica psicoanalítica en diferentes tierras. Inevitables contingencias que nos constituyen como tribus psicoanalíticas, pero que muchas veces pasamos por alto.

Casi podríamos agradecer este destronamiento del psicoanálisis que nos obliga a repensarnos, a dejar caer creencias axiomáticas que rápidamente nos pudieron haber convertido en sectas que deliraban en grupo.

Aun así, ese riesgo no es privativo de los diferentes grupos analíticos. Parece que lo que vino después peca, la mayoría de las veces, aun más de esa soberbia: biopoder que con procedimientos biológicos sutura la particularidad subjetiva que nos hace únicos, o promesas psicoterápicas que auguran una rápida y eficaz felicidad, conduciendo al sujeto a lo que suponen saludable y bueno para su vida, desconociendo absolutamente ese más allá, ese más allá del principio del placer, ese *goce (jouissance)* supremo que nos ata a nuestros síntomas.

Al mismo tiempo, entiendo como pertinentes algunas críticas al psicoanálisis, que vinieron mayormente del campo de la filosofía, con un Ludwig Wittgenstein de la escuela inglesa, o un Deleuze, o un Guattari de la escuela francesa, sin ir a los estudios de género tan pertinentes muchas veces; pero también de muchos de los llamados “trabajadores de la salud mental” que por su larga experiencia cuestionaron el apresuramiento y exceso de lecturas interpretativas globalizantes, con poco margen de incertidumbre.

Del sentido

Tomaré entonces dos críticas que, a mi entender, son absolutamente pertinentes y tienen que ver con el corazón mismo de la práctica analítica. La primera de ellas es el papel de la interpretación. Durante mucho tiempo, pareció proliferar la creencia que casi el único instrumento que poseía el analista era la interpretación psicoanalítica que mayormente consistía en una traducción de predominancia semántica, con una grilla teórica (fuera ésta freudiana, kleiniana o lacaniana) que se aplicaba al relato del analizante. El analista era un *hermeneuta*. Bastaba con ser un buen lector de teorías para aplicarlas adecuadamente a su momento.

Proliferación de una práctica agotada en una inyección simbólica que dejaba al analizante, muchas veces, en posición de adoctrinado. Reverberación de decires: el del analizante y la consiguiente respuesta del analista, quedando el análisis constreñido a una dialógica intersubjetiva. En la línea de un cuestionamiento a este tipo de procedimiento cito a Lacan, que declara en los años 60: “...el objetivo de la interpretación no es tanto el sentido sino la reducción de significantes a su sin-sentido, para así encontrar los determinantes de toda la conducta del sujeto”⁷. Entiendo este señalamiento sustancial a la práctica

⁷ Lacan; Jacques. *Los fundamentos del psicoanálisis*, sesión 27/5/64. Inédito

psicoanalítica. Es en el quiebre de las cadenas asociativas, de la ruptura de la dimensión de la comprensión, del conocimiento de sí, que algo de otro orden adviene.

Podríamos parafrasear a Umberto Eco afirmando que es en los límites de la interpretación, en ese sutil borde de ver algo sin que eso coagule en una explicación lógica. Sabemos como analistas que los momentos más fuertes de un análisis no se juegan en el registro de la comprensión, sino en el instante, sólo un instante de toparse con una verdad del sujeto que lo desprende de una certeza *yoica*. Momento de conmoción de descubrirse otro al que se suponía ser. Otredad que descentra al sujeto, que lo posiciona como excéntrico a sí. Lacan compara la posición del analista con la de un maestro Zen.

El maestro Zen golpea la mesa varias veces, permanece en silencio y es el discípulo que en un tiempo de ver, en una iluminación, asigna significación subjetiva a la intervención del maestro. Es allí que estaría la real dimensión del acto analítico. No hay mejor interpretación que la hecha por el analizante. Puntuación del analista que lanza al sujeto al encuentro con la verdad de su enunciación. Gesto, mirada, o asentimiento prosódico del analista al decir del analizante, que cobra más intensidad que mil palabras dichas. En este mismo sesgo, Lacan nombra la práctica del análisis, como una práctica del real... Proliferar el sentido, proliferar el *bla bla bla*, engrosa el goce (*jouissance*) anudado en el síntoma. El mismo (el síntoma) no es sólo una formación simbólica sino que es un enjambre de goce (*jouissance*)... La apuesta del análisis apunta a arrancar esos pedazos de goce (*jouissance*) que nos retienen en una posición subjetiva de lamento lacerante.

Susan Sontag escribió un libro que se llamó *Contra la interpretación*⁸ donde también hace una fuerte crítica a la verborragia semántica de los críticos literarios; Umberto Eco con su libro *Los límites de la interpretación*⁹ hace algo

⁸ Sontag; Susan. *Contra la interpretación*. Alfaguara, 1996.

⁹ Eco; Umberto. *Los límites de la interpretación*. Editorial Lumen, 1992.

similar en el campo de la semiótica, jerarquizando los niveles sintácticos y performativos de los enunciados. Jacques Lacan amaba el teatro del absurdo: Beckett, Ionesco, Tom Stoppard. Una manera cómica de marcar que el análisis va por las vías de desmontar al sujeto de su ligazón a significantes que lo ataron en los avatares de una infancia perdida. Significantes sufrientes, *gozosos*, pero no más que eso: pura e inevitable contingencia; momento crucial de un fin de análisis donde caen vertiginosamente las múltiples versiones novelescas que nos ataron tantos años.

Del olvido

El otro punto que quisiera realzar es la primacía que cobró el recuerdo en la teoría y práctica psicoanalítica. *Recordar, repetir, elaborar...* sin duda al análisis se va a recordar aquellas vivencias reprimidas, y es en la lenta y trabajosa labor de la repetición simbólica, por vía transferencial, que algo cobra un estatuto diferente. Pero en el mismo acto es como si el psicoanálisis hubiera quedado flechado hacia atrás, es decir, jerarquizando tanto ese pesado pasado, que pareciera que las únicas verdades del sujeto fueran las del tiempo perdido. Un psicoanálisis bañado excesivamente en las nostalgias proustianas.

Encuentro magnífica la crítica hecha por Gilles Deleuze, en este sentido. En *Cinco proposiciones sobre psicoanálisis*¹⁰ afirma que tanto el marxismo como el psicoanálisis construyeron una "cultura de la memoria", en nombre de un progreso social e individual. Basándose en las *Consideraciones inactuales* y *La genealogía de la moral* de Friederich Nietzsche, Deleuze rescata el valor positivo del olvido, un olvido que relanzaría al sujeto hacia el futuro, al porvenir, flechado hacia delante, el sujeto es producto del acontecimiento y se reinventa en él.

¹⁰ Deleuze, Gilles. *Cinq propositions sur la psychanalyse*. L'île déserte et autres textes; Les Editions de Minuit, 2002.

Conceptualización absolutamente esencial que, entiendo, el psicoanálisis debe valorar. Concepto de acontecimiento que va de la mano de la noción de *objeto a* (*object petit a*) inventada por Lacan.

Lacanianamente diríamos que más que ir a la búsqueda del objeto... es con éste que nos encontramos... en el porvenir...

Más específicamente a lo interno del psicoanálisis, es Jean Allouch quien plantea que finalmente el análisis es una peripecia a atravesar para olvidar. Al análisis se va a olvidar. *Recordar, repetir, elaborar* para, finalmente, *olvidar*. Para Allouch¹¹ la trama analítica oscilará entre *aletheia* y *letheo*. *Aletheia* es el nombre que daban los griegos a la verdad y *letheo* es el olvido. Recordar esas parciales verdades que nos constituyen, para finalmente dejarlas caer... olvidarlas, pasar a otra *cosa*, despedirse de las sustancias gozantes de nuestra pequeña infancia que tan bien supo describir Marcel Proust. Algo así como... adiós a Marcel Proust... bienvenido Samuel Beckett.

¹¹ Allouch; Jean. *Le sexe de la vérité. Erotologie analytique II*. Cahiers de l'Unébévue, EPEL.

***Tropicália* en Brasil y movimiento estudiantil en México: entrando y saliendo de las estructuras consensuales de 1968**

Ana Ros¹

El movimiento estudiantil mexicano y el movimiento brasileiro *Tropicália* fueron parte del impulso revolucionario internacional de 1968. Debido a la extensión del fenómeno, ambos grupos se reconocen como actores de la misma fuerza que en ese entonces inspiraba la expresión y la acción social aunque no conocieran en detalle sus mutuas proclamas. En efecto, aunque actuaban desde planos distintos como ser el arte y la educación superior, ambos afirmaban ideas de corte revolucionario y encarnaban un cambio que en lo inmediato era recibido con incompreensión a veces en forma de represión directa. Estos estudiantes y músicos hicieron de la universidad y del arte su campo de batalla afirmando nuevos valores, creando disidencia y subvirtiendo el consenso prevaleciente. Incluso cuestionaron la existencia de una esfera de lo político exclusivamente demarcada, al centrarse más bien en los propósitos y en la repercusión de los logros para definir su revolución.

Por debajo de sus proclamas y acciones, corría la idea de redescubrir al ser humano y a las relaciones humanas como base de todas las situaciones y rescatar la noción de libertad intrínseca a los hombres. Dos nociones aparentemente básicas que dado el extremo al que se había llegado en la época, debían investirse de revolución para ser reconocidas y defendidas. Tanto *Tropicália* como el

¹ University of Michigan

movimiento estudiantil mexicano actuaban desde el lugar que ocupaban en la sociedad pero con miras a tocar los aspectos más esenciales de la vida: "No creemos que la dedicación a la cultura pueda tener ninguna otra razón de ser que la de este colocar al ser humano vivo, tangible y sufriente, en el centro de todas las preocupaciones" (Revueltas 51). Los estudiantes expresaban esta idea en el texto "Nuestra bandera", surgido precisamente en respuesta a las recriminaciones que los medios de comunicación les dirigían. Estos los acusaban de no tener objetivos claros y de ser una lucha vacía amparada en su condición de sector privilegiado en comparación con otros sectores mucho más desfavorecidos.

Para los opositores al movimiento, una revolución válida sólo podía provenir de las clases oprimidas y sin posibilidades de movilidad por sí mismas. Por su parte, los estudiantes mantenían que una revolución podía partir de cualquier lugar, ya que mientras se tratara de individuos defendiendo su derecho a existir dignamente, ésta atravesaba todos los sectores. La lucha de los estudiantes era por "una sociedad nueva, libre y justa, en la cual se pueda pensar, trabajar, crear sin humillaciones, sobresaltos, angustias y mediatizaciones de toda especie." La propuesta de revolucionar el conocimiento que presentaban significaba y propiciaba una revolución social y por tal motivo el Estado se negó a permitirla: "Conocer es transformar. Transformaremos las relaciones sociales conociéndolas, para decidir su cambio con la acción. Del mismo modo la ciencia, la cultura, la técnica, para desenajenarlas y humanizarlas" (Revueltas 102).

Al mismo tiempo en Brasil, los integrantes de *Tropicália* sentían la necesidad de evidenciar a través del arte lo que estaba pasando en la sociedad. Más precisamente lo tocante al autoritarismo en el poder y la falta de reacción tanto por parte de los intelectuales como de los sectores progresistas: "Artists began to gaze inward, exploring with caustic humor the social contradictions of the middle class urban intellectuals. The cultural manifestations associated with Tropicália were, as one critic has noted, an expression

of crises among artists and intellectuals" (Dunn, "The Tropicalist Moment" 76). El *tropicalismo* era un movimiento formado por artistas provenientes de distintas áreas: Glauber Rocha del Cinema Novo, José Celso del Teatro de la Crueldad, Oiticica del Neo-realismo Carioca y de la Nova Objetividade, Caetano Veloso y Gilberto Gil de la música. El límite que encontraban a la hora de expresar sus ideas era el mismo que el de los estudiantes mexicanos: la represión gubernamental y la resistencia de los grupos de la izquierda tradicional.

Mientras que en México la izquierda –burocratizada y totalizadora- coincidía mayoritariamente con el gobierno de Díaz Ordaz candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI) definido por Revueltas como "la revolución hecha gobierno", en Brasil se formaba en el partido Movimiento Democrático Brasileiro (MDB) de oposición al régimen militar iniciado en 1964 por el general Humberto de Alencar Castelo Branco y perfilaba tan partidista como el socialismo ante el que todos los movimientos del 68 en general reaccionaban. La experiencia de este movimiento artístico no sólo consistió en la constatación de estas rígidas configuraciones políticas sino en su exposición y crítica en los más diversos escenarios. Por ejemplo en el tercer Festival Internacional de la Canción (FIC) de 1968, Caetano Veloso se vio forzado a suspender su interpretación de la canción "É Proibido Proibir", que dialogaba directamente con los movimientos jóvenes parisinos y contenía fuertes elementos de happening. Ante el abucheo desenfrenado del público que había comenzado a arrojar huevos, tomates y maderas, Veloso dejó de cantar y aprovechó la oportunidad para evidenciar la intolerancia del acontecimiento:

Nosotros sólo entramos al festival para eso. ¿Verdad Gil? No fingimos aquí que desconocemos lo que es el festival, no. Nadie nunca me oyó hablar así, ¿entendieron? Es sólo eso lo que quiero decir, ¿sí? Nosotros, él y yo, tuvimos el coraje de entrar en todas las estructuras y salir de todas. ¿Y ustedes? Si ustedes fueran... isi ustedes, en

política, fueran como son en estética, estamos muertos! (Calado, 223)

Estos festivales musicales venían siendo organizados anualmente por el grupo de la MPB (Música Popular Brasileira) y cumplían con la función de revelar intérpretes, compositores e instrumentistas al gran público. Es decir, de establecer el "quien es quien" de la escena musical brasileira, construyendo categorías y trazando las tendencias a seguir. Su preocupación por una música popular institucionalizada venía de la mano de otra de tipo política, vinculada a la protección y preservación de la identidad nacional frente a las amenazantes influencias extranjeras. "Nationalist concerns took on greater urgency after the military coup of April 1, 1964, which ousted the populist president João Goulart and installed a right-wing regime allied with the US government and multinational capital interests" (Dunn, *Tropicália...73*). Es así que el mismo sector políticamente vanguardista que sustentaba una crítica antiimperialista y proclamaba la necesidad de concientización del pueblo, musicalmente se identificaba con la samba urbana y los ritmos folklóricos. Concretamente, éstos rechazaban explícitamente los ritmos musicales inspirados en tendencias internacionales o eclécticas así como reprobaban a sus seguidores en el Brasil representados por la *Jovem Guarda* de Roberto Carlos.

Dicho sector, creía que una afirmación de las pertenencias locales y nacionales conduciría a una acción política más solidaria y progresista. Sin embargo el resultado de estas convicciones era un ambiente agobiante para los compositores que, por un lado tenían que lidiar con la censura oficial dictatorial y por otro con las exigencias nacionalistas provenientes de los grupos de izquierda. "No era una época fácil para los artistas. De un lado estaba la censura oficial, radicalizada en 1968 cuando el acto institucional número 5 inauguró la fase más dura del régimen militar; del otro la demanda de un público politizado, en un contexto en el que ser combativo era obligación" (Brasil 500 años). En el festival de la MPB del año anterior Caetano y Gil habían quedado en segundo y

cuarto lugar respectivamente. Pero, al año siguiente, al tensar los límites del evento con su propuesta el resultado no tomó en cuenta sus trayectorias artísticas. Consecuentemente, tras la reprobación del público, Caetano decidió auto-descalificarse y Gilberto Gil quedó directamente fuera de concurso con "Cuestión de Orden". La misma era una antigua canción brasilera sobre la militancia política "pero sin proselitismo", recreada al estilo de Jimi Hendrix y con incorporación de recitado. Aparentemente tanto el público de la MPB como Caetano y Gil perseguían el mismo fin: una actitud progresista. Sin embargo, al no llegar a un consenso sobre el significado y las implicancias de dicha actitud no podían aceptarse como parte de lo mismo.

Algo equiparable sucedió a Revueltas al abandonar el "Comité de Intelectuales Artistas y Escritores en Apoyo al Movimiento Estudiantil" para integrar directamente el movimiento estudiantil (específicamente el Comité de Lucha de Filosofía). A su entender, el primero no se entregaba a vivir la causa, a ser la causa como él pretendía y seguía operando con la modalidad jerarquizada y diferida de gremio. El enfrentamiento decisivo llegó cuando dos de los miembros del Comité de Intelectuales y Artistas desampararon por escrito la propuesta de Revueltas al Comité Nacional de Huelga, argumentando que les había sido informado que el contenido del escrito era "reaccionario." Dicha propuesta exhortaba a retomar la actividad universitaria aunque de manera autogestionaria, preservando así al movimiento de la amenaza presidencial²

² Del 27 al 31 de agosto se habían producido en el Zócalo distintas manifestaciones de estudiantes, funcionarios públicos y ciudadanos que habían culminado con fuerte represión militar y proseguido con control y violencia en las escuelas. El 2 de setiembre el presidente de la República presentó su cuarto informe en el que –entre otras cosas– amenazaba con la intervención del ejército en el caso de futuras huelgas y manifestaciones o cuando lo juzgara necesario. Revueltas en su escrito de resoluciones frente a este informe accede a renunciar al derecho de manifestar pero informa que de ahí en más los estudiantes se concentrarían en sus respectivos centros de estudios para reanudar las actividades académicas "pero bajo nuestra propia responsabilidad y con ayuda de maestros que

de intervención militar aunque sin renunciar a los objetivos de la huelga. Hoy día, casi a cuarenta años del 68, la interacción entre actores y detractores – e incluso entre quienes rescataron posteriormente el período y quienes lo consideraron un fracaso- puede entenderse como parte de una dinámica mayor. Dinámica sostenida en la tensión entre consenso y disenso a la hora de llevar a cabo cambios sociales que el concepto de “máquina de guerra” de Deleuze y Guattari capta y expone en profundidad.³

En “Tratado de Nomadología...” los autores describen y analizan este acontecer abstracto como algo que puede propiciarse en cualquier tiempo pero que posee rasgos claves –más allá de los contingentes del contexto- que la llevan a lograr efectos definidos. Los autores nunca definen directamente “máquina de guerra”, trabajan sobre ella solamente por medio de ejemplos tomados de diferentes campos y ámbitos que les permiten referir sus cualidades y efectos. Inicialmente porque la máquina de guerra misma resiste el intento de definición o cualquier otro tipo de fijación. Una máquina de guerra disloca, moviliza, cuestiona, “desterritorializa” e impide la formación de nuevas locaciones, estatismos y certezas. Ella misma está siempre en movimiento para evitar el impulso a detenerse y a creer que existe un punto al que llegar. Deleuze y Guattari eligen la imagen del nómada, para mostrar esta idea, para quien “[e]l punto de agua sólo existe para ser abandonado, y todo punto es una etapa y solo existe como tal” (Deleuze y Guattari, 361) y rescatan una nueva dimensión del movimiento que “ya no va de un punto a otro sino que deviene perpetuo, sin meta ni destino, sin salida ni llegada” (385). Como otros procesos que conllevan la

acepten cooperar, dentro de un nuevo régimen de autogestión académica.” (56) Esto que supone una nueva forma de continuar con la huelga pero resguardándose de la represión directa e inminente y experimentando a la vez la forma de organización de la nueva universidad que ambicionaban.

³ Las citas que siguen pertenecen a Deleuze, Gilles - Felix, Guattari. “Tratado De Nomadología: La Máquina De Guerra.” Trans. José y Larraceleta Vásquez, Umbelina. *Mil Mesetas. Capitalismo Y Esquizofrenia*. 1988. Valencia: Pre-textos, 2000.

desterritorialización, la máquina de guerra desafía y sortea las estructuras de un poder centralizador y sus estrategias de captura a la vez que produce espacios libres de la influencia de este poder en dónde se generan nuevas posibilidades de movimiento. No obstante "siempre existe el riesgo de que reaparezcan en ella organizaciones que reestratifican el conjunto, formaciones que devuelven el poder a un significante" (15).

La máquina de guerra está rodeada de marcaciones que le cierran las posibilidades de movimiento, que la *reterritorializan*. Marcaciones que actúan casi invisiblemente por ser totalitarias y difusas -tales como la influencia del poder del Estado o del Mercado- y que extendiéndose a todos los aspectos de la vida parecerían cancelar toda posibilidad de salida (de fuga). Del mismo modo, todas las imágenes que Deleuze y Guattari utilizan para aproximarse a las instancias de ruptura y escape: "cuerpo sin órganos", "línea de fuga", "máquina de guerra", "nómada", etc., están siempre sumidas en esa dinámica de liberación-opresión:

Por supuesto, la grama también es un rizoma. Lo bueno y lo malo sólo pueden ser el producto de una selección activa y temporal, a recomenzar.

¿Cómo no iban a ser relativos los movimientos de desterritorialización y los procesos de territorialización, al estar en constante conexión, incluidos unos en otros? (15)

Esta dinámica no apunta a perpetuar ninguna de las dos instancias que la componen, ya que lo estático (el Estado en términos de los autores) es la forma de opresión por excelencia: "El Estado pretende ser la imagen interiorizada de un orden del mundo y enraizar al hombre" (28). Por el contrario, la comprensión de esa tensión como parte del funcionamiento productivo de dichas maquinarias y su relación con un "afuera", es lo que posibilita que el movimiento continúe de diferentes formas. Para los autores siempre hay algo que escapa a esa organización binaria y fluye produciendo cambios que, a nivel micro o molecular,

son impulso e inspiración para combatir la opresión en sus distintas formas.

Desde el punto de vista de la micropolítica, una sociedad se define por sus líneas de fuga que son moleculares. Siempre fluye o huye algo, que escapa a las organizaciones binarias, al aparato de resonancia, a la maquinaria de sobrecodificación: todo lo que se incluye dentro de lo que se denomina "evolución de las costumbres", los jóvenes, las mujeres, los locos, etc. Mayo del 68, en Francia, era molecular, y sus condiciones tanto más imperceptibles desde el punto de vista de la macropolítica . . . todos lo que lo juzgaban en términos de la macropolítica no entendieron nada del acontecimiento, puesto que algo inasignable huía. (220)

De la misma manera *Tropicália* y el movimiento estudiantil mexicano, funcionaron como interrupción del lenguaje del Estado y de los partidos políticos que a nivel ideológico se comportaban como tales. Fueron capaces de moverse a otra velocidad; más lento y más rápido que el Estado, causando una desorientación que les evitó ser tratados como conflictos predecibles de todo sistema y por ende ser combatidos mediante fórmulas preestablecidas. La generación de estudiantes del 68 se movía en el espacio altamente estructurado de la institución educativa mexicana y *Tropicália* en el de las presentaciones artísticas organizadas y públicas. No obstante, por un momento y desde adentro, los dos lograron utilizar estos espacios de manera diferente: los llenaron de potencialidades, los transformaron en lo que "podrían ser", evidenciando por contraste lo que eran. Espacios determinados por y reproductores de las estructuras de poder. Caetano llevó a su canción "É proibido proibir" guitarras eléctricas, personajes controvertidos, vestimenta ultra moderna junto con el reclamos de los movimientos estudiantiles franceses y por lo tanto también de los de estudiantes brasileiros que estaban manifestando. A través de esa frase *Tropicália* entraba en contacto con la acusación mundial del

autoritarismo por parte de la juventud, mientras que al presentarla en un Festival institucional de música nacional hacía uso de la libertad reclamada. La forma del festival implicaba juicio en vez de intercambio: categorías de correcto-incorreto que no tenían nada que ver con lo que el movimiento estaba intentando. El juicio y la experimentación no pueden ir de la mano y menos aún cuando se trata de contactarse con las singularidades de la materia con la que trabajaban en vez de reproducir lo que sabían que iba a ser aceptado. Ellos experimentaron con varios géneros musicales e instrumentos tanto brasileros como eléctricos de los que se usaban en las bandas de rock, creando el "som universal". Así optaban por ligarse a "the whole liberationist attitude of America, the New Left (...) new experimental literature and theatre, the Black Power experience (...) with the iconoclastic attitude of the internationalist youth" (Dunn 2000, 75). De esta manera en el FIC, mientras Caetano y Gil estaban demostrando que podían "entrar y salir de todas las estructuras" el público estaba esperando de ellos una música y un comportamiento ya establecido tácitamente, hecho que contenía en sí mismo la violencia que posteriormente se desencadenaría contra los artistas en formas de represión estatal concreta (ambos presos y luego exiliados).

En el caso de los estudiantes mexicanos, la creación de "espacios lisos" consistió en vivenciar dentro de la universidad la democracia cualitativa que esperaban ver afuera y en hacer de la educación superior –aunque por un lapso de tiempo– un espacio autónomo: un espacio que existiera fuera de la influencia del Estado, o sea en libertad de decisión y de guía. Justamente porque donde la actividad está centrada en las ideas y en el análisis, la independencia del Estado colabora con un pensamiento creativo y una praxis fluida:

El Estado no confiere un poder a los intelectuales o creadores de conceptos, sino que, por el contrario, los convierte en un organismo estrechamente dependiente, cuya autonomía sólo es ilusoria, pero que sin embargo es suficiente para anular a

aquellos que ya sólo hacen reproducir o ejecutar. Lo que no impide que el Estado tenga aún dificultades con ese cuerpo de intelectuales que él mismo ha engendrado, pero que reivindica nuevas pretensiones nomádicas y políticas. (Deleuze y Guattari, 374)

Sus reivindicaciones nomádicas eran las de autogestión y democracia. No estaban resistiendo al Estado sino queriendo crear autonomía, espacios de libertad por medio de los cuales pudieran no sólo demostrar que eso era posible -y así propagarlo al resto de la sociedad- sino crear conciencias libres y concedoras del proceso de la construcción del pensamiento emancipado. La autogestión era llevada a la práctica por los estudiantes, mediante la organización en comités de lucha, asambleas y Concejo Nacional de Huelga; la Coalición de Maestros que integraba a profesores y estudiantes para trabajar juntos en la organización de la causa y brigadas políticas por medio de las cuales se mantenían en contacto directo con el resto de la sociedad desempeñando labores. Los resultados de esta organización eran una integración total de los centros de enseñanza superior y preparatoria,

(...) democracia amplia, directa que se ejerce en plena e irrestricta libertad, sin mediatización alguna y sin que permita el menor síntoma de culto a la personalidad. Conciencia colectiva clara, unívoca, por convicción evidente e irreversible de toda la comunidad estudiantil. Libre juego de las ideas, corrientes y tendencias ideológicas dentro de un propósito único y común, así se trate de las posiciones más opuestas: católicos sociales, demócratas-cristianos, comunistas maoístas y pos soviéticos, trotskistas-leninistas, anarquistas liberales... (Revueltas, 96)

Por otra parte también realizaban simposios y debates con escritores, intelectuales y artistas de todas las tendencias para intercambiar visiones respecto a determinados temas de interés, a la par de Foros "asamblea en la que se cuestiona un problema determinado

(...) con la participación de las personas vinculadas con el problema, ya como autores o protagonistas” y Seminarios, “cuerpo reducido de personas que trabaja y desarrolla un tema de estudio sobre la base de una actividad colectiva” (Revueltas, 63). Lo más destacable de este tipo de organización es que fue llevada a cabo bajo la oposición radical del Estado. En todo momento esta oposición se manejó desde la premisa del aprender y nutrirse del contraste entre las posiciones divergentes, lo que de por sí significaba un cambio en la consideración del conocimiento.

La autogestión se propone que maestros y estudiantes recorran juntos y redescubran juntos la misma aventura que el pensamiento tuvo que recorrer en el proceso del acto creador de las ideas cardinales en las que se sustentan los diversos aspectos de la ciencia, la cultura y la técnica. Mucho más que saber cuál es aquella forma en que se expresa la ley de la gravedad, redescubrir y conocer el proceso espiritual que llevó a Newton a encontrarla. (Revueltas, 101)

En cuanto al tipo de velocidad mayor que la del Estado, esta generación de estudiantes buscó la forma de anticiparse a las reacciones y respuestas del gobierno, resguardándose de sus posibles actos de violencia y provocando sorpresa. “El guerrero toma del animal la idea de un motor más que el modelo de una presa. No generaliza la idea de una presa aplicándola al enemigo, abstrae la idea de motor aplicándosela a sí mismo” (Deleuze y Guattari, 399). Esto lo vemos reflejado en las anotaciones que Revueltas recogía de las reuniones de los comités, en las que se analizaba la situación del movimiento, los pasos a seguir, etc.

“Situación real. Desconciertos y perplejidad momentáneos del Estado: esperaba una reacción distinta (...) ¿Qué es lo que espera y se propone llevar a cabo el gobierno en el inmediato futuro? (...) Hay que tomar de inmediato y sin la menor tardanza las siguientes medidas, prácticas y políticas: a-organización preventiva del

movimiento clandestino, b-toma simbólica de la universidad en el plazo breve, c-declaratoria e instauración de la autogestión académica.” (Revueltas, 48)

Incluso hasta en el momento en que la captura se hizo inminente ellos continuaron manejando la idea de proceso y apuntaban a evaluar cada momento en su singularidad sin verlos como concluyentes. La velocidad consiste también en la posibilidad de seguirse eligiendo/entendiendo como parte de la acción a pesar de la imposibilidad del encierro. O lo que sería el viaje o traslado *in situ* referido por los filósofos. En su carta a los estudiantes presos Revueltas les decía, “[s]on ustedes los primeros. Caerán, caeremos más (...) No debe importarnos (...) atrás del que cae, hay alguien siempre que recoge la bandera” (Revueltas, 89). También con velocidad en el movimiento estudiantil, me refiero literalmente al cambio constante y súbito de refugios donde se reunían y pasaban la noche, saltando de coche en coche al trasladarse de un lugar a otro.

En el caso de *Tropicália*, para los cantantes la abucheada en el FIC fue el comienzo de un movimiento que cobró su propia velocidad: sus provocaciones comenzaron a ser más fuertes, los rumores de represión militar aumentaban, la aversión por parte de los opositores se hacía más intensa. Por otra parte las compañías de discos gravaban sus trabajos, la televisión les ofrecía espacios y el show que hacían por las noches se llenaba de público. Ellos estaban interpellando deliberadamente al hacer lo que querían sin cuidar de si podían o no. “Los artistas tropicalistas fueron discutidos, eso es una señal de popularidad. Si ellos irritan, causan perplejidad, es porque esa comunicación fue hecha fuera de los códigos” (Calado 235). Si fueron agredidos es porque se comunicaron con fuerza -afirmaba el ejecutivo del show *Divino, Maravilloso* que se había arriesgado a firmar contrato con los cantantes para hacer una temporada televisiva. En su provocación estaban mostrando las posibilidades de libertad que radican en todos los espectadores y eso suscitó respuestas, dinámicas tanto de

adhesión como de rechazo absoluto o tal vez ambas indistintamente.

En otras palabras es lo mismo que dicen Deleuze y Guattari al hablar de la diferencia entre los procesos del "Estado que quiere influir y la máquina de guerra que quiere promover, cualquiera sean sus fines" (Deleuze y Guattari, 372). Promover es poner en movimiento, accionar, mientras que influir implica inhibir agencia. Los tropicalistas estaban afirmando una forma de ser, una expresión alternativa que entraba en diálogo pero que no pretendía convencer a nadie ni llegar a ser hegemónica. Tal vez esto sea lo que más los diferencie del movimiento mexicano, ya que tanto Revueltas como los estudiantes se perfilaban en un proyecto de alcances más extendidos y se inscribían en una trayectoria revolucionaria que aún no había dado los frutos esperados en México.

Esto es sólo el comienzo de la autogestión o, si se quiere de una autogestión espontánea pero profunda y poderosa. De lo que ahora se trata es de que este proceso sea consciente; que sea asumido por una conciencia colectiva en ejercicio continuo, lúcido, racional, dentro de las aulas y fuera de las aulas, dentro de los centros de educación superior y en la vida del país; dentro de la vida del país y en medio de las inquietudes del mundo. (Revueltas 98)

Contextualmente se encontraban en posiciones diferentes, ya que el movimiento artístico brasilero proclamaba un nacionalismo defensivo ante quienes los criticaban por declararse en relación con los movimientos culturales y políticos internacionales. Mientras tanto los estudiantes mexicanos reaccionaban ante la existencia del artículo 145⁴ del Código Penal que los situaba en una

⁴ El artículo 145 y 145 bis del código penal indicaban como delito la "disolución social" término que se aplicaba a la actividad de todo luchador social que perturbara el sueño de los gobernantes (es decir que manifestara o participara de un levantamiento) y que ya estaba vigente en 1958 cuando la huelga de ferrocarrileros permitiendo encarcelar y agredir varios líderes sindicales. Mientras este artículo permaneciera vigente, los

situación de ilegalidad contra la que tenían que luchar para poder entrar en diálogo con las autoridades. También al contexto mexicano se suma que las represiones militares contra los estudiantes eran absolutamente desproporcionadas dejando muy altos saldos de heridos y muertos. El ejemplo más prominente es el de "la noche de Tlatelolco" del 2 de octubre de 1968 en la que miembros del batallón Olimpia (vestidos de particular y con un guante blanco para reconocerse) se mezclaron entre los asistentes de una de las más grandes concentraciones de gremios y ciudadanos convocada por el Comité Nacional de Huelga, y comenzaron a disparar a los presentes sorpresivamente. Al mismo tiempo, llegaban tanques y aviones militares y acorralaban a la concurrencia en un *fusilamiento* de ametralladoras que duró más de media hora. El saldo de heridos nunca fue revelado con fidelidad, pero se estima que fueron aproximadamente 200 personas entre las cuales había más de diez niños. Es decir que muchos elementos los colocaban en una tensión de victoria-derrota con un Estado enemigo que los mantenía bajo una égida de dependencia.

Más allá de estas diferencias, lo que ambos pretendían y lograban con sus acciones era eludir – y por lo tanto evidenciar- la rigidez del sistema, y mostrar que a pesar de todo había alternativas. "El afuera del Estado puede estar constituido por grandes máquinas mundiales (...) que gozan de una amplia autonomía con relación a los Estados (...) pero también mecanismos locales de bandas, márgenes, minorías que continúan afirmando los derechos de sociedades segmentarias contra los órganos de poder del Estado" (Deleuze y Guattari, 367). Caetano y Gil reivindicaban su actuar fuera del poder de la izquierda y del régimen militar, construyendo un espacio aparte, minoritario. Uno de los carteles que colgaron en su show a modo de bandera, tenía la inscripción: "Sea marginal, sea héroe" en

estudiantes podían ser considerados como infractores y por lo tanto ser encarcelados y reprimidos con cualquier nivel de violencia.

homenaje al bandido Cara de Cavalo.⁵ El gesto señalaba claramente que la valentía radicaba en mantenerse dentro de un cuestionamiento constante, por más que implicara siempre riesgos. Los protagonistas del movimiento estudiantil lo hacían desde su afirmación de que el poder no era intrínseco a ninguna institución o discursividad sino que se formulaba y ejercía desde ellas, pero también podía formularse desde nuevos espacios. O sea, desde el espacio de quienes lo reclamaran o lo ejercieran directamente, asumiendo las consecuencias de salirse de los canales autorizados (indisciplinarse), de escaparse de los límites de la *biopolítica* estatal y quedar expuestos a las formas de muerte que esto acarrea. Ellos desmantelaban la idea de poder como algo que se organiza naturalmente en la forma dada o en términos de Negri, cuestionaban el poder constituido fomentando y produciendo poder constituyente. El poder constituido es el poder preexistente e impuesto mientras que el poder constituyente, por el contrario, surge desde abajo y es capaz de expandirse y crear nuevos

⁵ “Cara de Cavalo fue un marginal-héroe que vivía en la favela del morro Mangueira de Río de Janeiro. Se dedicaba a robar camiones transportadores de alimentos para repartir luego entre los habitantes de la favela. Su fama fue acompañada y acrecentada por las crónicas policiales de su época. Durante cuatro meses, entre mayo y agosto de 1964, fue perseguido por un verdadero ejército de cerca de dos mil hombres de todas las delegaciones de Río de Janeiro. Cara de Cavalo tenía sólo 23 años cuando un aluvión de más de cien balas acabó con su vida en su escondite de Cabo Frío. Entre los policías que dispararon contra él se encontraba Hélio Vígio quien después sería electo diputado estatal con el lema: “El bandido bueno es el bandido muerto”. La Bandera que durante una temporada de presentaciones colgaron Caetano Veloso, Gilberto Gil y Los Mutantes con la inscripción: “Seja marginal, seja herói” era creación de Hélio Oiticica en homenaje al héroe-bandido carioca. Este, que conoció y fue amigo de Cara de Cavalo, se refiere al homenaje en estos términos: “Yo hago poemas-protesta que tienen un sentido más social, pero este homenaje a Cara de Cavalo refleja un importante momento ético, decisivo para mí, porque refleja una revuelta individual contra cada tipo de condicionamiento social. En otras palabras: la violencia es justificada como sentido de la revuelta, pero nunca como el de la opresión. Un juez que presenciaba el espectáculo encontró a la bandera que glorificaba a un marginal lo suficientemente peligrosa como para ejercer la censura y cancelar el show. (Marginalia)

espacios de poder. "El paradigma del poder constituyente es el de una fuerza que irrumpe, quebranta, interrumpe, desquicia todo equilibrio preexistente y toda posible continuidad. El poder constituyente está ligado a la idea de democracia como poder absoluto" (Negri, 14)

En conclusión, más allá de cómo se postularan o de las características que adquirieran según el contexto, por el mero hecho de existir, estos movimientos ya funcionaban como suspensión de la lógica del Estado. Incluso impedían la formación de un nuevo Estado por distintos medios que los llevaban a estar siempre en proceso inacabado de transformación y búsqueda. El movimiento estudiantil por ejemplo, estaba continuamente decidiendo cómo proseguir ante cada paso que el Estado daba en su contra, ante cada puerta que le cerraba, ante cada nueva agresión o detención de sus miembros. Basta con recorrer los documentos y notas escritas por Revueltas para darse cuenta de que gran parte del trabajo que hacían, era de redefinición y de readaptación de la lucha a nuevas condiciones que el Estado imponía. Así y todo, hasta el último momento fueron fieles a los puntos que reclamaban al gobierno y lo único que los detuvo fue la violencia represiva del ejército.

De la misma manera para *Tropicália* mantenerse fieles a ellos mismos sin pretender dilatar el vínculo con sus motivaciones y enfrentar diariamente los desafíos que esto les significaba ya los hacía revolución. Cuando la provocación se transformaba en aceptable, ellos cambiaban, sorprendían, seguían siendo ruptura. Si los medios de comunicación o las empresas discográficas les daban un lugar ellos lo utilizaban para continuar con sus expresiones de libertad de pensamiento y creación. Expresiones que surgían de un momento a otro, ya que los dos movimientos fueron revoluciones del día a día, acontecimiento, guerra sin batalla como en el juego del go. Conformando máquinas de guerra cuestionaron y subvirtieron los espacios estriados que debían atravesar, invitando siempre al ejercicio de la libertad que ellos practicaban,

Siempre que se produce una acción contra el Estado, indisciplina, sublevación, guerrilla o revolución como acto, diríase que una máquina de guerra resucita, que un nuevo potencial nomádico surge, con reconstitución de un espacio liso o de una manera de estar en el espacio como si fuese liso. (Deleuze y Guattari, 390)

Y si bien ambos fueron designados “fuera de la ley” y culminaron en la cárcel (como en el caso de Revueltas y ambos músicos⁶) o en el exilio (también como de Caetano y Gil) o muertos (como muchos de los estudiantes), el impulso que los llevó a manifestarse de la manera que lo hicieron no se diluyó en el aire ni tampoco los efectos que causaron. Quedaron presentes en cada momento en que el cambio se entrevé como posible y funciona como inspiración para la acción. En cada momento en que se decide *ser* revolución a cualquier nivel. Como afirma Revueltas: “No se engañen las clases dominantes: ¡Somos una revolución! Esta es nuestra bandera” (Revueltas, 52). O en palabras de Caetano: “Lo importante es no hacer concesiones a la represión y así voy a continuar actuando, sin pensar donde pueda terminar, yo o mi carrera. Y es exactamente por eso que somos tan perseguidos, porque somos incómodos de verdad. No nos limitamos al *bla, bla, bla*, somos la propia revolución encarnada” (Calado 156). Sin duda, después del '68 los Festivales de la MPB ya no volvieron a producirse dentro de los parámetros anteriores. No sólo se incluyeron instrumentos electrónicos y se crearon nuevos géneros musicales, sino que también se aceptaron participantes que componían música brasilera sin ser brasileros. A nivel político también se podría afirmar lo mismo, aunque las implicaciones de tal afirmación resulten

⁶ Es interesante notar cómo esta dinámica de liberación-opresión es llevada hasta los espacios más reglados. Por ejemplo, los guardias de la cárcel en la que Caetano y Gil se encontraban reclusos les pedían que realizaran conciertos, que cantaran sus canciones, arriesgándose al castigo de sus superiores. Esto se relaciona con el sentido de pro-moción del arte expuesto anteriormente.

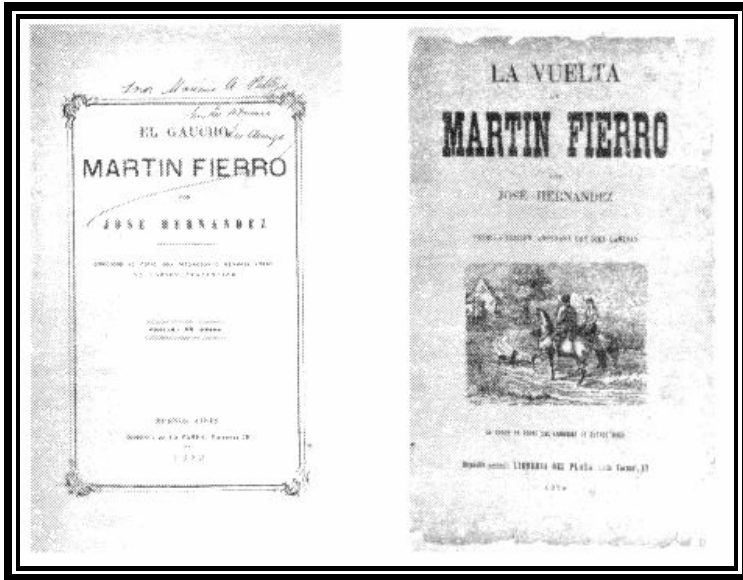
bastante más controvertidas, desafiando nuevamente los consensos, como se lo propusieron los movimientos del '68.

Bibliografía

- Calado, Carlos. *Tropicália: A História De Uma Revolução Musical*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- Deleuze, Gilles - Félix, Guattari. *Tratado De Nomadología: La Máquina De Guerra*. Trans. José y Larraceleta Vásquez, Umbelina. En *Mil Mesetas. Capitalismo Y Esquizofrenia*. 1988. Valencia: Pre-textos, 2000.
- Dunn, Christopher. *Tropicália, Counterculture and the Diasporic Imagination in Brazil*. En *Brazilian_Popular Music & Globalization*. New York & London: Routledge, 2000.
- . *The Tropicalist Moment*. En *Brutality Garden. Tropicália and the Emergence of a Brazilian Contraculture*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2002.
- Especial. *Brasil 500 Anos. Entre a Censura Dos Militares E a Do Público. Tribuna do Norte (on line)*.
- Revueltas, José. *México 68: Juventud Y Revolución*. 1978. México D. F.: Era, 2003.
- Negri, Antonio. *El Poder Constituyente. Ensayo sobre la Modernidad*. Madrid: Libertarias/Prodhufo.

Interpretaciones político-literarias del Martín Fierro

Fabio A. Szteinhendler¹



Tapas de las ediciones originales de los poemas escritos por José Hernández (1872 *El Gaucho Martín Fierro* y 1879 *La Vuelta de Martín Fierro*).

Advertencia del autor

Prevenir al lector sobre una labor como la presente consiste simplemente en acercar una orientación/intención acerca de las páginas venideras. En éstas no encontraremos un trabajo cerrado sino apenas la exposición de

¹ Licenciado en Sociología, Universidad de Buenos Aires
Tiresias 1 (December 2007)
<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>
Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan

algunas consideraciones acerca del valor y el *sentido histórico*² de una pieza clave de la literatura argentina, el *Martín Fierro*, sobre la cual diversos jinetes han cabalgado. No intentaremos seguir un hilo conductor del cual se puedan derivar las diferentes intervenciones. Muy por el contrario, y salvo porque nuestra reflexión es despertada a partir de aquel objeto de pensamiento que nos dejara la pluma de Hernández, simplemente, nos contentaremos con presentar algunas cuestiones que consideramos son de vital importancia a la hora de adentrarnos en un texto por demás controvertido y complejo en interpretaciones.

1

Martín Fierro: entre la guerra civil y la formación del estado nacional

Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro.

Walter Benjamin,
Tesis de Filosofía de la Historia, Tesis Nº 7

Es acaso el *Martín Fierro* una de las piezas literarias de mayor riqueza y valor históricos para representarnos no sólo la vida de los sectores populares de la Argentina de mediados de siglo XIX en adelante, sino también aquella simbiosis entre el periodismo, la milicia y la política característica de una época donde los *centros de referencia*³ del alba nacional se desplazaban de acuerdo a los vaivenes de la lucha en el plano político-militar.

Junto a la pluma y la palabra, la espada y la bayoneta se irguieron con el objeto de definir por la fuerza aquello que la letra no podía realizar. Se trata de un período de nuestra historia en que la pluma escribía con sangre, donde

² Hacemos referencia al concepto vertido por Astrada en relación a la obra de que hacemos nuestro objeto de trabajo. (Ver Astrada, Carlos (1972): *El mito Gaucho. Introducción*. Ediciones Kairós, Buenos Aires.)

³ Este concepto se lo debemos al jurista y filósofo alemán Carl Schmitt quien lo ha utilizado para describir y explicar los cambios y movimientos más importantes en la vida cultural de la Europa occidental desde mediados de siglo XV-XVI hacia la modernidad (Ver Schmitt, Carl (s/f): *El concepto de lo "político"*. Colección el Tiempo de la Política. Folios Ediciones, Buenos Aires.)

más allá de los conflictos entre razas, entre "civilizados y bárbaros", se hace carne, literalmente, la tesis benjaminiana. En este sentido, el *Martín Fierro* y sus circunstancias "extra-literarias", incluyendo sus posteriores interpretaciones, no está sino atrapado en la red arrojada por Benjamin al vasto océano de la cultura.

También Schmitt⁴ –a partir de la reflexión sobre la guerra en el siglo XX– nos sugiere una interpretación: se trata de un momento decisivo, que se inicia con las guerras independentistas y llega hasta la consolidación de los estados nacionales, en la vida política de un territorio y sus habitantes, cuya razón de estado ha esgrimido "razones civilizatorias" y humanitarias en nombre de las cuales las masas fueron diezmadas por la violencia y disciplinadas por las instituciones en función del proyecto oligárquico que se imponía. La "conquista al desierto" al tiempo que extendía las fronteras exterminaba a las poblaciones que allí habitaban, mal que le pesara el eufemismo nominal de la campaña. Sus soldados se disciplinaban en la "frontera", experimentaban con rigor la corruptela institucional y la injusticia social.

Mientras tanto la dirigencia política, que tras Pavón comenzaría a delinear las bases de un proyecto hegemónico de nación que velase por los intereses terratenientes y exportadores, importaba los ideales, las costumbres y las tradiciones de una Europa cuya "civilización" jamás había concedido a las poblaciones americanas el status de sujetos de su propio destino, con algunas honrosas excepciones.

El *Martín Fierro* es, pues, un poema que condensa en sus páginas, en sus versos y sus juegos de lenguaje, estas

⁴ Nos referimos a la afirmación de que en una época donde la técnica se ha convertido en el centro de referencia como resultado de la progresiva neutralización de la vida cultural, la supuesta neutralidad –y despolitización– inmanente en dicho terreno debida al carácter instrumental del mismo, es arriesgada cada vez que la lucha entre los espíritus se apropia de dicho andamiaje instrumental. De allí que Schmitt sostenga que hoy sabemos que "la guerra más terrible puede ser realizada sólo en nombre de la paz, la opresión más terrible sólo se puede infligir en nombre de la libertad y la inhumanidad más abyecta sólo puede asumir el nombre de humanidad". (Ver Schmitt, Carl. Op. Cit., pp. 89-90)

situaciones, esos acontecimientos, y tal vez, esas excepciones. Hernández, ejemplar digno de la simbiosis mencionada, ha sabido captar la raíz de nuestra condición singular (aquello que Astrada denomina *lo nacional* de la contradicción) dentro del "concierto de naciones" –o sea, *lo universal*. Es por ello, que el *Martín Fierro*, antes que nada es un documento cuyo valor histórico reside precisamente en haber dejado testimonio de aquello que acontecía en la pampa mientras el progreso se apoderaba cada vez más de vastas extensiones territoriales, surcando los suelos a través del acero templado del ferrocarril, lanzándose a la conquista y subordinación de aquellos reductos que aún ofrecían resistencia a su "inevitable" misión. Allí está escrito un breve período de la historia del gaucho, tal vez el más infeliz que jamás haya vivido. También entre los versos se encuentran algunos elementos a partir de los cuales asentar la raigambre de la argentinidad, tal como lo sugieren dos pensadores tan distintos como Astrada o Lugones.

2

El cantar del perseguido

El arte del canto, el cual ha permitido la reivindicación por parte de Lugones⁵ del gaucho como arquetipo de la tradición de los *trovadores* y los *paladines*, es una de las principales características que presenta el *Martín Fierro*. Ahora bien, como señalan Astrada o Llanos⁶, el poema de

⁵ En las conferencias de 1913 en el teatro Odeón. Ver Lugones, Leopoldo (s/f): "El linaje de Hércules". En *El Payador*. Ediciones Centurión, Buenos Aires.

⁶ Desde análisis divergentes, tanto Carlos Astrada como Alfredo Llanos han cuestionado las lecturas esteticistas-literarias del *Martín Fierro*. Por un lado, la crítica se centra en la supuesta "ingenuidad", planteada por Lugones, de Hernández al escribir el poema. Por el otro, porque las lecturas en clave literarias opacaron el valor de documento no sólo como un acto de denuncia sino también como un instrumento del que se valía Hernández para cuestionar las políticas estatales en relación a los sectores populares que habitaban la llanura. (ver Astrada, Carlos (1972). *Op. Cit.*; Llanos, Alfredo (1967). "El 'Martín Fierro' y su dimensión históricosocial". En Kairós, Año I, Nº 2, Noviembre, Buenos Aires.; Lugones, Leopoldo. *Op.*

Hernández trasciende la dimensión literaria, dimensión esgrimida como símbolo del nacionalismo de las clases dominantes y que devela que aquello que calla es precisamente lo que no quieren oír éstas: «que oiga quien quiera oír» dice el *Payador*, pero su canto no es precisamente un esmero estético sino también, y sobre todo, un grito de lucha, una de las armas políticas con las que cuenta, además de su poncho y su facón.

Seguramente la etimología de la palabra tenga una raíz común con la palabra contar: de algún modo cantar es contar, una historia, un mito, una fábula, una leyenda, un acontecimiento político, etc. En este punto, el drama gauchesco se juega su propia eficacia entre un canto que cuenta, un canto que cuenta/*canta las cuarenta*. La matemática del cantar se transforma en un filoso cuchillo capaz de traducir visceralmente las experiencias, el sentido común, los anhelos, los sufrimientos de los sectores populares representados por el gaucho.

Ahora bien, ¿qué es lo específico de este cantar/contar más allá de los fines de dicha práctica? Pues bien, si el gauchaje carecía de los medios y las condiciones para su instrucción y alfabetización (de acuerdo con una mirada próxima a nuestros tiempos `occidentales, modernos y cristianos`), el canto en tanto adquiriría su propia forma social e histórica determinada se constituía en el modo de producir la historia de "la propia raza". Esta oralidad era el medio a través del cual las historias del gauchaje, de sus relaciones, de sus penurias, sus anhelos, sus valores, sus normas, se transmitían, elaboraban, reprocesaban, aprehendían. La oralidad era un vaso comunicante en función de la vida social de las poblaciones que habitaban las pampas.

Por otro lado, el canto de Fierro surge desde la penumbra de las circunstancias que rodean su existencia. Su voz, es la voz de quienes se han rebelado a la subordinación que propone la "civilización", impulsada por

las clases dominantes de las urbes, oligarquía que viste su proyecto económico, cultural, político y social con adornos europeos –más precisamente, Europa occidental. La persecución y la lucha política es la condición desde la cual surgen de la pluma de Hernández los cantos de *Fierro*. Pero es también la condición del gaucho que además de desertor y rebelde ha perdido los valores más importante de su vida, arraigada en la llanura, en la tierra –el color de ‘su raza’–, a manos de la corrupción institucional del ejército, la justicia, el juez de paz, la autoridad. Hay allí un conflicto de legitimidad en el albor del estado. El proyecto civilizador proponía alternativas que no contemplaban la posibilidad de la rebeldía: la frontera, la prisión por vagar o resistir, la resignación-adaptación a los “esquemas civilizados”, etc. Se trataba de producir el disciplinamiento de los cuerpos, de las mentes, de erradicar la “barbarie” pero haciendo tabula rasa con la herencia de la colonia y del espíritu libertario de los guerreros de Mayo, en palabras de Llanos, “los héroes” de la gesta nacional.⁷

La pluma de Hernández ilustra la destreza de quien, como señala Strauss, escribe *entre-líneas*.⁸ Al igual que otros personajes de la vida política argentina, Hernández escribió desde el destierro (¿no era acaso el sentimiento de desarraigo el que le dolía a Fierro en sus diez años de gaucho errante?), perseguido por su disidencia política, por su reivindicación del gauchaje en sus columnas periodísticas, folletines que luego se convertirían en la primera parte de la obra, *El gaucho Martín Fierro*. Su gauchaje difiere del que por entonces representaban otros *letraos*. Sus personajes no escenifican *lo grotesco* sino la tragedia política de los hombres y las mujeres de la tierra. Los versos irrumpen en la escena de la literatura nacional como un sable que se enfrenta a figuras de la talla de Sarmiento o Mitre. El drama del gaucho es el drama de la patria. Es la injusticia social la que recorre las páginas de

⁷ Llanos, Alfredo. *Op. Cit.* p. 11.

⁸ Ver Strauss, Leo (1996): “Persecución y arte de escribir”. En *Persecución y arte de escribir y otros ensayos de filosofía política*. Edicions Alfons El Magnanim, Valencia.

punta a punta, ofreciendo tras la mirada poética un verdadero ensayo acerca de las prácticas políticas y las relaciones de poder –todo el entramado institucional– que sustentaban la formación del estado nacional.

3

Herencia genética y herencia telúrica

Existe una profusa literatura que polemiza en torno a la cuestión de los orígenes del gaucho. En rigor, el asunto se inscribe en una polémica que excede nuestra labor pero que está estrechamente vinculada con el problema de la identidad nacional así como también con el interrogante acerca de la existencia o no del idioma nacional. En este sentido, es conveniente revisar aquella cuestión, en función de dos grandes esquemas que atraviesan el cúmulo literario: uno que explica la condición del gaucho por su herencia genética o biológica; otro que reflexiona en función de la herencia geográfica. En rigor, los esquemas no son puros, pero entre estos oscilan las diferentes explicaciones.⁹

En principio, si nos situamos en el contexto de aquellos que propusieron, como Sarmiento o Alberdi, llevar la “civilización” a la “barbarie”, nos encontramos con un diagnóstico de la sociedad a partir de ciertas premisas, heredadas y reelaboradas, provenientes del pensamiento social europeo.¹⁰ Principalmente, se trata de la recepción

⁹ Así por ejemplo, veremos que en Sarmiento el medio geográfico y el tipo social, “la raza”, permiten explicar la historia de la nación y definir el lugar del gaucho en ésta.

¹⁰ Ingenieros ha recogido en un interesante trabajo las principales ideas de la obra de Sarmiento. Es destacable la arriesgada afirmación acerca de cierta “paternidad” de Sarmiento sobre la sociología argentina. Para ello propone pensar dos métodos, el particular y el general, que podrían observarse el primero en *Facundo* y el último en *Conflicto y armonías de las razas en América*. (Ver Ingenieros, José (1915). “Las ideas sociológicas de Sarmiento”. En Sarmiento, Domingo Faustino. *Conflicto y armonías de las razas en América*. La Cultura Argentina, Buenos Aires; Sarmiento, Domingo Faustino (1999). *Facundo o Civilización y barbarie*. Biblioteca La Nación Emecé Editores, Buenos Aires)

del evolucionismo o "darwinismo social" y la física social, así como también de las corrientes liberales tanto utilitaristas como republicanas.

Pues bien, diversas son las preguntas en relación al objeto de nuestra reflexión: ¿Quién es el gaucho? ¿Quiénes son sus antepasados? ¿Qué ha heredado? ¿De dónde procede esa herencia? ¿Cómo se presenta el conflicto en el cual está involucrado? Las respuestas podrían partir del siguiente adagio: dime qué proyecto político propones y sabremos qué gaucho construyes. (Ver cuadro en Apéndice 1).

Este cuadro, aunque esquematiza el pensamiento de estos cinco autores, nos permite observar las extensísimas y divergentes aproximaciones que tuvieron lugar en la historia del pensamiento social argentino sobre algunos de los enigmas que apuntamos anteriormente. La figura del gaucho, de quien hemos obviado la caracterización que de él realiza cada uno de los pensadores indicados, aquello que representa, sin duda es polémica y controvertida. Su genealogía coincide en algún punto en su innegable herencia por vía de la metrópoli española. A partir de allí, las hipótesis son heterogéneas, incluso respecto del tipo de vinculación, sea por vía sanguínea o por medio de la geografía, que entabló con las poblaciones indígenas o los esclavos provenientes del África.

Pero, como decíamos precedentemente, que el gaucho fuera o no considerado como un sujeto político *relativamente autónomo*¹¹ capaz de articular sus intereses activamente en la formación del estado nacional (y cuando decimos activamente no desconocemos su papel como "carne de cañón" en la frontera, ni su heroicidad en las horas calientes de la independencia), es algo que está lejos del alcance de cualquier discusión. De algún modo, en la

¹¹ Para ser más precisos deberíamos decir que el gaucho encarnaba la tradición *precapitalista* de la tierra, de la que también formaba parte el caudillo, detrás de cuyo liderazgo se encolumnaba aquél. En este sentido, hemos relativizado la autonomía del gaucho pese a que no olvidamos que, en tanto "clase social" fuera portador de intereses vinculados a su tradición (Ver Llanos, Alfredo. *Op. Cit.*, pp. 12-13).

actualidad sabemos que "el proyecto modernizador" (vencedor en Pavón) no consideraba al gaucho como un elemento fértil para el crecimiento de la nación –ya sea que hubiera que hacerle la *guerra de policía* o llevarlo a la *frontera*, como proponía Sarmiento; o bien, dejar que el *laissez faire* económico y la *inmigración* nórdica lo fuera desplazando, como sugería Alberdi. Echada su suerte, ante el despojo y la entrega, frente a una legalidad injusta, su destino (¿Predeterminado? ¿Helénico? ¿Bárbaro/Salvaje? ¿Contemplativo?) se dirimió entre la desobediencia y la subordinación.

Paradójicamente, su sangre regó estas tierras (no pocos gobernantes saludaban fervientemente el derroche de altas dosis del vital fluido) y fruto de esa fecundación nacieron las primeras interpretaciones y representaciones que lo reivindicarían como símbolo de lo nacional. Posiblemente, y en mayor medida que ningún otro intento previo, el *Martín Fierro* de Hernández, así como la defensa del Chacho Peñaloza, pueda ser considerado como uno de los primeros frutos emanados de la amalgama entre la sangre, la música y el canto de los hombres del color de la tierra. Después vendrán las polémicas aseveraciones de Quesada sobre el criollismo, las conferencias de Lugones, y las defensas de Astrada y Llanos en tanto mito prospectivo o héroe de la patria.

Pero vayamos al punto. Si para Alberdi, Sarmiento¹² y Quesada el gaucho representa elementos degenerativos o vernáculos, para Lugones, Astrada y Llanos, el gaucho emerge como símbolo de lo nacional. Si para Alberdi y

¹² El caso de Sarmiento es interesante ya que reconoce que forman parte de la identidad argentina los pueblos indígenas, en tanto constituyen antepasados sumidos en un estadio "pre-histórico", así como también ciertos elementos de la campaña que se alejan del "gaucho malo" pero pertenecen a esa mestización que tanto aborrece. (Ver Ingenieros, José: Op. Cit.; Sarmiento, Domingo Faustino (s/f). *Conflicto y armonía de las razas en América, Prólogo y Prolegómenos*. Universidad Nacional de La Matanza.)

Quesada el gaucho parecía con el avance de la "civilización", para Sarmiento había que disciplinarlo o exterminarlo según se adaptara o no a las nuevas condiciones. Sin duda, Lugones firma la partida de defunción tal como lo hiciera Quesada, pero reconoce en el idioma del heredero de los paladines el núcleo duro para la formación del idioma nacional, algo que Quesada jamás estaría dispuesto a aceptar.

Trascendiendo las concepciones negativas sobre la figura del gaucho, tanto Astrada como Llanos ofrecen una mirada positiva: en el *Martín Fierro* ya es posible observar la cimiento de la estructura social y política de la Argentina. En él se condensan los elementos positivos y negativos que caracterizan en su originalidad a *lo nacional*. La *Gauchocracia* no sólo es radicalmente distinta del proyecto que propugnaron aquellos que estaban del lado de los "civilizados", sino que además es *radical* en el sentido de que se aproxima a la raíz cultural de nuestro pueblo en función de la estampa del gaucho. Simultáneamente, ajusta cuentas con el pasado resucitando en éste la sangre indígena, la sangre morena, además de la hispánica para proyectar en el presente un mito, que en su retorno al pasado construye un porvenir justo, igualitario, libre y soberano.

4

Palabras finales

Hemos trazado algunos de los aspectos que nos parecieron de suma importancia para analizar una obra como el *Martín Fierro*. Indudablemente, un trabajo como el presente propone enfrentarse a los textos con las limitaciones inherentes a una problemática que exige para su estudio mucho más que condensar algunas de las páginas más célebres que se le han dedicado. No obstante, no nos declaramos inocentes de nuestras lecturas, ni pedimos indulgencias al lector, precisamente porque estamos convencidos de que este pequeño paso nos hermana y, paradójicamente, nos sitúa dentro del terreno de las luchas

ideológicas que se inmiscuyen en nuestras prácticas teóricas. Así pues, un capítulo se cierra sin antes prevenirnos de que el siguiente está por comenzar a la vuelta de hoja.

Bibliografía

- Alberdi, Juan Bautista. (s/f). *El crimen de la guerra*. Editorial Sopena Argentina, Buenos Aires.
- Astrada, Carlos. (1948). *Sociología de la guerra y filosofía de la paz*. Serie Ensayos Nº I, Instituto de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.
- (1972). *El mito Gaucho, Introducción*. Ediciones Kairós, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (s/f). Tesis de filosofía de la historia. En *La dialéctica en suspenso*. Arcis-LOM, Santiago de Chile.
- Hernández, José. (1998). *Martín Fierro*. Club Internacional del Libro, Madrid.
- (s/f). *Vida del Chacho*. Estudio preliminar de Santos López, Antonio Dos Santos Editor, Buenos Aires.
- Ingenieros, José. (1915). Las ideas sociológicas de Sarmiento. En Sarmiento, Domingo Faustino. *Conflicto y armonías de las razas en América*. La Cultura Argentina, Buenos Aires.
- Llanos, Alfredo. (1967). *El 'Martín Fierro' y su dimensión históricosocial*. En Kairós, Año I, Nº 2, Noviembre, Buenos Aires.
- Lugones, Leopoldo. (s/f). El linaje de Hércules. En *El Payador*. Ediciones Centurión, Buenos Aires.
- Quesada, Ernesto. (s/f). *El 'criollismo' en la literatura argentina*. Buenos Aires.
- Sarmiento, Domingo Faustino. (s/f). Conflicto y armonía de las razas en América. En *Prólogo y Prolegómenos*, Universidad Nacional de La Matanza.
- (1999). *Facundo o Civilización y barbarie*. Biblioteca La Nación. Emecé Editores, Buenos Aires.
- Schmitt, Carl. (s/f). *El concepto de lo "político"*. Colección el Tiempo de la Política. Folios Ediciones, Buenos Aires.
- Strauss, Leo. (1996). Persecución y arte de escribir. En *Persecución y arte de escribir y otros ensayos de filosofía política*. Edicions Alfons El Magnanim, Valencia.

Apéndice 1

	Alberdi	Sarmiento	Quesada	Lugones	Astrada
Origen	Hispánico - romano	Hispánico	Andaluz	Helénico	Moro andaluz
"Raza"	Mestización degenerativa con las poblaciones indígenas.	Mestización degenerativa con las poblaciones indígenas. Lucha entre razas y adaptaciones por la supervivencia de los fuertes.	Conservación sin mezcla biológica. No hay vasos comunicantes entre indígenas y andaluces. Atavismo social. Cruce de castas (no de "razas").	No específica vinculación sanguínea con los pueblos indígenas. El helenismo arriba como movimiento cultural y espiritual de la colonización ¿Pureza racial?	Hibridación de "doble sello" telúrico (indígena y arábigo).
Herencia	El gaucho lleva en su sangre la mezcla entre las "razas" blanca española e indígena.	El gaucho es el resultado de la lucha y la supervivencia entre las razas blanca española, la indígena y la negra. Además, su tipo social está determinado por el medio geográfico que habita: la llanura.	El gaucho es heredero directo de los andaluces que arribaron con la colonización. Sólo hay "mezcla", de castas mas no de "razas".	El gaucho es heredero del linaje de Hércules. Su función está determinada por la satisfacción espiritual y cultural, propia de la civilización helénica: la búsqueda del ideal de belleza. Es el último eslabón de la tradición de los paladines y los trovadores.	Entre el indígena, el negro y el andaluz existen vasos comunicantes que producen una hibridación vinculada a la tierra, que trasciende la Mestización sanguínea (en todo caso no hay degeneración de la raza sino enriquecimiento). De esta hibridación surge el gaucho.

Antagonismo o conflicto	<p>Naciones nórdicas o europeizas vs. Naciones latinas o bárbaras.</p>	<p>Razas mestizas e indígenas vs. Razas blancas. Ciudad vs. Campo. América española vs. América sajona. Civilización vs. Barbarie.</p>	<p>Lengua vernácula gauchesca vs. Extensión de la educación pública y el castellano. Gaucho insu-miso vs. Economía del Inmigrante. Pureza idiomática vs. Jerga Gauchi-Orillera-Cocoliche.</p>	<p>Civilización Helénica vs. Civilización Gótica. Belleza vs. Verdad.</p>	<p>Cultura del Silencio (Campo) vs. Cultura de la cháchara (Ciudad).</p>
Proyecto político y/o literario del autor	<p>Liberalismo económico. Inmigración nórdica civilizada. Neutralidad política externa (pacifismo).</p>	<p>Regenerar la raza blanca. Inmigración nórdica. Educación pública extendida. Civilizar a los bárbaros.</p>	<p>Crítica del criollismo literario. El criollismo desaparece en la medida en que avanza el progreso. Reivindica al castellano como el idioma nacional. Depuración del idioma (de lo <i>arcaico</i> a lo <i>moderno</i>).</p>	<p>Estudiar la gramática de la gauchesca para formar el idioma nacional. Descubrir la ley del progreso que nos acerca a la belleza y según este principio desarrollar la civilización Nacionalismo oligárquico</p>	<p>Insurrección agraria antiimperialista. <i>Gauchocracia</i> comunitaria con mandato revocable.</p>

La serie de fotos "Surreal Mind", de la fotógrafa puertorriqueña radicada en Londres Libertad Ayala (1980), fue hecha con la intención de que apareciera en la revista inglesa *125*. Así como en muchas revistas contemporáneas sobre arte y cultura (*Belio* de Barcelona o *Juxtapoz* y *Adbusters* en los Estados Unidos, por mencionar algunos ejemplos), *125* publica volúmenes con conceptos específicos o temas. El tema del número para el cual estas fotos fueron realizadas, junto a otras, estaba dedicado al "Cinema". Las fotos de Ayala, inspiradas en una serie de directores de cine, entre éstos Alfred Hitchcock, no salieron en dicho número, pero serán parte de su próxima exposición en Puerto Rico.

En *The Essence of Style* (Free Press 2005), Joan DeJean, se pregunta: "¿Qué les da la seguridad a los fashionistas de que un accesorio en particular será la prueba indiscutible de su sentido de la moda?" Estas fotos nos hacen cuestionarnos hasta qué punto se contaminan retroactivamente el espacio mediático y el público, o cómo éste establece los parámetros de consenso en otros espacios como el arte, por ejemplo en la fotografía. ¿Cuál es el límite de los excesos de la propaganda publicitaria contemporánea? ¿Cómo se construye el canon de belleza en este espacio? ¿Cuánto podemos insistir en preguntas ineludibles y a la vez siempre insuficientes?

*Commentary by Mara Pastor*¹

¹ University of Michigan

Tiresias 1 (December 2007)
<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>
Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan



Libertad Ayala, Hand



Libertad Ayala, *Key 3*



Libertad Ayala, Tears

Julien Chavanne
**Picasso et son fils Claude,
d'après Robert Capa**

J'ai dû avoir un déclic quand j'ai eu entre les mains, j'ignore comment, cette photo de Picasso avec son fils Claude prise par Robert Capa. Il fallait que j'en fasse une peinture, et c'est celle-ci qui finalement révélera ce que j'avais dû ressentir en voyant cette photo la première fois. Il fut réalisé sur de grandes feuilles de papier journal, dans ma chambre et sur un escabot. Le tableau évolua sans cesse pendant un mois, une couche de peinture venant effacer l'autre, pour atteindre sa forme définitive.

J'avais 16 ou 17 ans, et j'ai interprété plus tard le résultat de la transformation de cette photo comme l'irruption dans ma vie de ce qui était alors pour moi le monstre de l'homosexualité, qui m'agressait, me terrifiait, me vidait de ma substance et défigurait mon identité. Je ne l'ai pas aimé pendant plusieurs années, pour finalement m'apercevoir que c'était un de mes meilleurs tableaux. C'est le seul que j'ai fait moi-même encadré.

Commentary by Maxime Forester¹

¹ University of Michigan

Tiresias 1 (December 2007)
<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>
Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan



Julien Chavanne
Picasso et son fils Claude, d'après Robert Capa
Huile sur papier journal (Circa 1997, 74 x 100 cm)



Original Photo by Robert Capa

Juan Carlos Quiñones
Between Planes

There are no coincidences.

William S. Burroughs, Naked Lunch

Since each of us was several, there was already quite a crowd.

Gilles Deleuze & Felix Guattari, Anti-Oedipus

La casualidad no existe.

Luis Rafael Sánchez, La importancia de llamarse Daniel Santos

A su manera este libro es muchos libros, pero es sobre todo dos libros.

Julio Cortázar, Rayuela

“Man, I want to die, is all,” cried Ploy.

“Don’t you know,” said Dahoud, “that life is the most precious possession you have?”

“Ho, ho,” said Ploy through his tears. “Why?”

“Because,” said Dahoud, “without it, you’d be dead.”

Thomas Pynchon, V

What is a beginning? What must one do in order to begin? What is special about beginning as an activity or a moment or a place? Can one begin whenever one pleases? What kind of attitude or frame of mind is necessary for beginning? Historically, is there one sort of moment most propitious for beginning, one sort of individual for whom beginning is the most important of activities? For the work of literature, how important is the beginning?

Edward W. Said, Beginnings: Intention & Method

Tiresias 1 (December 2007)

<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>
Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan

*There was a plane. And another one before that, and then,
before, another one.*

*Three planes. But before that, there was a word. A word
happened before. Because
"in the beginning..." you know the rest.*

This is killing me.

Un martes del año 1991, me hallo en una discoteca de Santurce casi desierta, y el hombre entra, incierto entre el humo dulce y los claroscuros que provocan las luces multicolor del tiiovivo en que se convierte toda discoteca ciertos martes por la noche, casi desierta. Él está bien vestido. El se recuesta de una columna y yo especulo que mira y analiza o añora la situación de una única pareja que baila en la pista. Mi compañera de esos días, una estudiante de drama en esos días y amiga del alma hasta el día de hoy (me permito la licencia de escribir sobre su vida privada porque todo es pertinente y nada es casualidad) me agarra por el brazo, me aprieta y me dice al oído mientras inhala profundo el humo dulce en un mareo de devoción: "Ese es Luis Rafael Sánchez", me susurra al oído, como sí la música electrónica, amplificada, sincopada como el corazón de mil vivientes no fuera sordina suficiente para el secreto. Yo nunca percibí su rostro.

*Some stuff happened before that word. Other words,
basically. Other stuff
happened after that last plane. This word-story is actually
mainly about what happened after that last plane.
There may be yet another plane, flying
southward, westward, eastward, northward, inward,
outward. This story-writing
will not dwell on that possible plane, on that possible world.
That plane, that world, is yet unwritable.*

I may die.

Nada es casualidad. Miro unas fotos, hoy, en aquellos días¹, en la otra isla de Manhattan. Abro la caja que esas fotos habitan, como se levanta la tapa de un ataúd vacío, porque todos los rostros, todos los cuerpos, todos los nombres que habitan esos polígonos que habitan ese cubo están vivos. Yo soy uno de esos nombres, de esos cuerpos, de esos rostros que pagan renta por habitar en esas fotos. Yo estoy vivo. Yo miro esas fotos hoy, en aquellos días, porque auguro que me estoy despidiendo de ellas, que digo *bye-bye* así así con la manita a todos esos nombres y cuerpos y rostros que las ocupan. Yo sospecho que otra vez salto, otra vez devengo trashumante, pasajero, *conmmuter* otra vez, sospecho que otra vez me voy pronto de aquí y que este ataúd relleno de vivos es uno de los pedazos que dejaré atrás. Yo soy uno de esos enterrados en vida. Nada es casualidad. Me encuentro en una foto de Halloween del año 1999, vestido de mujer. Me hallo horripilante, sensual. Un *top* de manguillos escarchadamente plateado, y dos medios cocos de higuera haciendo de tetas duras bajo la tela, sobre la tela de mi pecho, justo protegiendo las tetillas. El rostro esta pintarrajeado de negro, parodiando a un nigger, diplo burlándose doblemente del travesti, del negro, del homosexual escandaloso. Esta, aquella noche de pacotilla es cruel, para los parodiados y para mí. Para esa noche ya yo tenía un año y meses de casado con una mujer. Esa noche de monstruos vamos a Eros, una discoteca gay de Santurce que ha cambiado de nombres como hay nombres en *Todos los nombres el nombre*. Ya yo también había cambiado de nombre.

*So, we could say that before the plane it was the word. A
simple phrase,
reverberating around and around the world. It actually
makes the world go round.*

¹ Esto fue escrito en el año 2000.

"I love you". And then, catastrophe.

Nada es casualidad. Otra foto sacada del ataúd me atrapa otra vez vestido de mujer, otra vez Halloween, otra vez la noche de la monstruosidad. Esta vez el año es el 2000, y recuerdo que me preguntaba si el mundo no se había acabado en el momento doce hora del océano pacifico, si este disfraz no era la más sólida evidencia de un *afterlife* fantasmal de una existencia después de la muerte del mundo, un nombre purgatorio imaginario, dado que para mi entender ya lo real hacía meses que había dejado de existir. En esta foto me hallo atroz. Un traje negro, pegadísimo aún en el cuerpo del esqueleto físico que soy. Unas pantallas largas. Unas tacas negras. Un arabesco indescifrable pintarrajeado con *eyeliner* en el rostro que nace en el agujero derecho de la nariz y, recorriendo toda la superficie de mi cara, termina en la oreja izquierda. Con el mismo *eyeliner*, una luna creciente y una estrella entre sus cuernos y la palabra "Palestina" garabateada en el pecho, completando en arco la redondez de la luna. Esa semana unos soldados israelíes acribillaron a un niño palestino en los brazos de su padre mientras este alzaba las manos y las alborotaba mientras gritaba que había un niño entre sus brazos. Sus gritos, sus palabras, su manoteo no evitaron que una bala escrita en hebreo le traspasara el corazón al niño, que terminó en la foto que yo vi sentadito, como dormido. Esto fue durante una guerra que aún no termina. *Tu rostro tiene la apariencia de un campo de batalla.*

This writing is very personal. If there's a person that's not interested in the intimate life of others, that person need not read on.

Nada es casualidad. En el (buscar el año) William S. Burroughs se encuentra en Méjico, esperando que

prescriban unos narcocrímenes que había cometido en los Estados Unidos y por los que era perseguido, hay que admitir que no con demasiado tesón, por las autoridades norteamericanas. En una fiesta de amigos, y borracho, le dice a su esposa: "Julie, let's play the William Tell routine again". Julie no titubea y se pone un vaso de cristal en la cabeza. William S. Burroughs saca un revolver (algunos dicen que un Smith & Wesson, pero esto no se sabe con certeza), apunta desde una distancia mínima de unos seis pies (es sabido que Burroughs es un amante de las armas de fuego y un francotirador de excelente puntería), dispara. El vaso de cristal cae al suelo intacto, donde no se rompe al contacto con el piso, y una rosa roja le nace en la frente a la esposa de William S. Burroughs, quien va a parar a la cárcel de donde lo sacan unos amigos sobornando a los guardias con la impresionante cantidad de US \$1,500.

I flew, I wagered. I lost. I went lost, like the prodigal son. No plane taking me back home, to papa. In nomine Pater. I gave myself. I gave my word. I gave my words up for love, that other word that wagers against entropy, the death of planes. Is life just a progressive exhaustion of words? Do we get out of words when we die? Do we see a cloud when we die? Is entropy an exhaustion of words? Is my word happening, invading a world that doesn't need it?

I hope so.

En una obra de Tennessee Williams, un italiano tosco y corpulento se tatúa una rosa roja en el pecho en estado de embriaguez para enamorar a una mujer mayor. Este personaje se emborracha por amor.

Se tiene por cierto que Tennessee Williams era homosexual

I wrote that this cumulus of words was about words. If there's a human being in this world that's not interested in words, please read no further. Where to begin the begin, as Porter says. 'cause you know, "In the beginning was the..." you know the rest.

Where to begin this text?

Un pasaje de un libro de Luis Rafael Sánchez se acomoda entre otros dos y vertebró este libro. Ese libro donde aparece dicho pasaje se llama La importancia de llamarse Daniel Santos. Ese epígrafe vertebró este libro tanto y tanto que me tomé la licencia de profanarlo y desecarlo no una sino dos veces, la primera enumerando cada oración y comentándola al modo erudito de la nota al calce, contando esas líneas para nombrar el libro y para nombrarme. La segunda, mucho más atrevida y devastadora, recortando cada palabra de ese texto y remontando cada palabra al azar, improvisando, al modo de los cut-ups de Burroughs. Acaso intentando hacer de mí un lugar donde Burroughs y Sánchez sean fantasmas el uno del otro aunando las palabras de uno y la técnica del otro para convertirlos en imagen y reflejo o mejor, en doble mutuo, en doppelgänger inaudito. Yo como tercero excluido, provocando el odio vivo de uno y el odio muerto de las vueltas en la tumba del otro. Yo acomodándome entre ellos dos, injertándome como un suplemento, una prótesis atrevida y descarada. Nada es casualidad.

Let's begin at the beginning, as always, in medias res. That plane wasn't the first plane in the world, in my world, but it was a first plane. Cutting something through the middle, or taking me in its glittering, cloud parting, sun

*reflecting iron wings towards catastrophe. Every plane in
this word-writing
cumulus-of-words--necklace of a story has taken me to
some kind of catastrophe.
Even when those planes, the act of traveling on those
planes promised bliss, or
salvation, or happiness. Or escape. Those planes, aren't
they funny like that?
Always making promises they don't know if they can fulfill?
Planes speak, sometimes fork-tongued.*

A plane may crash.

11 septiembre, 2001. Yo estaba dormido, borracho como un puerco, y me lo perdí

*Let's begin at the beginning of one ending, for a change.
When planes crashed
into buildings I wasn't on a plane, but coincidentally I was
starting to die. I had passed out, after-drunkenness, and
when I came too, I had a forty-ounce in my hand before I
ever knew what happened.*

*The bird flew way over and far away over the cuckoo's nest.
The first time.*

En un cuento de Manuel Ramos Otero un personaje llamado Manuel Ramos Otero se cae de un balcón podrido por la sal que sólo puede aguantar su propia mirada al mar. Se fractura una pierna, cojea. Tiene que recurrir a un bastón (un bicho más largo que la esperanza de un pobre) que introduce en las alcantarillas pobladas de camarones y peces podridos de la isla de Manhattan. En el año 1997 yo, borracho, me trepo de madrugada en el balcón de una casa anónima de la calle Norzagaray. Caigo de la altura y caigo

con el mal pie izquierdo del borracho. Me fracturo el dedo gordo de ese pie, y ese dedo se pone tan negro y tan morado que hay que enyesar el pie. Hasta el día de hoy, esa ha sido la única fractura que ha sufrido mi esqueleto. La casualidad no existe.

*I choose a plane, the wing of a plane, a fragment,
metonymic, of life, to write
a word-made-story of a fragment, metonymic, of my life,
painful. A string of
planes, a necklace of planes, a cumulus cloud of planes
probably flying through
cumulus clouds, wings parting those clouds, reflecting the
sun.
I chose a part.*

En una libretita pequeña que intento para tratar de escribir a pluma para poder convertirme en el escritor otro que no soy y que quiero ser para poder ser y ostentar el nombre de escritor que me quedará grande per secula seculorum encuentro escrita la siguiente línea: "I am not a homosexual that likes women". El ligero fantasma de un temblor, el espectro de una mano cercenada me cabalga cuando leo esta negación. ¿Que puede querer decir? Está frase me llena de estupor.

*As cumulus clouds get parted in this story by wings of
planes, planes part my
story in parts, and I choose that part of a part to write this
story.*

This is a circle.

Un personaje de Manuel Ramos Otero llamado Manuel Ramos Otero se cae de un balcón en el Viejo San Juan, isla

de Puerto Rico. Ese balcón está carcomido por el salitre del mar, ese mar que aman tanto el balcón como Manuel Ramos Otero y un libro suyo. Yo me caigo ebrio de un balcón que mira al mar en el Viejo San Juan, isla de Puerto Rico. Deleuze tiene las uñas largas, y su explicación es que las tiene así para hacerse invisible. En el año 1998, Gilles Deleuze se tira por otro balcón, logrando su sueño de zambullirse en el mar de la invisibilidad. La casualidad no existe.

*Before the plane a promise of life, a good life, the attempt
of a life, I
repeat. Secret stuff, impossible to write. When catastrophe
comes, you regret
that those instants were unspeakable. Where do you take
them? Where do you put
them? Was life right there, in those spaces, in those
instants of time out of
time?*

Possibly.

Es hecho sabido que William S. Burroughs era homosexual.

En una novela que estoy escribiendo con otro nombre y con otro lenguaje que no es el mío y que acaso nunca terminaré de escribir encuentro lo siguiente:

Juan Carlos Quiñones: Are you an alcoholic?

Bruno Soreno: I am not, but my character is.

Touché

When I write "we", you're fucked. I'm immersing you in this writing-word-plane-story. Be warned. You should take your eyes off these words at this instant.

Now.

Asterisco. Haste risco, Manuel, haste risco, Luis Rafael, haste acantilado, Santa Julia de Burgos de los Tormentos, haste nombre, Manuel Ramos Otero, Luis Rafael Sánchez, Burroughs, háganse ese círculo que rodea una piedra donde yo pueda saltarme y lanzarme con las uñas largas a cierta laguna de disolución. Háganse isla para acabar con todas las islas del mundo. Háganse *tú*, yo les ruego, les convido, les ordeno, yo tiro los caracoles al agua fango calabaza del mar del río grande de Loíza alárgate en mi espíritu y ustedes *tienen* que contestar.

I write "we", now, maliciously, to make you a part of what you were already a part of, this story. If you've read this far, you're part. You're free to part when you feel that you're not up to the part. In real life, that also has a name.

The name is suicide.

Una rosa en el pecho de un italiano tosco y corpulento, una rosa roja en la frente de la esposa de Borroughs, una rosa rojísima en el corazón escarlata de un niño palestino, una niña extravía un peluche rosado, una mujer llamada Adelaida (con "un bicho más largo que la esperanza de un pobre) reencuentra su peluche, la rosa persistente. Y *no perfuma la rosa si no se nombra la rosa. Y en la rosa que nomina va adelantando el perfume.*

*'cause, I forgot to mention that this accumulation of words
in a page is about time.*

*The absence of, the killing of, the stoppage of, the
invincibility of, you know. If someone in the world is not
interested in time, be advised to interrupt your reading of
this accumulation of words at this moment. Do you feel
trapped?*

I do.

En estos días, en esta segunda mitad del tiempo cuando el mundo ya no existe, salto y me embarco en un tren a tierra firme para ayudar a un amigo en el ritual ya hartado por todos nosotros y ustedes conocido de la mudanza, ese siempre otro salto de charco en charco que es un collar cuya última cuenta es incontable. Como siempre, mudarse, mudar el pellejo, exiliarse otra vez aunque esta vez sea para Noel el exilio en la isla del encanto, es una excusa para contar. Contarse para saberse contado, para contarnos uno, nosotros que contamos. Por el día nos hallamos en tierra firme, pisamos seguro, transportamos la parafernalia que nos ata al mundo, los libros, los muebles, los muebles para colocar los libros que nos salvan de una posible excepción centrípeta de la ley de gravedad que nos levite y nos mande a un exilio más final, estratosférico, meteorítico, lunar. Mi amigo se llama Noel Luna. Además de ser mi amigo peca de un sacrilegio mayor que es el pecado venial de ser poeta. De noche esas noches ya el pie se descalabra, se fractura, nos sumergimos en la noche de Anexia y contamos, nos contamos esto es nos nombramos. En un cuento de Manuel Ramos Otero se lee lo siguiente: "Al que no sabe contar el cuento debieran amarrarle la lengua." Esas dos noches las lenguas estuvieron desamarradas y nosotros, los muchos, los ebrios hasta la profundidad del mar contamos, nos contamos y supimos que contábamos. No sé si la primera noche o la segunda (¿Fueron dos? ¿Fue una noche unánime? ¿Fue una el doble

de la otra?) Le dije a Noel que la escritura de nuestra isla había llegado al límite terrible y maravilloso de la devastación en tres nombres: Manuel Ramos Otero, Julia de Burgos, Luis Palés Matos. Noel asintió con la cabeza, pero no respondió con la palabra. La tarde siguiente, de regreso a la isla de Manhattan en el mismo tren que me había sacado de ella, echo mano de un libro que Noel escribe y me regala: *Hilo de voz*. Llego al final, de la travesía y del libro, y este es el puerto de llegada: "En uno de sus aforismos, Kafka decía: "se nos ha encargado hacer lo negativo; lo positivo ya nos ha sido dado." Si en Puerto Rico ha habido alguna reflexión sobre la intensa labor de lo negativo, se encuentra en algunos textos de Julia de Burgos, Luis Pales Matos y Manuel Ramos Otero. En memoria de ellos, este libro." Estas son las líneas que cierran el libro de Noel Luna, que se llama *Hilo de voz*. Esta espeluznante repetición que hace del espacio entre Noel Luna y yo un espejo precario me llena de estupor. *¿Por qué amamos a esos muertos?* La casualidad no existe.

*Being the absence of pain, destruction is about the absence
of time, of the
provocation of absence. It means: is it going to end,
sometime? Is this writing
going to end, sometime? Of course.*

Of course not.

Todos los nombres. Los que hicieron de los cuatro bordes imperceptibles de las fotos que deje atrás el lugar de su habitación habitando un ataúd vacío y de cartón por estar más vivos que la vida; los que habitan la barriga monstruosa de este monstruoso libro sin pies ni cabeza, desorbitado del círculo que rodea una piedra en el agua; los nombres que habito habitualmente para espantar la muerte o para saltar a ella en un malabar que siempre se queda corto, siempre ineficaz, siempre *de este lado*, en este cauce

del río por más que río y por más salto y más isla que yo pise con los pies y salte y me recoja; los de los muertos que todavía no han nacido porque es más cierto que el nombre del mundo que nadie se ha muerto aún, que no tengo listas de nombres para labor de luto y si me visto de negro es para devenir travesti, para lograr al menos un muerto aunque sea yo mismo sin lograr el redentor asesinato; los de Dios, que cuando se agoten se agota el mundo, y como yo los agoté en este libro se agotó el mundo como una batería comprada en Canal Street; como el año dos mil.

*The falling into, before the plane, into love. to be in love, to
live in love,
to try to create a life into love. Impossible. The plane
crashes.*

Is that a clock ticking?

He tenido que escribir todo este libro para ubicarlo al final de este libro que se llama *Todos los nombres el Nombre*, para poder terminar este libro que se llama *Todos los nombres el Nombre*. Si he contado que he entablado una batalla personal y silenciosa con el alcohol, esto es, conmigo, para salvar el pellejo terrenal y la memoria, entonces es preciso que cuente el hecho de que he tenido que establecer una tregua precaria con mi amado enemigo para poder escribir este libro, para poder ubicarlo al final de este libro que se llama *Todos los nombres el Nombre*. Porque si escribí que la frase "el ligero fantasma de un temblor" me surgió como un efecto secundario y nada poético de esa batalla que estoy destinado a perder, se me hace preciso escribir que al comenzar a escribir este libro final que culmina este libro final el temblor vino real, o el fantasma del terror y del temblor se apodero de mí del modo más carnal y perceptible posible. Debo escribir que el

temblor o el fantasma leve del temblor se hizo pesado como la materia se condensa en una estrella enana blanca y una cucharada de materia pesa más que mil mundos, como ocurre en los horizontes eventuales de los agujeros negros. Devine centauro. Me cabalgó un dios negro. Extendí la mano y el temblor era real, perceptible, como en los peores tiempos. Como en los mejores. He tenido que hacer tregua legal y extender la mano y doblar el codo para espantar el estupor que me espantó y amenazó con que yo no escribiera este libro postrimero en las postrimerías de este libro que se llama *Todos los nombres el Nombre*.

Patient reader: are we flying at the same time? You and me? Do we inhabit the same aerial space, you and I? The same timeplace? Of course. Of course not. You're reading and I may be flying, or writing the precise refutation of this text.

I may be dead.

Libris habemus. ¿Tenemos libro? Since each of us was several, there was already quite a crowd. ¿Tenemos libro, tenemos cama para tanta gente? Terminaremos todos nosotros, tú y yo y cada uno de nosotros como Legión, alojados cada uno de nosotros y tú y yo en el corazón de un cerdo, de una legión de cerdos que se despeña por un barranco? ¿Cabremos todos nosotros en un nombre, en el corazón de un cerdo, entre las tapas de este libro? ¿Pasaremos millonarios de nombres por el ojo de una aguja? Y si no, ¿A quiénes dejaremos en las costas contiguas e infinitamente lejanas de la frontera que divide el mundo de la tierra prometida? Dime Capitán.

*From the ashes, from a certain devastation, the bird rises.
Aren't planes
called birds sometimes? By pilots, sure.*

Is that clock still ticking?

“Venimos del corojal. No venimos del corojal.” Estas dos oraciones en apariencia contradictorias se encuentran como primeras líneas en el primer capítulo de un libro que se llama *El mundo alucinante*, escrito por un hombre llamado Reinaldo Arenas. La casualidad no existe. Reinaldo Arenas fue un homosexual hermoso e irredento que murió suicidado en la isla de Manhattan. Esa muerte fue un mero y *gutsy* adelantamiento de lo inevitable. Arenas padecía de un Sida terminal. Bajo los asedios de la enfermedad, visitó varios de los hospitales en la isla de Manhattan que visitaron personajes de Ramos Otero, y en los que yo trabajo en estos días de la isla de Manhattan. Era, como Manuel Ramos Otero, hermoso. Su último libro, *El jardín de las delicias*, es una carcajada mortuoria y es, como *Todos los nombres el nombre*, su propia historia. Es un libro que narra como se escribió ese libro. Un truco fascinante, si le sumas el hecho de que Arenas perdió el manuscrito de ese libro al menos seis veces a causa de robos y traiciones innumerables. La historia cruel y castigadora lo ayudó a escribir así ese libro. La historia cruel y dichosa me ayudó a mí a escribir este, de este modo. De cierto de cierto te digo que no existe la casualidad.

I promised that this writing was going to be about:
/love
/words
/death
/survival
/time
/promises

Has it been, my patient reader?

¿Es posible terminar un libro? ¿De leerlo, de escribirlo? Escribe Blanchot: "El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienda o destruye en un libro lo que terminó en otro" ¿Cómo comenzar? ¿Y cómo carajo entonces se supone, se espera, se anticipa que yo pueda acabar este libro? Aquí se asoma el pronombre, ese pronombre, de lo que en último caso todo depende, todo pende, cuelga, se trata. ¿Cómo terminar? La clave, si la hay, no se oculta debajo de un nombre como un cangrejo bajo una piedra esperando ser descubierto, por alguien que busca a quien devorar ("como león rugiente, como la miel en una carcasa de león en un cuento de Sansón el más fuerte, un marisco del mar. La clave, si es que está, si es que existe, si es que es, está en un pronombre. En *el* pronombre. Si hay que escribirlo, si es palabra requiriente de escritura, pues que así sea: el nombre de ese pronombre más allá de todos los nombres se llama *tú*. Pasa la página.

Megan Saltzman¹

**Things that Remei told me
on the afternoon of March 2, 2005**



Una catalana, viuda², probably in her 70s, perfectly sane. She was sitting on the corner of Estel and Nou de la Rambla, between a vacant lot and a police station.

¹ University of Michigan

² A Catalan woman, a widow.

Tiresias 1 (December 2007)

<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>
Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan

I didn't know Remi. I was walking around a descampado³ in the Raval to take a picture. She was sitting nearby and without getting up she asked me if I was "desorientada." I told her no, I was just trying to take a picture.

She answered "porque todo ha cambiado y yo lo sé porque he vivido en este barrio toda mi vida."⁴

I thought, wow, divine academic intervention.

I asked her to elaborate and she told me to sit down next to her on the curb-bench.

She wore a winter coat and had a white plastic bag with a pack of light bulbs in it.

Then she turned in my direction and said: "Este barrio era la flor y nata de Barcelona y ahora es una mierda."⁵ I didn't say anything.

She continued: "Cuando yo era pequeña, esos bares estaban cerrados de día pero cuando las señoras abrieron las puertas para limpiar podíamos ver..."⁶

"Antes había pobreza pero había honradez."⁷ She said this twice.

"Y cuando yo era pequeña había prostitutas pero en esa época las prostitutas no querían que los niños las vieran—no como ahora,. Ahora pasan."⁸

³ descampado = abandoned lot/field.

⁴ because everything has changed and I know because I have lived in this neighborhood my whole life.

⁵ This neighborhood was the sweet cream of Barcelona, and now it's a piece of shit.

⁶ When I was little, those bars were closed during the day but when the cleaning ladies open them to clean we could see what was going on inside...

⁷ Before there was poverty, but there was honor.

I repeated her sentences in my head to try to remember them because I didn't have a pen or paper with me.

Pointing behind her, she asked me if I knew where the Sant Pau church was. I answered yes. Then she said "ahora la Iglesia de Sant Pau está tan dejada que da tristeza, no da ganas de entrar"⁹

Where the police station is now there used to be "pisos guapos"¹⁰ and calle Tapies passed right through.

"Pero todavía en este barrio hay sitios muy bonitos tanto como en el Gótico."¹¹

"Pero ahora están abarcando todo como en el barrio judío del Gótico."¹²

"En esta calle [calle Nou de la Rambla] se podía comprar de todo, de todo."¹³

Places that used to exist in the neighborhood that she mentioned during our conversation:

"Casablanca"

"Cine Apolo"

Un cabaret

Mobles

Un bar de travesties "allí el sexo débil no existía."¹⁴

⁸ And when I was little there were prostitutes but back then the prostitute didn't want the kids to see them—not like now, now they could care less.

⁹ now the Sant Pau church is so abandoned that it makes one sad, one doesn't feel like going in.

¹⁰ pretty flats

¹¹ but there still are pretty places in this neighborhood, just as many as there are in the Gothic Neighborhood.

¹² but now they're taking over everything like they did in the Jewish quarter of the Gothic Neighborhood.

¹³ On this street [Nou de la Rambla] one used to be able to buy anything and everything.

¹⁴ A travesty bar "there the weaker sex didn't exist."

Megan Saltzman
**Spatial tactic:
Abandoned lot to volley ball court**



One winter afternoon I was wandering around the Raval neighborhood (in the Historic Quarter of Barcelona) and I came upon a volleyball game taking place in a homemade volleyball court. Immigrants were playing inside an abandoned lot where a building had been razed. The lot was fenced off; the bottom couple of feet were cemented off. How did they get in there? I walked around it to see how they had gotten inside. On one side I found a jagged hole in the lower part of the fence, about 1.5 foot by 1.5 foot. I thought how they must have had to crawl in individually and slip the poles and the net through. Very

Tiresias 1 (December 2007)
<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>
Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan

clever, I thought, and I took this picture from inside that hole.

After that day I began to find all sorts of spatial tactics in the city:

heated 24-hour ATM nooks and storefronts being used as bedrooms;

balconies used to hang clothes and protest signs,
left-out construction materials and those big plant pots
used as benches;

dumpsters used as urinals...

And I began to think of how these spatial tactics not only fulfilled a basic need, but also functioned as little harmless, creative, political resistances, breaking through the city's image, an international image ultra-protected by the increasing presence of video cameras, policemen, and tour books.

Since spatial tactics are usually temporal, mobile, sneaky, spontaneous, small, and semi-hidden, for me they're also a unique form of resistance because they hard to crack down on, categorize, or put your finger on them. (Like little sparks of truth amongst the ubiquitous stimuli and simulacra.)

I'll end with a quote. "[Those who create spatial tactics] must vigilantly make use of the cracks that particular conjunctions open in the surveillance of the proprietary powers. It poaches them. It creates surprises in them. It can be where it is least expected. It is a guileful ruse." (The Practice of Everyday Life by Michel de Certeau, 1984)

May you find many spatial tactics then next time you walk outside.

No. I'll end with a color picture of that abandoned lot, or volleyball court, one year later.



Photo by Eva Megias, December 2006.