

## Transferencia, transmisión e *intermission* en

### *The Tattooed Soldier* de Héctor Tobar

By Jafte Dilean Robles Lomeli

En el 2011, Oriel María Siu de la University of California, Los Angeles transmite por el vehículo letrado una entrevista con Héctor Tobar y su proceder creativo, gracias a este artefacto textual se esclarece el primer eslabón de una larga cadena de transferencias testimoniales. La novela *The Tattooed Soldier* surge de una *front-page* redactada para el *LA Times* acerca de soldados salvadoreños buscando refugio en Los Ángeles.

Tras un rutinario recorrido por las calles de Los Ángeles, Héctor Tobar se topa con la agencia de refugiados salvadoreños *El Rescate*, donde interroga a una de sus trabajadoras: “This refugee worker told me she had a client (an *ex-militante* refugee from El Salvador), who had said that he was in MacArthur Park one day and had seen a man who used to be in the Salvadoran army. The client told her that he was going to ‘take him down’, or rather, ‘*me lo voy a bajar*’” (Tobar en Siu 117). La nota periodística, sin más, se detiene ahí, en la descripción de un tenso enfrentamiento entre dos personas con distintas ideologías. Sin embargo, uno de sus compañeros, Larry Gordon le recomienda transformar esa historia en un artilugio literario. A partir de entonces, Tobar lleva el germen de esa idea implantado en su cabeza. Durante la década de los noventa se dedica a escribir notas similares, transitando los puertos de la pobreza y el sistema de (in)justicia de los Estados Unidos. No es sino hasta 1992, cuando Tobar afronta de cerca *the riots*, que la idea en su cabeza echa sus primeras raíces.

A pesar de haber recolectado un centenar de información acerca de las revueltas, el hijo de inmigrantes guatemaltecos sufre graves limitantes: “I was assigned to be the reporter and send in my notes, but I was not allowed to be the writer. And that made me very angry. That and the fact too, that there was a lot of literature by non-Latino writers being produced on Latinos in Los Angeles that I found to be shallow and offensive” (Tobar en Siu 119). Tobar, como satélite de proyección, sólo puede observar y enviar datos pero no se le permite transmitir al público su propia voz. El enojo, aunado a una frustración racial, conduce al periodista a escribir literatura acerca de su propia experiencia y su comunidad latina.

Así, *The Tattooed Soldier* se construye con las historias que Tobar escucha de sus abuelos y otras personas que entrevista en sus viajes a Guatemala, pero también de hechos que observa directamente, como los efectos de las guerras civiles centroamericanas: “The scenes of destruction that are in the book are scenes that I saw. For me those images are almost engrained in me now, they are part of the experience of who we are, of who I am” (Tobar en Siu 122). Irónicamente, cuando regresa a Los Ángeles para redactar estas escenas se percata de que no hay necesidad de ir tan lejos para presenciar la destrucción humana. La humillación, la frustración y la violencia se multiplican y se abren camino hacia los Estados Unidos: “So this novel is in a way a critique of that lived experience: of having seen a war in the periphery, and having seen a gleaming American city in decay, of seeing homelessness, poverty and abandonment take hold of the center of a U.S. city” (Tobar en Siu 123). De tal manera que, la novela recoge la vida de dos inmigrantes guatemaltecos, un soldado tatuado y la víctima de su atropello militar, y además retrata las

revueltas y tumultos en Los Ángeles y la *mega* golpiza de Rodney King, *the straw that broke the camel's back*.

En el espacio de Los Ángeles, California, Héctor Tobar superpone dos historias, la guerra civil de Guatemala y el caos racial de los Estados Unidos. La anécdota de los soldados salvadoreños, narrada sutilmente por aquella trabajadora de *El Rescate*, se convierte en el elemento clave de la novela *The Tattooed Soldier*. El MacArthur Park será el punto de encuentro entre Antonio Bernal, la víctima, y Guillermo Longoria, el homicida.

Sin importar que ambos personajes sean ficticios, Héctor Tobar afirma que su novela nace del trauma real: “Of being a *centroamericano* who had seen the trauma inflicted on Guatemala and then coming to the country that paid to inflict that trauma. And imagine, becoming a writer in the language of that country! It is a powerful thing to have lived through” (Tobar en Siu123). La empresa para la cual labora, el *LA Times*, evita que la voz del hijo de inmigrantes sea escuchada, y permite que el *gringo* escriba la historia del latino, del coreano, del chino, del afroamericano. No obstante, aquí y ahora, *here and now*, gracias a las letras del latino enmarcadas en esta novela, el lector absorbe la voz del trauma y el trauma mismo, ese tatuaje histórico destinado a repetirse de forma perpetua. El lector se vuelve *co-owner* (Laub 57) de los eventos traumáticos, y en su testimonio, es decir en esta verborrea académica, superpone otras historias que degeneran en nuevos traumas. El trauma, como su proceso de duelo, se vuelve infinito, un palimpsesto sobre otro palimpsesto: de la trabajadora del refugio a los soldados salvadoreños al MacArthur Park a la guerra civil de Guatemala a Héctor Tobar a Rodney King a *the riots* de Los Ángeles en 1992 a Elena Sosa a Antonio Bernal a Guillermo Longoria a mí a ti a él y así sucesivamente. El eterno *déjà vu*.

### *The Circle Glasses*

*Déjà vu*

“*Can we all just get along?*” Rodney King

La novela *The Tattooed Soldier* inicia cuando Antonio Bernal, un inmigrante guatemalteco que ha perdido a su esposa y a su pequeño hijo en manos de la guerra civil, es expulsado del complejo de apartamentos donde solía vivir con su mejor amigo mexicano José Juan. Durante esta escena, Antonio y José Juan discuten en un inglés incomprensible con el administrador del edificio, el coreano Mr. Hwang. Después de una calurosa riña y gritos de ambos lados, el coreano amenaza con llamar a la policía si ellos no se retiran del lugar para las dos de la tarde. Justo entonces, Antonio respira profundamente y trata de calmarse “pushing his glasses up the bridge of his nose” (Tobar *The Tattooed Soldier* 4). Para Antonio, esta acción de acomodarse los anteojos sobre el puente de la nariz es un hábito que en ese momento se acerca bastante a la violencia. El objeto material, los anteojos, desata un *flashback* diez años hacia atrás cuando Antonio era un estudiante en la Universidad de Guatemala. El hábito que en Guatemala se consideraba un símbolo de profesionalismo e intelectualidad, ahora en Los Ángeles constituye un gesto desafiante hacia una persona que proclama su autoridad.

De acuerdo con Hirsh y Spitzer, estos anteojos podrían considerarse un *objeto testimonial*, ya que “material remnants can serve as testimonial objects enabling us to focus crucial questions both about the past itself and about how the past comes down to us in the present” (355). Los anteojos como objeto material no se transforman, pero su carga testimonial se va configurando y

configurando a su vez a aquel que los porta. El pasado de Antonio viaja con los anteojos a Los Ángeles, este pasado cobra vida en tiempo presente cuando éstos detonan sus memorias universitarias. La historia anterior a Los Ángeles tiene cabida en la historia que apenas se está construyendo, ya que el objeto material ante nuevos contextos no sólo da pie a memorias pasadas, sino también a reinterpretaciones presentes. Antonio Bernal sufre cambios sustanciales en su persona cuando llega a los Estados Unidos, pasa de ser un profesional a ser un *bus-boy*, aunque los anteojos siguen siendo materialmente los mismos, éstos arrojan nuevas significaciones. Si bien antes eran insignia de esfuerzo intelectual, ahora no son más que mera burla identitaria y traba política.

En otro punto culminante de la novela, cuando Antonio conoce a Elena Sosa, los mismos anteojos se convierten en una petición de auxilio “he needed a woman to take care of him. His glasses were usually dirty, covered with dust...” (Tobar *The Tattooed Soldier* 89). La suciedad en los anteojos de Antonio significa para Elena la oportunidad de ser útil a sus ideales revolucionarios. A partir de este momento Elena se empeña en la instrucción de Antonio en las artes izquierdistas del Che. No sólo va moldeando al intelectual en los quehaceres amorosos, como el saber besar o hacer el amor, sino también va metiendo en su cabeza el fervor por la lucha política. Los anteojos sintetizan el amor de Elena por Antonio y por el Che, en ellos se refleja la frase que tanto recalca Antonio en el transcurso de su vida: *The revolutionary is guided in all his actions by great feelings of love*. Incluso, *come to think about it*, de no ser por estos mismos anteojos, ni Elena ni su hijo hubieran terminado como terminaron. Los anteojos de pronto se tornan la piedra angular de la historia.

### *The Hefty Bag and The Cardboard Box*

*Déjà vu*  
“I can’t breathe!” Eric Garner

La atracción de Elena por la suciedad de los anteojos de Antonio marca el comienzo de su relación amorosa y la posterior transformación de Antonio en cuasi-revolucionario. Si Antonio no hubiera estado marcado por el tatuaje de la revolución, no hubiera habido necesidad de huir a San Cristóbal, lugar donde Guillermo Longoria asesina brutalmente a su familia. De cierta forma, los anteojos de Antonio se vuelven los custodios de una identidad fragmentada por los avatares históricos: intelectual en Guatemala, refugiado en San Cristóbal, *homeless* en Los Ángeles. Pero, la transferencia apenas empieza. Si como sugiere Peter Schwenger: “Things are valued not only because of their rarity or cost or their historical aura, but because they seem to partake in our lives; they are domesticated, part of our routine and so of us. Their long association with us seems to make them custodians of our memories” (3), entonces el resto de los objetos materiales que aparece en la novela se irá sumando a esta aglomeración testimonial y palimpséstica.

Al abandonar el apartamento, Antonio y José Juan dejan una colección de periódicos, cartas, libros, formularios de inmigración y un póster de Hugo Sánchez pegado en la pared. El póster de Sánchez acciona un nuevo *flashback* en la mente de Antonio, cuando él y José Juan asistían a los partidos de fútbol al salir de trabajar. El recuerdo se detiene junto con la ilusión de volver a vivir esa experiencia, las ambiciones de Antonio se adhieren al balón debajo del pie del afamado portero mexicano. Asimismo, las cartas, libros y periódicos, que pudieran representar el mundo intelectual y actual de Bernal, pierden relevancia ante los nuevos sucesos. Los formularios

de inmigración como evidencia de una ciudadanía y pertenencia trunca a una nación que los repele yacen también en el piso. Ni la esperanza ni el conocimiento académico se va con ellos, pues ambos dejan de ser útiles ante la nueva aventura que están por emprender. Ninguno de estos objetos corre con la fortuna de ingresar a la *Hefty bag*. Lo que sí se mete a la *Hefty bag* es la ropa, cajas de zapatos con cartas de México y Guatemala, dos cobijas, una fotografía de la esposa de José Juan, y la *four-burner hotplate*.

La *Hefty bag* que en tiempos remotos de su existencia, servía a Antonio y José Juan para colocar sus desperdicios, ahora es el depósito de sus posesiones. Una bolsa de plástico, como el *shopping cart* de los *homeless*, se transforma en una caja fuerte, en un hogar, en la única conexión con el ser que tanto Antonio como José Juan están siendo. La *Hefty bag* define su existencia, tanto como su propia existencia define la función de una simple bolsa de plástico. El lazo que se crea entre ambos imprime nuevos y fluctuantes significados a la bolsa y al cargador de la bolsa.

En otra escena de la novela, ya que Antonio y José Juan llegan al lote donde habitan los demás *homeless*, el guatemalteco busca desesperadamente una colección de fotografías en la *Hefty bag*, pero no la encuentra, por lo contrario: “A moment of déjà vu, until he pinpointed a memory, another day like this one” (Tobar *The Tattooed Soldier* 16). La *Hefty bag* estalla otro *flashback*, varios años atrás, cuando en lugar de cargar una *Hefty bag*, Antonio huye de San Cristóbal con una *cardboard box tied shut with dirt-colored twine*. Los objetos personales que Marisol, su trabajadora doméstica, mete para él en la caja, ni siquiera pasan por su mente. Los objetos dentro de la caja no importan, lo que adquiere poder aquí es la caja en sí misma, como símbolo del despojo del que ha sido parte. La caja de cartón es todo lo que resta de su vida, aquí inicia la fragmentación de su identidad. Antes de subir al camión en San Cristóbal, Antonio ve de reojo a Guillermo Longoria con su tatuaje del jaguar en el brazo izquierdo, a pesar de que desea arrojar la caja y enfrentarlo, la caja adquiere voluntad propia: “The box seemed to have a will of its own, pulling Antonio forward, onto the bus” (19). Los remanentes de la vida de Antonio se transfieren a la caja, la caja ahora es él y él es la caja que entra apresurada al camión. La caja que huye. Pues como señala Schwenger: “Ownership, which seems to be a relation of control over objects, has a reverse side in which the owner becomes no more than the sum of his objects, indeed may feel himself to be an object among objects” (75). Una vez arriba del camión, protegido por la lámina del transporte y el caucho de las llantas que lo alejarán del pasado, la caja y el dueño vuelven a escindirse, la caja pasa a ser no más que el contenedor de *forgotten, worthless possessions*. Ante la ausencia física de Elena y su hijo Carlos, las fotografías dentro de la caja no valen nada, se olvidan. Aunque tiempo después, bajo el cielo oscuro y contaminado de Los Ángeles, las fotografías vuelven a surtir un efecto melancólico y memorial.

### ***The Photographs***

*Déjà vu*

*“I don’t have a gun, stop shooting!” Michael Brown*

La guerra civil en Guatemala delinea la identidad de Antonio Bernal y Guillermo Longoria. En el primer caso, Bernal se va configurando a partir de sus experiencias en la Universidad de Guatemala y los ideales revolucionarios de Elena Sosa. Longoria, por otra parte, es secuestrado por la milicia guatemalteca y entrenado en los campos más brutales de los Estados Unidos. La identidad de ambos es una imposición contingente. Al atravesar la frontera y sumarse al ambiente

hostil y multicultural de Los Ángeles, Antonio y Guillermo padecen un nuevo desfase ontológico, no son las personas que solían ser en Guatemala, ni el esposo ni el soldado, pero tampoco se identifican con las personas que están siendo, el *homeless* y el mediocre empleado de *El pulgarcito express*. Según Marc Nichanian, “when faced with a catastrophic event, something evidently happens to the human power, so naturally human, of identification, in the sense of ‘to identify with’ and therefore, by a familiar dialect, in the sense of ‘to identify oneself,’ to acquire an identity, whether renewed or lost forever” (110). Dentro de este espacio inhóspito, la identidad de ambos personajes pende de la pugna entre una pérdida pasada y la actualización de dicha pérdida en el presente. Antonio Bernal objetiviza su pérdida y cristaliza su identidad en las fotografías de su familia, las cuales pasan a convertirse en una extensión de sí mismo: “Of *all things*. He raised the photograph to his lips and tried to fight off the rush of memories that began to gather and rumble like thunder behind his eyes. *This picture is the sadness of me, the tragedy of me*” (Tobar *The Tattooed Soldier* 7). Las fotografías de Elena y Carlos se convierten en un amuleto que le permite a Antonio estrechar los lazos con su pasado, con la persona que Elena amaba, la persona que él necesita ser hoy. En el transcurso de la novela, Antonio es reiterativo en cuanto a esta imagen que Elena tiene de él, siempre busca seguir siendo esa persona, esa persona de su pasado, previa al trauma y la catástrofe: “Elena said she was afraid of my *reacciones violentas*” (44). O bien, lleva como compás moral la imagen de humanidad que ella defiende, por lo que él se evalúa en torno a ella: “Elena would be horrified to see what I’ve become” (53). Más adelante en la novela, cuando Antonio tiene que tomar alguna decisión recurre a lo que hubiera sucedido de seguir Elena viva: “Now I am closer to the man Elena knew. If she saw me, maybe she would kiss me” (73). Hay un anhelo perenne de Antonio por volver a aquel momento cuando Elena y Carlos seguían vivos. De tal manera que, la presencia de Elena a través de un trozo de papel no sólo reactualiza y reposiciona a Antonio en el presente de Los Ángeles, sino que también la propia Elena es reactualizada ante la nueva perspectiva de Antonio, de esposa fiel a amuleto consagrado.

Lo curioso en la novela, es que esta misma Elena de Antonio aparece también en otras fotografías, las de Guillermo Longoria. Antes de ser el amuleto de Antonio y el objeto crucial de su identidad en los Estados Unidos, Elena era parte de un expediente, el expediente que Longoria llevaba en su *Jeep* y que utilizaba para ubicar las caras de los traidores de la patria guatemalteca. La fotografía de Elena Sosa se encontraba en el *dossier* del asesino algunos años antes de convertirse en el preciado motor identitario de Antonio Bernal. De acuerdo con Roland Barthes, las fotografías tornan la realidad de un momento en un objeto que se presta a manipulaciones diversas: “[Photographers] they turn me, ferociously, into an object, they put me at their mercy, at their disposal, classified in a file, ready for the subtlest deceptions...” (Barthes 14), Elena Sosa como objeto del fotógrafo es para Longoria un número, una misión, parte de la infección y enfermedad que debe eliminar. La identidad de Guillermo depende de la exterminación de Elena Sosa, la identidad de Antonio Bernal depende de su conservación.

Por otro lado, Guillermo mantiene en el cajón inferior de su vestidor, un álbum que contiene certificados y diplomas de su entrenamiento militar, trozos de periódico que relatan sus redadas militares, y un cerro de fotografías de los campos de batalla donde se involucró activamente. Para el militar, estas fotografías son como *objetos museísticos* (Barthes 13), raramente las visita pero cuando lo hace es para confirmar su pasado desde el tiempo presente. Con la intención de no alterar esa identidad militar, Longoria la conserva encerrada en un cajón, en un álbum laminado que evita que las fotografías se deterioren. La personalidad de Longoria no se muestra en público, de no ser por el tatuaje que lleva en el brazo bien podría ocultar su procedencia. La pérdida de Guillermo no ha sido emocional, por lo tanto, no la lleva a cuestras

como amuleto, su pérdida es privada, los demás no tienen por qué saber quién es él y qué ha hecho. Incluso, cuando la gente llega a reconocerlo, Guillermo entra en una especie de psicosis, en la escena en *El pulgarcito express*, cuando una mujer centroamericana lo identifica como soldado y le pregunta por la desaparición de su hijo, la acción detona una rememoración que inutiliza su control sobre el presente inmediato. Las fotografías de Longoria encierran el pasado, le ayudan a mantener el control sobre su persona en el presente, no forman parte de una repetición patológica (Freud 249).

Cuando Antonio se brinca por la ventana del apartamento en *Westlake Arms* e irrumpe en las posesiones de Longoria, se encuentra con este mismo álbum. El pasado encerrado del soldado se vierte sobre el frágil presente del intelectual. Los objetos de museo de Longoria se transforman en una morgue para Antonio: “A morgue had fallen from the album and spilled around his feet. Corpses with their eyes open. Corpses with their pants pulled down, the seahorses of their genitals exposed. Corpses with their arms folded over their chests...” (Tobar *The Tattooed Soldier* 175). El álbum con estas fotografías representa para Longoria una institución de control sobre su pasado: “He is trying to make another life now. His violent reactions belonged to a distant past, black past” (Tobar *The Tattooed Soldier* 161), mientras que para Bernal es una reiteración del trauma, los cuerpos fotografiados trastocan sus propias pérdidas, los cuerpos mutilados se vuelven Elena Sosa y su hijo Carlos, una prolongación exuberante de sus muertes. Las *naive* fotografías de Longoria, reafirman el deseo de venganza de Bernal, una vez más, los objetos en la novela conducen el ritmo de la historia.

[...]

### *Intermission*

“The killer’s face. Antonio spun in the flux between decades and countries, time and space distorted. He was in a park in Guatemala, a park in Los Angeles. The present, the past, somewhere in between” (Tobar *The Tattooed Soldier* 79). Antes del encuentro entre Antonio y Guillermo, la estructura de la novela se divide en cuadros separados por tiempo y espacio, a la vida de Antonio en Los Ángeles, le sigue el cuadro vivencial de Longoria, no hay una ilación entre ellos. Justo después de este capítulo “Probability” que marca el choque entre realidad y ficción, capítulo que nace del testimonio de la trabajadora de *El Rescate*, capítulo que fusiona el MacArthur Park del refugiado salvadoreño y el MacArthur Park de Héctor Tobar, justo entonces y no antes, *here and now*, los cuadros se empalman. Al modo cinematográfico de Alejandro González Iñárritu, el lector presenciará una misma escena desde el foco de Antonio y el foco de Guillermo. Las dos identidades se superponen en un mismo tiempo y espacio.

[...]

### *The Tattoos*

*Déjà vu*

“What are you following me for?” Trayvon Martin

La ciudad de Los Ángeles se cubre de tatuajes, como viejos palimpsestos donde “se ve sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia” (Genette 495). Sobre el lote donde instalan sus campamentos los *homeless* de la ciudad, José Juan descubre los resquicios de una antigua casa: “There’s a floor here. Tile. It used to be a kitchen. This was somebody’s house” (Tobar *The Tattooed Soldier* 14). Los restos que una familia pudiente ha dejado atrás, son hoy los fantasmas que Antonio absorbe, *after all*, el dolor no se crea ni se destruye, únicamente se transfiere:

Debris is not, as one would usually think, ephemeral, but is constant –an enduring parallel universe of matter indifferent to human existence. From the point of view of such objects, the narratives and structures that give shape to our lives are nothing but the shreds and patches, tacked together over the insubstantiality of the subject. (Schwenger 81-82)

Los pisos quebrados y los muros caídos de una antigua casa son objetos significantes cuyos significados dependen hoy de las patologías del observador, para Antonio en tiempo presente, la destrucción a su alrededor es sólo una extensión de su pasado tortuoso: “The vacant property, the plastic shelters, the ruined homes. The more he thought about it, the more Antonio began to feel a kinship with the flattened earth around him” (Tobar *The Tattooed Soldier* 16). Las ruinas de Los Ángeles mimetizan su existencia, los despojos, *the riots*, los tumultos son un reflejo del alma en duelo de Antonio Bernal.

En el caso de Guillermo Longoria, él no carga el tatuaje de su identidad como ruina y símbolo de un duelo inconcluso, el tatuaje del jaguar amenazante es parte de su piel, de su sistema, está imbricado en sus acciones, en su pasado, su presente, su futuro. El tatuaje del jaguar es ubicuo, va con Longoria a donde vaya, desde *Tattoo Fayetteville* en Carolina del Norte hasta San Cristóbal y de vuelta a Los Ángeles, California: “The tattoo was valuable, the prettiest and most expensive thing he’d ever owned” (Tobar *The Tattooed Soldier* 241). El jaguar es la *key to everything*. En él se imprimen las dos grandes transformaciones en la vida de Longoria, su pasado indígena o el *Balam* maya, y su pasado como soldado del *Jaguar Battalion*. Álvarez Licona y Sevilla González explican que “la práctica del tatuaje se activa y funciona periódicamente, según la época, región o lugar. Es decir, es posible hablar de una activación o desactivación temporal” (13). Cuando Longoria reside en Guatemala, rodeado de indígenas o sus *targets*, el tatuaje se activa como licencia para matar, facultado por el batallón para curar la infección racial. El jaguar entonces desactiva su pasado indígena, el *Balam* se coloca en *stand-by*: “Because the soldier had that animal on his skin, he had been sent to murder Elena. Because he had that tattoo, he could kill a two-year-old boy and sit down to eat his ice cream as if nothing had happened” (Tobar *The Tattooed Soldier* 164). Sin embargo, cuando está en Los Ángeles, la autoridad del jaguar se difumina, es un objeto museístico más, el jaguar no le sirve para enfrentarse a los otros tatuados, o para defenderse de las mujeres que lo reprenden, o para mantener a su lado a una mujer como Reginalda. El jaguar ahora sólo es útil a los propósitos de Antonio. Una vez que Guillermo recibe el disparo del arma de Bernal, el jaguar pierde todos sus atributos, se arrastra junto con el cuerpo hacia el túnel que lo verá morir. El jaguar indígena se activa una última vez sólo para despedirse del mundo físico donde habitó en silencio durante tanto tiempo.

El resto de los tatuajes que recubre la ciudad de Los Ángeles se concentra en las escalinatas del complejo *Westlake Arms*, los miembros de las distintas pandillas que comparten con Longoria la lealtad que le deben a un esbozo de tinta sobre la piel. El tatuaje de Longoria simboliza su

pertenencia a un batallón que lo patenta para realizar actos atroces, de la misma manera, las marcas de las pandillas constriñen a sus miembros en una sociedad *homogénea* lista para hacerle frente a cualquier elemento externo: “Like Longoria, the gang members also painted themselves with their allegiances, although they took the habit to extremes, tattoos covering not only their arms but their chests, necks, and shoulders [...] The tattoos announced a kind of devotion that Longoria understood and even sympathized with, a declaration of the blood seriousness of their loyalties” (Tobar *The Tattooed Soldier* 200). Dentro de las pandillas, los tatuajes establecen lazos genéticos, como cordones umbilicales que unen al útero con los embriones; fuera de la pandilla, los tatuajes se emplean como escudo e insignia de terror y amenaza. Un mismo objeto al otro lado de la frontera pasa de ser una mancha tenue a una voraz provocación.

### *The Four-burner Hotplate*

*Déjà vu*  
“It’s not real!” John Crawford

La *four-burner hotplate* le pertenece en un principio a José Juan, es uno de los objetos que decide rescatar cuando los echan del apartamento, para Antonio en ese entonces, no es más que una *chingadera* que no merece el esfuerzo de cargarla. No obstante, el mexicano transfiere a la *four-burner hotplate* su única esperanza de volver a tener un hogar: “We’re not going to be out here forever [...] When we get another apartment you’ll be thankful. I’ll be eating hot food and you’ll be begging me to let you use it. *Ya vas a ver*” (Tobar *The Tattooed Soldier* 9). José Juan desea conservar la *hotplate* como auto-afirmación de que la situación que enfrentan es temporal, Antonio, por supuesto, no lo percibe de la misma manera y en varias ocasiones le pide a José Juan deshacerse de ella. Con el tiempo, la *hotplate* y Antonio desarrollan una cercanía, el objeto se vuelve un generador de nuevos *flashbacks* y un punto de comunicación con José Juan. A tal grado llega la conexión entre Antonio y la *hotplate*, que el día que un viejo está a punto de robarla, Antonio corre veloz para salvarla de manos ajenas: “We have almost nothing, and this man wants to take it from us” (Tobar *The Tattooed Soldier* 43), la *hotplate* ya no es aquella *chingadera* incómoda del inicio, sino una posesión más que demarca la identidad de Antonio en territorio de *homeless*.

Cuando los *bulldozers* del departamento de Sanidad de Los Ángeles llegan a limpiar el lote, Antonio y José Juan colocan todas sus pertenencias dentro de la misma *Hefty bag*, esta vez Antonio no opone resistencia a cargar con la *hotplate*, juntos huyen de la propiedad y se refugian en un túnel a unas cuantas calles de ahí: “The tunnel had not been used for years, at least not for its intended purpose. Like so much else in this corner of the city, it seemed to belong to another age” (Tobar *The Tattooed Soldier* 234). El túnel fue usado antes por la *Pacific Electric Rail Co*, ahora es la casa de Antonio, y mañana será la tumba de Guillermo. De nuevo la ciudad de Los Ángeles es todas las ciudades en una, todos los traumas transitan por ella al unísono, y todos los tiempos vierten en ella sus historias. Un mismo túnel, múltiples interpretaciones.

Unas horas antes de matar a Guillermo, durante *the riots*, José Juan regresa al túnel por Antonio, al invitarlo a ir con él al nuevo apartamento que consigue, Antonio le pide esperar porque necesita recoger *one thing*: “*The hotplate?* José Juan joked” (278). Debido a que José Juan posee un nuevo trabajo, una nueva mujer y un nuevo apartamento, es decir una nueva vida con otros objetos, la *hotplate* pierde importancia para él. A José Juan ya no le interesa cargar con esa

*chingadera*. La *one thing* que Antonio saca de entre sus posesiones es una pistola que había comprado para cobrar venganza.

Lo curioso es que una vez que Antonio se libera de su carga pasada al asesinar a Guillermo Longoria y poner *supuesto* fin a su proceso de duelo, él regresa por la *hotplate* al túnel: “He left everything else behind except Jose Juan’s hotplate. He was going to a new home now, and he wanted to start with a new things. Everything clean. It would be easier to look for work when he was living under a real roof again” (305). Ya que José Juan sustituye la *hotplate* por su mujer mexicana, la esperanza de una vida nueva pasa a las manos de Antonio.

Antonio transita por las calles caóticas de Los Ángeles durante *the riots* con la *hotplate* bajo el brazo, la esperanza y él se van abriendo paso entre los escombros, cenizas y vidrios de las tiendas despojadas, de pronto se percata de que una mujer lo está viendo raro, y luego todos los mexicanos y centroamericanos a su alrededor lo voltean a ver con esa misma mirada, claro, la *hotplate* que para José Juan simbolizaba la esperanza, para Antonio en ese momento, en ese entonces, justo a esa hora y en ese lugar, *here and now*, simboliza un acto deshonesto: “He looked like a brazen thief and brazenness was something that belonged to yesterday. Today, their eyes said, we are different people. We are the people we were before all this ugliness led us astray. We do not take things that don’t belong to us. Antonio laughed to himself. He was the last looter” (305). La misma *hotplate*, nuevas guerras. La carga testimonial de la *hotplate* se reactualiza, ya no es una simple estufa, ni un esbozo de esperanza, hoy es la evidencia física de un robo, de una manifestación racial. Otra vez, Antonio se encuentra en medio de una revolución sin planearlo, una contingencia lo sumerge en un nuevo caos, la espiral vuelve a virar. El *flashback* de Elena, el mural del Che y Carlitos invaden Los Ángeles: “If only Elena were here, in Los Angeles” (306), el proceso de duelo recomienza, el objeto a sustituir la *hotplate*.

### ***The Objects of Mourning***

*Déjà vu*

“Why did you shoot me?” Kendrec McDade

El proceso de duelo, de acuerdo con Freud, “is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken place of one, such as one’s country, liberty, and ideal and so on” (Freud 243), y para que éste concluya de forma sana, el sujeto en pena debe sustituir esa pérdida por un nuevo objeto de amor. Si este proceso llega a interferirse, y el sujeto no logra encontrar un nuevo objeto, entonces se cae en una perpetua y patológica melancolía que consiste en retrotraer el pasado al presente. En *The Tattooed Soldier*, los sujetos en duelo van intercambiando objetos a su paso, lo que a llana vista pudiera parecer un duelo sano en términos freudianos, se convierte en una transmisión viral del dolor. Las nuevas trayectorias históricas atrapan a los sujetos en una renovación de ciclos inconclusos. Cuando José Juan cree por fin liberarse de su carga pasada al encontrar un nuevo apartamento y una nueva mujer, *the riots* vuelven a activar su deseo de venganza, el objeto renace en él y se convierte en su móvil. Al lanzarse a cobrar venganza contra aquel que lo despoja de su dignidad, José Juan revierte la espiral. Inconscientemente él mismo trunca la sanidad de su duelo. Asimismo, a pesar de que Antonio Bernal sustituye a su amada Elena y se libera del jaguar, al tomar la *hotplate* se reintroduce a un sistema de duelos fantasma.

Si todos los objetos que nos rodean poseen una carga testimonial transferida durante un duelo pasado, al sustituir nuestras pérdidas con uno de esos *nuevos* objetos, únicamente retomamos el duelo fantasma de alguien más, de tal forma que la espiral nunca deja de girar. *Here and now*, la *hotplate* simboliza la inmersión de Antonio en una nueva guerra, un nuevo ciclo de violencia, un accidente que lo regresa al punto de partida. Los objetos materiales se vuelven depósitos de melancolías ajenas, como una infección que el cuerpo humano les transfiere.

*The Tattooed Soldier* muestra que los objetos materiales no se transforman en el proceso de duelo, su inocencia es infinita, sin embargo, todos y cada uno de ellos son susceptibles de absorber una carga testimonial con capacidades transformativas para los sujetos que los poseen. Tal como proponen Eng y Kazanjian:

The ability of the melancholic object to express multiple losses at once speaks to its flexibility as a signifier, endowing it with not only a multifaceted but also a certain palimpsest-like quality. This condensation of meaning allows us to understand the lost objects as continually shifting both spatially and temporally, adopting new perspectives and meanings, new social and political consequences, along the way. (5)

Las pérdidas pasadas se transfieren a los objetos que cargamos en nuestras *Hefty bags*. Estos objetos adquieren nuevas pérdidas en el *here and now* cuando son acogidos por el dolor de alguien más. Si el tiempo pasado nos rodea siempre con sus fantasmas y resquicios, vivimos en un mundo donde todas las eras históricas se interconectan de forma paralela, razón por la cual Antonio ve en Longoria a un *real-life Nazi living in our time* (Tobar *The Tattooed Soldier* 238).

Ante duelos trancos, los sujetos se vuelven objetos que nos ayudan a explicar lo sucedido. En la novela, Rodney King se objetiviza como herramienta heurística, sin él, *the riots* no son más que crímenes desalmados: “You’re lucky the police didn’t pull a Rodney King on you” (Tobar *The Tattooed Soldier* 229). Un *Rodney King*, un objeto, un cuadro de violencia injustificada que va dejando marcas testimoniales en el presente y que nos ayuda a *recomprender* el pasado. Luego de varios años de la golpiza de King, *The New Yorker* subraya: “He [Rodney King] later recalled that during the beating, he thought of slaves being beaten in the old South” (Cobb 1), viejos traumas históricos que se traslucen en tiempo presente, viejos objetos cargados de dolor que se asumen en un nuevo ciclo de duelos. *Slaves of time and pain*.

La televisión de Longoria en *El pulgarcito express* hacía *cosas raras*, mostraba la explosión humana durante *the riots*, la televisión en Centroamérica mostraba las muertes y desapariciones de miles de civiles, hoy en día mi televisión también transmite *weird things*, escenas reiterativas de hombres con armas, con pipas, con tatuajes perpetuando un Rodney King sobre otros hombres sin armas, sin dignidad y sin fuerza. La misma televisión, nuevos traumas, el mismo objeto dentro de nuevas espirales, un duelo eterno. *Good mourning, America!*

## Fuentes citadas

Álvarez, Nelson Licona y María de la Luz Sevilla. “Semiótica de una práctica cultural: el tatuaje.” *Nueva época* 9.25 (2002): 1-20. Impreso.

Barthes, Roland. *Camera lucida*. Trad. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981. Impreso.

Cobb, Jelani. "Postscript: Rodney King 1965-2012." *The New Yorker*. Recurso web. Visitado en 4/20/2015: <http://www.newyorker.com/news/news-desk/postscript-rodney-king-1965-2012>

Eng, David L. y David Kazanjian. *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California Press, 2003. Impreso.

Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. XIV (1914-1916): 237-258. Impreso.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Hirsh, Marianne y Leo Spitzer. "Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission." *Poetics Today* 27.2 (2006): 353-383. Impreso.

Laub, Dori. "Bearing witness or the vicissitudes of listening." *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Ed. Shoshana Felman y Dori Laub. New York: Routledge, 1992. Impreso.

Nichanian, Marc. "Catastrophic Mourning." *Loss: The Politics of Mourning*. Eds. David L. Eng and David Kazanjian. Berkeley: University of California Press, 2003. 99-124.

Schwenger, Peter. *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. Impreso.

Siu, Oriel María. "Una hora con Héctor Tobar." *Mester* 40.1 (2011): 115-127. Impreso.

Tobar, Héctor. *The Tattooed Soldier*. New York: Penguin, 1998. Impreso.

### Fuentes consultadas

Gooding-Williams, Robert. *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising*. New York: Routledge, 1993. Impreso.

Lewis, John, "Michael Brown, Eric Garner, and the 'Other America'." *The Atlantic*. Recurso Web. Visitado en 4/20/2015: <http://www.theatlantic.com/politics/archive/2014/12/michael-brown-eric-garner-other-america-john-lewis/383750/>

Matthews, Cate. "Heartbreaking Illustrations Document the Last Words Of Young, Unarmed Black Men." *The Huffington Post*. Recurso Web. Visitado en 4/20/2015 [http://www.huffingtonpost.com/2014/08/21/last-words-unarmed-black-men-shirin-barghi\\_n\\_5697813.html](http://www.huffingtonpost.com/2014/08/21/last-words-unarmed-black-men-shirin-barghi_n_5697813.html)