

iMex
REVISTA



Edición Completa

Editores
Prof. Dr. Vittoria Borsò
Prof. Dr. Frank Leinen
Prof. Dr. Guido Rings
Dr. Yasmin Temelli



EDICIÓN XVI

MÉXICO ESPECTRAL

Alberto Ribas-Casasayas (ed.)

México espectral
Alberto Ribas-Casasayas (ed.)
iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico, 2019/2, año 8, n° 16, 170 pp.
DOI: 10.23692/iMex.16
Website: <https://www.imex-revista.com/ediciones/xvi-mexico-espectral/>

iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

www.imex-revista.com

ISSN: 2193-9756

Vittoria Borsò
Frank Leinen
Guido Rings
Yasmin Temelli

Título / Title: México espectral
Editor(a)s: Alberto Ribas-Casasayas
Edición / Issue: 16
Año / Year: 2019/2
DOI: 10.23692/iMex.16
Páginas / Pages: 170

Corrección / Copy-editing: Ana Cecilia Santos, Hans Bouchard, Stephen Trinder

Diseño / Design: Hans Bouchard



Esta publicación y sus artículos están licenciados bajo la "Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional" (CC BY-SA 4.0).

This publication and articles are licensed by the "Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License" (CC SA-BY 4.0).



Interdisciplinary Mexico / México Interdisciplinario

MÉXICO ESPECTRAL

DOI: 10.23692/iMex.16

Año VIII (2019/2)

N°16

Editorial

ALBERTO RIBAS-CASASAYAS

El espectro, en teoría.....8

Artículos

AMANDA PETERSEN

Breaking Silences and Revealing Ghosts: Spectral Moments of Gender Violence in Mexico.....22

OLIVIA COSENTINO

Haunted Bodies: Spectrality, Gender Violence and the Central American Female Migrant...41

ELIZABETH VILLALOBOS

Espectros del feminicidio: Liminalidad y producción social del espacio en *Lomas de Poleo (morir con las alas plegadas)* de Edeberto Galindo.....55

ROBERTO CRUZ ARZABAL

Necroescrituras fantológicas: espectros y materialidad en *Antígona González* y *La sodomía en la Nueva España*.....68

DAVID DALTON

Una espectralidad cibernética: Cuestionando un presente *hauntológico* en *Historias del séptimo sello*, de Norma Yamille Cuéllar.....84

CARMEN SERRANO

Dark Networks and Pathogens Undermining Democracies: Guillermo de Toro's and Chuck Hogan's *The Strain*98

ALMA BARBOSA SÁNCHEZ

La existencia sobrenatural de los difuntos.....113

MILVET ALONSO

Presencias espectrales en *Alas a la palabra* de Adela Calva Reyes: convergencia de voces en una mujer hñähñu.....125

CHARLOTTE GARTENBERG

Jewish Belonging and Mourning: Separating Spaces of the Living from Places of the Dead in Myriam Moscona's *Tela de sevoya*.....142

Reseñas

MAX PARRA

Friedhelm Schmidt-Welle / Christian Wehr (eds.) (2015): *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de oro hasta el presente*.....162

BERIT CALLSEN

Frank Mehring (ed.) (2016): *The Mexico Diary. Winold Reiss between Vogue Mexico and Harlem Renaissance. An Illustrated Trilingual Edition with Commentary and Musical Interpretation*.....168

IMEX XVI

EDITORIAL

Editorial

El espectro, en teoría

Alberto Ribas-Casasayas

(Santa Clara University)

Querría comenzar esta aproximación a la teoría del espectro con una anécdota personal. En diciembre de 2006 pululaba por salas y pasillos de los hoteles de la conferencia de la *Modern Language Association* en Philadelphia. La mayoría de doctorados por universidades norteamericanas antes de la popularización de la videoconferencia tienen sus historias más o menos estrambóticas o traumáticas del proceso de búsqueda de una posición *tenure-track* en dicha conferencia. La mía entonces era que apenas tenía ofertas y mi disertación se ocupaba de un tema, el fantasma, desde la perspectiva que ofrecían la deconstrucción y la narratología. Aunque el llamado *spectral turn* ya estaba en boga en los estudios literarios en inglés desde hacía tiempo, apenas merecía consideración todavía en el campo de los estudios sobre las culturas hispánicas. Quienes trabajábamos en ello éramos pocos, y apenas teníamos noticia unos de otros. Yo estaba interesado en cómo la estructura narrativa de algunas novelas clave del siglo XX americano (principalmente Estados Unidos y México) se articulaba a través de la percepción perturbada de una conciencia asediada por una presencia espectral. Para abreviar (el *one-liner* o frase de una línea para describir la disertación era esencial en aquel contexto), yo estudiaba el fantasma en la estructura narrativa. En un abarrotado ascensor, una reconocida personalidad académica quiso darme aliento como mejor supo: "¿cómo puede alguien como tú dedicarse a algo que ni siquiera existe?".

La exhortación rebotó por todas las paredes de la caja del ascensor, como las de mi cabeza. Mi proximidad física con aquella figura, tan poco adecuada a nuestra distancia jerárquica, mi abatimiento ante mis limitadas perspectivas de empleo, y la presencia de casi veinte pares de orejas que yo temía erguidas en estado de censura crítica, desalentaron mi ánimo argumentativo. Balbucí algunos argumentos en defensa de la importancia del tema que no pude concluir antes de llegar a la planta baja. Dejé pasar a un tropel de colegas y conseguí salir del ascensor antes de que empezara a parecerse demasiado al ataúd de mis aspiraciones profesionales. Sólo cuando la compacta masa humana del ascensor comenzaba a diluirse como partículas de gas por el lobby del hotel, se abalanzó sobre mí *l'esprit de l'escalier*, el tardón fantasma de Diderot, a susurrarme al oído "Macondo tampoco existe". Ni Comala.

Lo fantasmal es un fenómeno íntimamente ligado a la naturaleza de la ficción literaria y de la narrativa en general. Con el concepto de fantasma nos referimos a algo que no existe desde el punto de vista de la verificación objetiva pero que de algún modo se percibe o se siente, de manera análoga a cómo los hechos de la ficción narrativa tampoco son verificables empíricamente pero de algún modo encierran un conocimiento posibilista o alegórico. Desde finales de la década de 2000 los llamados "estudios espectrales" vienen gozando de una salud considerable en los estudios ibéricos y latinoamericanos. En los próximos párrafos ofreceré un breve resumen sobre esta aproximación crítica, cuál ha sido su trayectoria reciente en estudios transhispánicos, y cómo los artículos recogidos en este número especial ofrecen una perspectiva particular sobre el tema en el marco cultural del México contemporáneo.

Por "crítica espectral" o "estudios espectrales" se entiende el acercamiento desde la crítica cultural a una serie de cuestiones que escapan a paradigmas epistemológicos comunes, como la dialéctica presencia/ausencia, o la comprensión del presente como marco fenomenológico discreto y autocontenido. Dicho de otro modo, el espectro no es tanto una criatura de ultratumba como la impronta cultural de unas condiciones materiales, un estar ahí o presencia implícita que excede a las delimitaciones sensibles o empíricamente verificables. La crítica espectral es la interrogación de una red de silencios, represiones, ocultaciones, aporías impuestas por condiciones políticas del pasado. Pero también es, desde la perspectiva de la acontemporaneidad a sí del presente, una atención al llamamiento o juicio de generaciones futuras afectadas por las acciones del presente, espectros arribantes que ya nos están mirando. La crítica espectral es un estudio del presente en su flujo asincrónico con pasado y futuro, es la interrogación de la ausencia que se hace sentir, de presencias imperceptibles, de apelaciones transgeneracionales que refutan la representación ideológica del presente como momento estanco, insensible a la huella de traumas e injusticias del pasado bajo el imperativo pseudoterapéutico de no abrir viejas heridas. La crítica espectral es apocalíptica (reveladora) y mesiánica (restauradora) al mismo tiempo, guiada por un aliento benjaminiano que aboga por la rehabilitación de las víctimas de pugnas sociales y opresiones del pasado, la historia de Los Sin Nombre, a la vez que un llamamiento a la justicia y responsabilidad hacia generaciones de arribantes futuros que deberán lidiar con las consecuencias de los manejos políticos, económicos y ecológicos del presente.

Si bien muchas de las preocupaciones de la crítica espectral se remontan a aquellos que Paul Ricœur llamó "maestros de la sospecha" (Marx, Freud, Nietzsche)¹ así como a la Escuela de Frankfurt (principalmente Benjamin), se suele entender que el espectro como concepto teórico

¹ Véase Ricœur (1965).

tiene su origen en la publicación de *Spectres de Marx* de Jacques Derrida (1993). Provocativa, perturbadora, contradictoria, abstrusa y en ocasiones exasperante, como tantas otras obras del filósofo francés, *Spectres* venía a ser el esperado encuentro de la deconstrucción con la teoría marxista. Un encuentro algo extemporáneo en la medida en que ya se habían verificado el colapso del bloque soviético y el triunfo del neoliberalismo de Reagan y Thatcher. Pero el libro también constituía un retorno a temas recurrentes del filósofo, una reelaboración del asalto deconstruccionista al binarismo de la filosofía occidental, esta vez representado por la ontología de la presencia. Más allá de la coyuntura política del momento, el libro dedicó largos pasajes a refutar la idea de una existencia puramente positiva, desde el argumento de que "[t]odo lo que existe es posible únicamente sobre la base de una serie de ausencias, que lo preceden, lo rodean y le permiten poseer consistencia e inteligibilidad" (Fisher 2018: 43s.). Es en esta interrogación de lo que habita en los intersticios entre el ser y la nada donde entra la figura filosófica del espectro. En palabras de Hägglund, "in contrast to the traditional 'ontology' that thinks being in terms of self-identical presence [...] [the specter] cannot be fully present: it has no being in itself but marks a relation to what is *no longer* or *not yet*" (2008: 82)². En su dimensión más coyuntural, el libro de Derrida constituye una lúcida crítica a la idea de "fin de la historia", viejo concepto hegeliano de la post-Guerra Mundial reempaquetado por el politólogo Francis Fukuyama para dar sentido al escenario global de la post-Guerra Fría. El irónico despedazamiento del "fin de la historia" es quizás el aspecto más irónicamente 'espectral' de *Spectres* hoy, pues la popularidad de la idea del "fin de la historia" sucumbió al agresivo neoconservadurismo de Samuel Huntington, mientras que el mismo Fukuyama tardó poco más de una década en renunciar a ella. Y sin embargo, el mundo occidental lidia hoy con las consecuencias palpables de la imposición del pensamiento único o "there is no alternative" neoliberal, lo que Mark Fisher ha llamado "realismo capitalista" (Fisher 2016).

Spectres fue vilipendiado por marxistas como Terry Eagleton y Aijaz Ahmad como un intento oportunista y tardío de reposicionar la deconstrucción como radicalización del marxismo, una versión purificada, impoluta por los vaivenes políticos de la Guerra Fría, reconvertida en una suerte de voluntarismo individualista y antiautoritario de tinte mesiánico. Esta reacción de la crítica marxista más clásica es comprensible,³ pero no se puede negar que

² "En contraste con la 'ontología' tradicional que piensa el ser en términos de presencia idéntica-a-sí, [el espectro] no puede estar plenamente presente: no tiene ser en sí mismo sino que señala una relación *con lo que ya no es o todavía no es*".

³ Como cualquier trabajo ambicioso o de largo alcance, *Spectres de Marx* no está exento de problemas. Por ejemplo, hay en el libro un énfasis en el poder del gesto y la alocución por encima de la acción política concreta. El libro adolece de una fuerte ambigüedad epistemológica: al dar entrada, sin limitaciones claras, a entes entre lo visible y lo invisible, lo presente y lo ausente como objetos de indagación epistemológica, Derrida da pie a una problemática naturalización de la alucinación o el espejismo como canales de conocimiento. Por otro lado, la

su revisión del marxismo *vis-à-vis* la ontología presentista del neoliberalismo ofrecía una avenida alternativa al apego melancólico a ganancias pasadas del sindicalismo y la socialdemocracia, en pleno asalto de los avatares del reaganismo y el thatcherismo. Creo que esto tiene una especial importancia para los países del Sur Global, incluyendo México, donde se impusieron toscas y violentas copias del modelo angloestadounidense a fuerza de acción militar o de ajustes estructurales supervisados por organismos de gobernación no elegidos democráticamente.⁴

Previsiblemente, *Spectres de Marx* gozó de mayor popularidad dentro de los estudios literarios que en la filosofía o la teoría política. Ello se explica porque el libro constituía un intento de avanzar una ontología de lo no existente, lo no aparente, lo no verificable. Algo en principio tan aberrante para formas de pensamiento radicadas en ontologías de la presencia y la identidad es, como ya he apuntado, el material constituyente de la creación literaria: aquello que se invoca, que aparece sin estar presente, que tiene una materialidad textual sin existir propiamente, cuya realidad se admite a pesar de su inverificabilidad empírica, que se actualiza en función de proyecciones de sentido generadas por un lector o espectador futuros.

El discurso de Derrida halló tracción en una tradición en crítica literaria que iba desde Maurice Blanchot hasta los estudios sobre el período victoriano y el género gótico que examinaban la trama literaria como hecho en ciernes, virtual, mezcla de lo aparicional y lo no aparicional. Coincidió asimismo con una creciente respetabilidad en los estudios sobre el género de horror, tanto en la literatura como en la cultura de masas. Dos aportaciones críticas de particular importancia coincidieron en enfatizar la significación cultural del *haunting* o asedio, el efecto causado por el espectro o fantasma más allá de su elusiva figura. Colin Davis dibujó la espectrología como un arco plurigenérico que abarcaba el siglo XX al completo, desde el psicoanálisis freudiano y el cine serial mudo al Derrida tardío y el cine hollywoodiense más comercial. La socióloga Avery Gordon tomó el discurso de Derrida en su dimensión más benjaminiana⁵ para definir al fantasma como impresión presente de víctimas, oprimidos, olvidados del pasado para dar cuenta del nefasto, apenas visible y no verbalizado legado cultural que dejan el trauma histórico de conflictos civiles y regímenes autoritarios. No podemos obviar

metodología de Derrida induce a la tentación de caer a una suerte de "patología escéptica (...) al hermetismo, a la debilidad en la fijación de metas y a la duda compulsiva" (Fisher 2016: 42). Por último, según mi parecer, Derrida soslaya de forma harto llamativa a Walter Benjamin y a los psicoanalistas Nicolas Abraham y Maria Torok. Salvo algunas excepciones (Brown, Davis y algunas contribuciones al volumen *Spectros y pensamiento utópico*) estas llamativas "ausencias presentes" en *Spectres* no han sido discutidas extensivamente.

⁴ Más colateralmente, un aspecto a mi parecer poco estudiado de *Spectres* es cómo su examen de las diez "plagas" del capitalismo global ya vaticina la forma que tomarán movimientos sociales como Occupy, #Yosoy132 o los indignados.

⁵ Véase Gordon (2008: 65s.).

un desarrollo algo posterior: la extensa compilación *Spectralities Reader* de María Pilar Blanco y Ester Peeren, que ofrece una amplia panoplia de aproximaciones a lo espectral (deconstrucción, psicoanálisis, feminismo, ecocrítica...) precedidas por perceptivas introducciones críticas. El volumen es de lectura imprescindible para cualquier estudioso que se inicie en la materia.

De estas tres sustanciales contribuciones, el libro *Ghostly Matters* tendría un impacto especial para el estudio de lo espectral en el mundo transhispánico (particularmente el latinoamericano). Avery Gordon enfatiza el aspecto relacional del *haunting* o asedio, subrayando la opacidad, la distorsión, la ambigüedad que tiene lugar en toda discusión del pasado más allá de la mera comunicación de hechos. Gordon representa al fantasma de una manera que conecta lo reprimido psicológicamente con lo reprimido políticamente. Lo fantasmal es ese material excluido del registro histórico y también de la memoria racional y consciente. Lo fantasmal es también ese material que las violencias de la modernidad vuelven marginal. Lo fantasmal constituye el modo experiencial del encuentro entre fuerza y sentido. Es el momento en que los sistemas de poder abusivos se hacen sentir apenas, en ellos mismos y en las vidas privadas de los sujetos, especialmente cuando estos sistemas están supuestamente terminados (dígase, por ejemplo, la esclavitud o un régimen dictatorial) o cuando se niega su naturaleza opresiva (por ejemplo, cuando se abusa de los derechos de los trabajadores o de los ciudadanos bajo guisa de términos liberales o protectores como "libertad para trabajar" o "seguridad nacional").

El asedio en Gordon preserva elementos de lo siniestro freudiano, con el añadido de que el fantasma que este asedio produce no es una mera repetición, un reviniente, sino la *incorporación* de una realidad que se ha hecho previamente invisible o no reconocida. El asedio espectral es también una categoría relacional en la medida en que no puede asediar sin un sujeto que lo perciba. El asedio es lo que aparece a la percepción, así como la desorientación o extrañeza que produce en el sujeto que lo percibe.

La representación del asedio en Gordon es particularmente relevante para los estudios latinoamericanos e ibéricos en la medida en que aproxima relaciones entre poder, conocimiento y experiencia en el dominio de la lógica capitalista o el terrorismo de estado. Clama por la interrupción o crisis sobre las exigencias de autenticidad etnográfica impuestas por aquellos que esperan una 'historia verdadera'. En suma, se pregunta hasta qué punto el investigador es parte de la historia que investiga,⁶ en la medida en que el fantasma le habla en una manera

⁶ Buen ejemplo del carácter 'posesivo' de esta materia de estudio lo tenemos en los trabajos de Charlotte Gartenberg y Milvet Alonso en el presente volumen.

diferente en que habla a los demás, preguntándose así cómo puede el lenguaje crítico expresar un interés reflexivo no sólo en el objeto de la inquisición sino en sus investigadores.

En Gordon, pues, el fantasma se presenta no tanto como un fenómeno visual, sino como un afecto pasional que reclama atención hacia la persistencia del dolor, la desaparición, el ultraje, más allá del daño concreto sufrido por una víctima particular. El daño se despliega o reverbera más allá de las condiciones objetivas del evento que lo causa. El fantasma es una expresión o atributo del daño. El daño es el causante del fantasma, el fantasma implica el daño y a su vez crea otras expresiones: temor, perplejidad, duda, compasión, modos subordinados del daño no atribuibles al daño como tal pero marcados por su naturaleza causativa.

Creo que las nociones de lo espectral o fantasmal adquieren una dimensión especial cuando se aplican al marco hispanoparlante, debido a una serie de cuestiones interrelacionadas entre sí: la violencia en el pasado, ya sea el período colonial o el más reciente, y el imperativo ético de la memoria frente a la aplicación de políticas de olvido o silenciación de este pasado; la colonización física y cultural por grupos de poder que han proyectado diferentes aspiraciones (imperio, cristianización, modernidad, orden, progreso), forzando conformidad, imitación, interrupciones y marginalización sobre un espacio con sus propias características; el uso de la imagen y el testimonio con fines reivindicativos y como cuestionamiento de la idea de nación concebida por las instituciones políticas; los imperativos de la modernización, progreso o ideologías de mercado y su imposición de un discurso hegemónico que desplaza reivindicaciones y aspiraciones de grupos minorizados; y por último, la desposesión, violencia, desprotección y terror impuestos a una clase (infra)ciudadana, históricamente el indígena o el mestizo, pero que ha tenido otros avatares modernos en tanto que objetivo de violencia de estado, como el "subversivo" o el "antisistema". Esta condición asediada, en precario, ha tendido a extenderse sobre la ciudadanía al completo en casos de violencia generalizada, como los casos del narco en México o las llamadas "pandillas" en el Triángulo Norte.

La figura de lo espectral y la narrativa del *haunting* o asedio constituyen una forma de memoria narrativizada. Es un tropo que permite hablar 'de' y 'a' una historia de violencia y exclusiones programadas. Dicho de otro modo, la búsqueda de historias perdidas forma parte de un intento de evitar que el pasado sin examinar se imponga como destino sociopolítico, y toma forma en la búsqueda de historias perdidas entendidas como una revelación a la conciencia y una liberación política. En este marco, la espectralidad o asedio surge como la estética opuesta a condiciones o modos discursivos generados por la violencia militar, política o económica en el contexto de la modernidad. Es una búsqueda estética de formas de contrarrestar la borradura, la silenciación y el olvido, una vía de escape del apego melancólico a la pérdida, una alternativa

a la técnica y estética lineales, jerárquicas, racionalistas de las representaciones realistas o documentales del pasado, una exploración más profunda de las realidades suprimidas por tramas simplificadas del pasado o representaciones 'hiperreales' promovidas por el mercado.

En este estado de cosas, Blanco y Peeren observan con acierto que los significantes "fantasma" y "espectro" habían ido adquiriendo en la producción cultural finisecular la forma de una "metáfora conceptual" (2012: 1), un concepto tomado de Mieke Bal para referirse a la imagen que, más allá de la analogía o el símil ordinario que evoca otra imagen, palabra o asociación de ideas, abre una línea discursiva más amplia. La metáfora conceptual es esa imagen con una capacidad de producir una corriente discursiva, que puede realizar trabajo analítico, y con ello generar pensamiento. Amanda Petersen y yo quisimos dar cuenta de la impronta de esta metáfora en la producción cultural transhispanica en nuestra compilación *Espectros. Ghostly Hauntings in Transhispanic Narratives*. Siguiendo la pista abierta por Gordon, adoptamos un enfoque sociohistórico y multigenérico con una voluntad descentralizadora explícita. Sin abandonar las importantes lecciones teóricas de los autores ya mencionados y otros como Cathy Caruth (1996) o Marianne Hirsch (1997), quisimos apuntar a la tradición de estética contestataria en las culturas transhispanicas que ya había sido observada desde marcos de referencia diferentes pero interrelacionados: la herida (Moreiras 2001), la ruptura (Richard 1997) o lo fantasmal mismo (Labanyi 2000), así como otras contribuciones relacionadas con el impacto de la violencia en el lenguaje simbólico de la post-Guerra Fría (Perilli 1994; Franco 2013). Aunque los avatares políticos de las últimas décadas de la Guerra Fría hasta el presente tenían un peso importante, dedicamos también una parte de la selección al impacto psicológico y cognitivo del riesgo y la violencia estructural inherentes a las condiciones socioeconómicas impuestas a lo largo del tiempo por la colonialidad y la ideología neoliberal. Una experiencia consumista fantasmática, repetitiva, encasillada en un presentismo permanente sin memoria ni anticipación más allá de la adquisición de dinero, bienes y experiencias mercantilizadas.

Si bien tuvimos la voluntad de concentrarnos exclusivamente en lo espectral en contextos contemporáneos o menos estudiados, *Espectros* dejó abiertas algunas cuestiones, como el espectro en su dimensión espacial, el *haunting* o asedio desde una perspectiva de género, o el espectro en las culturas indígenas contemporáneas. Asimismo, éramos conscientes de la coexistencia con los estudios sobre el gótico, una corriente crítica con un *corpus* ya sólido. Una parte significativa de la cantera de contribuyentes a *Espectros* ha continuado trabajando en el tema. Destaco *Haunted Families* de Charles St-Georges (2018), que evoluciona del estudio del fantasma como metáfora directa de las consecuencias de la violencia política a su

representación en el lenguaje fílmico como figura de las condiciones sociales y violencia normativa que ejercen como predeterminantes de la violencia política explícita.

La teoría espectral ha tenido otras contribuciones de interés a lo largo de esta década. Blanco le imprimió un giro espacial con el concepto de *ghost-watching*, entendido no como figura espectral, sino como la existencia, dentro de un texto literario o cinematográfico, de percepciones diferenciadas del espacio. Según Blanco, la diversidad de respuestas afectivas y evocaciones de la memoria produce esta diferencia en la producción imaginaria del espacio, estos 'fantasmas' que dan cuenta de una simultaneidad de paisajes y de Otros coexistiendo en espacios diversos, no necesariamente visibles entre sí. Blanco aplica un enfoque hemisférico al estudio de estas percepciones diferenciadas en el problemático marco de la formación de una conciencia de la modernidad que se construye sobre la oposición de un paisaje urbano y un paisaje rural. La diversidad de percepciones del expansivo espacio fronterizo entre Estados Unidos y México es de especial importancia, siendo el estado-nación la unidad geopolítica por excelencia de la modernidad (Blanco 2012). Otra dimensión de este "giro espacial" combinado con la dimensión temporal de la aproximación derridiana al espectro se puede encontrar en el estudio de Patricia Keller (2016). Ocupada particularmente en lo espectral como evento visual creado en la interioridad subjetiva después de una pérdida, su estudio se centra en estructuras visuales paradójicas en los "paisajes fantasmales" en literatura, documental y cine españoles que combinan la visibilidad/invisibilidad, presencia/ausencia, permanencia/efemeridad.

En esta misma intersección entre espacialidad y lenguaje audiovisual opera otra significativa contribución, el volumen de próxima aparición *Spectral Realism* de Juliana Martínez. El concepto de "realismo espectral" es, como "realismo mágico", oximorónico y, como este, viene a dar cuenta de las complejidades en la representación del entorno geográfico y humano más allá de los preceptos establecidos por la novelística occidental más clásica. Analizando el particular caso colombiano, el realismo espectral se ocupa en una aproximación a la violencia y su impacto humano que busca trascender los límites de la estética del choque en la literatura y cine de la "sicaresca" y la "pornoviencia". Como muchas narrativas estudiadas en nuestro *Espectros*, el "realismo espectral" se ocupa de personajes olvidados en el registro histórico o figuras por venir ya impactadas por las condiciones del presente pero tiene asimismo una preocupación especial por las limitaciones de lo visible, así como las perturbaciones que se producen en un espacio una vez que este es golpeado por la violencia. Las narraciones del realismo espectral tienen lugar en "lejeros" (lugares distantes y aislados), páramos, marismas, cerros, lugares con frecuencia cubiertos por niebla o brumas, donde las condiciones climáticas, unidas al trauma del espectador, producen perturbaciones en la percepción del espacio.

La teoría de Derrida también contribuyó a renovar el discurso filosófico en el ámbito latinoamericano. Sirva a modo de ejemplo el volumen colaborativo *Espectros y pensamiento utópico* (VVAA: 1999) en el que se busca reconectar el concepto de lo espectral con sus paradójicos orígenes en la doctrina marxista, así como la visión benjaminiana de la historia y la crítica de la modernidad en Adorno y Horkheimer. Es preciso mencionar también *Principios de espectrología* de Fabián Ludueña Romandini (2016), un extenso, complejo y erudito tratado en dos volúmenes que toma el concepto contemporáneo de espectro para acometer una revisión de los parámetros rectores de la metafísica occidental.

Por último, si bien los estudios sobre lo gótico vienen a constituir un campo de interrogación aparte, que incluye figuraciones fantasmales y agentes móviles invisibles, pero también una panoplia de otras figuras, principalmente bajo el concepto de no-muerto o muerto viviente, sería preciso en este ensayo apuntar la revitalización de esta línea de estudio. María Negroni (2009) apuntó a la centralidad del gótico en el canon latinoamericano, marginado por la tendencia a situar los conflictos y ansiedades surgidas de su problemática relación con la modernidad. En *Gothic Imagination* (2019), Carmen Serrano argumenta la persistencia de lo gótico en el canon latinoamericano según se manifiesta en la recurrencia de figuras como el monstruo, el vampiro o el espectro. Desde esta perspectiva, los estudios sobre el gótico latinoamericano entroncan con la preocupación por la existencia de una realidad oculta, reprimida, un monstruo interior que puede representar aspectos tan diversos como un temido retorno vengativo del indígena, la memoria traumática de los genocidios desde la conquista, o el desarrollo de un capitalismo extractivo y exportador. No se puede dar cuenta aquí de toda la literatura surgida recientemente. Baste con mencionar Nadina Olmedo (2013), Persephone Braham (2015), Osvaldo Di Paolo y Olmedo (2015). Han surgido asimismo varias compilaciones de estudios académicos, de las cuales la más comprensiva geográfica y cronológicamente es la de Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz (2018).

iMex XVI. México espectral

Para este número especial de *iMex* he buscado artículos que reflejen la evolución de la teoría espectral delineada en las páginas anteriores, que anticipen nuevas avenidas de estudio, o que manifiesten la significación de la muerte en la cultura mexicana. Reconocida es la pervivencia de la muerte y sus figuraciones en diversas dimensiones de la cultura mexicana, como los inframundos del Mictlán y Xibalbá, representaciones festivas como la Catrina o los esqueletos danzantes, manifestaciones de religiosidad popular como la Santa Muerte, o fantasmas y muertos que hablan, todas imágenes reconocibles y ya tópicas en el folklore, espiritualidad, literatura y artes, cine... Dentro del número de originales que recibimos en la convocatoria

abierta para este número, reconocemos una preocupación significativa y recurrente entre los estudiosos sobre cultura mexicana contemporánea: la violencia por parte de organizaciones criminales y entes institucionales, particularmente la relacionada con el tráfico de drogas y personas, y muy especialmente la violencia dirigida contra la mujer.

En este sentido, los artículos de Amanda Petersen, Olivia Cosentino, Elizabeth Villalobos y Roberto Cruz se hacen eco de la dimensión espectral en la representación de estas violencias en una diversidad de géneros discursivos. Petersen se sirve de la teoría espectral para analizar las expresiones de denuncia de violencia contra la mujer en movimientos *hashtag* como #simematan o campañas de escritura de microcuentos. En el auge de las discusiones sobre el acoso cotidiano a las mujeres surgido al calor del movimiento #metoo, Petersen nos recuerda la amplia conciencia cultural que ya existía en México –y en toda América Latina– sobre el silencio y minimización de la violencia de género y el acoso sexual, así como los llamados a arrojar luz sobre ella y resistirla, antes de la popularización mass-mediaticada de otros movimientos. Pero más que plantar una bandera, la importancia de este artículo para este volumen en particular radica en la elaboración de las conexiones entre silencio y espectralidad, apuntando a una futura y fructífera dirección de esta línea teórica. Cosentino analiza la espectralidad en la violencia contra la migración centroamericana en su tránsito a través de México según aparece representada en dos películas, *La jaula de oro* y *La vida precoz y breve de Sabina Rivas*. La importancia de su contribución radica en que estas producciones se sirven de las imágenes de lo espectral para manifestar esas realidades que no se reflejan en los discursos oficiales o los datos duros de las estadísticas institucionales. Villalobos analiza una de las más conocidas representaciones de denuncia del feminicidio en México, *Lomas de Poleo* de Edeberto Galindo. La aparición de voces *post mortem* en escena sirve para conectar violencia de género con la invisibilidad social de las mujeres de clase trabajadora de una forma que manifiesta la violencia estructural en la economía y la gestión espacial de los espacios industriales. En un estudio de hondo calado teórico, Roberto Cruz analiza la expresión poética que se hace eco de la violencia sin renunciar a la experimentación formal, tomando como casos de estudio *Antígona González* de Sara Uribe y *La sodomía en la Nueva España* de Luis Felipe Fabre.

Asimismo, esta edición incluye aportaciones de Carmen Serrano y David Dalton, que testimonian las transformaciones de lo fantasmal en las narrativas del nuevo siglo y cómo sus figuraciones vienen a injertarse y cruzarse con otras típicas de otros géneros, como el vampiro en el gótico y el ciborg en la ciencia ficción. En su análisis de la serie televisiva *The Strain* de Guillermo del Toro y Chuck Hogan, Serrano comenta como lo espectral-vampírico es vehículo

de una serie de metáforas sobre la apropiación de redes informativas y la transmisión de patógenos que se hacen eco de otras inquietudes sobre las consecuencias del autoritarismo, los abusos económicos y la corrupción informativa en un mundo globalizado. La ansiedad por la información corrompida también se manifiesta en la apocalíptica *Historias del séptimo sello* de Norma Cuéllar, donde unos periodistas regiomontanos reciben un misterioso aparato que les permite comunicarse con los muertos. Dalton se sirve de las intersecciones entre la teoría espectral y la teoría ciborg para analizar esta novela.

Por último, en un número titulado *México espectral* no podía faltar referencia a la significativa y distintiva relación con la muerte de las culturas de raíz precolombina, así como a otras culturas diferentes de las más visibilizadas o dominantes. En su contribución, Barbosa nos presenta un interesante estudio etnográfico sobre las costumbres funerarias en el municipio de Ocotepéc, Morelos. En su estudio sobre la memoria *Alas a la palabra* de la escritora hñähñu (otomí) Adela Calva Reyes, Milvet Alonso abre camino en el tema de la manifestación de lo espectral en las culturas indígenas contemporáneas, que a mi parecer no ha tenido aún suficiente desarrollo en los estudios espectrales. En su estudio, Alonso muestra cómo lo espectral es eje de una exposición y denuncia de la persistencia de condiciones de dominio colonial, escasez y violencia de género. Cerramos esta edición con un detallado estudio de Charlotte Gartenberg sobre otra memoria, *Tela de sevoya*, de la poeta sefardí Myriam Moscona. Gartenberg analiza con lucidez la intrincada sucesión de afectos que se produce con la pérdida de los progenitores, exiliados a la fuerza de Bulgaria por la amenaza nazi. El exilio representa no sólo una pérdida personal sino el riesgo de perder la lengua y cultura ladinas ancestrales por el desplazamiento espacial, temporal y generacional. Gartenberg enfatiza el carácter espectral del reencuentro con este pasado por vía del viaje de la autora a la tierra de sus padres con el fin de reencontrar sus espacios y grabar a los últimos hablantes de ladino.

Bibliografía

AHMAD, Aijaz (2008): 'Reconciling Derrida: "Specters of Marx" and Deconstructive Politics'. En: Michael Sprinker (ed.): *Ghostly Demarcations. A Symposium of Jacques Derrida's Specters of Marx*. London: Verso, 88-109.

BAL, Mieke (2010): 'Exhibition Practices'. En: *PMLA*, 125.1, 9-23.

BLANCO, María del Pilar (2012): *Ghost-Watching American Modernity: Haunting, Landscape, and the Hemispheric Imagination*. New York: Fordham University Press.

BLANCO, María Pilar / Esther PEEREN (eds.) (2013): *The Spectralities Reader*. New York: Bloomsbury.

BRAHAM, Persephone (2015): *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*. Lewisburg: Bucknell University Press.

BROWN, Wendy (2001): *Politics Out of History*. Princeton: Princeton University Press.

- CARUTH, Cathy (1996): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra / Inés Ordiz (eds.) (2018): *Latin American Gothic in Literature and Culture*. New York: Routledge.
- DAVIS, Colin (2007): *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis, and the Return of the Dead*. New York: Palgrave Macmillan.
- DERRIDA, Jacques (1993): *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée.
- DI PAOLO, Osvaldo / Nadina Olmedo (2015): *Negrótico*. Madrid: Pliegos.
- EAGLETON, Terry (2008): 'Marxism without Marxism'. En: Michael Sprinker (ed.): *Ghostly Demarcations. A Symposium of Jacques Derrida's Specters of Marx*. London: Verso, 83-87.
- FISHER, Mark (2018): *Los fantasmas de mi vida: Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- FISHER, Mark (2016): *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra.
- FRANCO, Jean (2013): *Cruel Modernity*. Durham: Duke University Press.
- GORDON, Avery (2008). *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HÄGGLUND, Martin (2008): *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*. Stanford: Stanford University Press.
- HIRSCH, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- KELLER, Patricia (2016): *Ghostly Landscapes: Film, Photography, and the Aesthetics of Haunting in Contemporary Spanish Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- LABANYI, Jo (2000): 'History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period'. En: Joan Ramon Resina (ed.) *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi, 65-82.
- LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián (2016): *Principios de espectrología*. 2 vols. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- MARTÍNEZ, Juliana (de próxima aparición): *Realismo espectral*.
- MOREIRAS, Cristina (2002): *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Libertarias.
- NEGRONI, María (2009): *Galería fantástica*. México: Siglo XXI.
- OLMEDO, Nadina (2013): *Ecos góticos en la novela del Cono Sur*. Newark: Juan de la Cuesta.
- PERILLI, Carmen (1994): *Las ratas en la Torre de Babel*. Buenos Aires: Letra Buena
- RIBAS-CASASAYAS, Alberto / Amanda L. Petersen (eds.) (2016): *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- RICHARD, Nelly (1997): *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Providencia: Cuarto Propio.
- RICŒUR, Paul (1965): *De l'interprétation: essai sur Freud*. Paris: Minuit.

SERRANO, Carmen (2019): *Gothic Imagination in Latin American Fiction and Film*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

ST-GEORGES, Charles (2018): *Haunted Families and Temporal Normativity in Hispanic Horror Films: Troubling Timelines*. Lanham: Lexington Books.

VVAA (1999): *Espectros y pensamiento utópico*. Santiago: LOM.

IMEX XVI

ARTÍCULOS

Breaking Silences and Revealing Ghosts: Spectral Moments of Gender Violence in Mexico

Amanda L. Petersen
(University of San Diego)

Silencing, or refusing to hear, breaks this social contract of recognizing another's humanity and our connectedness.

Solnit (2017)

Introduction

Created in response to mass manifestations protesting *machista* violence in large urban centers on April 24, 2016 and the accompanying #MiPrimerAcoso hashtag movement in Mexico,¹ Mexico City-based *Nexos* magazine published a special issue in June 2016 titled *Violencias invisibles* with an introduction and six articles on the current state of violence against women in Mexico. The issue's introduction asserts that the level of societal complicity involved in making gender violence invisible – in hiding and tolerating it – is astounding. The editors observe that all societal spheres ("la familia, las escuelas, las empresas, los medios [...] el Estado mismo") are guilty of silencing and making invisible the experiences of gender violence (Redacción Nexos: 2016). The accompanying contributions situate the sociological reasons why the realities of gendered violence remain hidden and ignored, the ways in which it is diminished and silenced in Mexican society, and the evidence in the form of statistics and legislative realities. The most impactful observation for this article on the ghostly discourse of gender violence is how it is silenced and disregarded despite evidence that this violence, in all of its various manifestations, pervades all spaces of Mexican society – from the most public to the most private spaces. The introduction to the issue ends with a key question: "¿Estamos listos para escuchar a las mujeres?" (Redacción Nexos: 2016). The answer, perhaps, is not yet.

The Silencing of Gender Violence

My analysis in this article centers around the ghostly discourses surrounding gender violence in recent hashtag movements and short fiction that collectively break the imposed silence surrounding gender violence. These hashtag campaigns protesting gender violence (in particular #MiPrimerAcoso and #SiMeMatan) and the *microcuentos* found in the anthology

¹ #PrimeiroAsedio started in Brasil in 2015; see Ruiz-Navarro (2016) for more context.

¡Basta! Cien mujeres en contra la violencia de género (2014)² are part of a greater category of anti-femicide cultural production, which is Zavala's term to denote works that revolve around the theme of denouncing or raising awareness about femicide in Mexico ("producción antifemicidista mexicana"; Zavala 2016: 57). The concept *femicidio* was first defined by Radford and Russell and subsequently applied to the Mexican context by many scholars, such as Lagarde and Monárrez Fragoso.³ The term recognizes that the murder of women does not occur in isolation, requests that society recognizes the violence that men perpetrate against women, and urges us to "address the various structural dimensions of violence that makes the exploitation and murder of women possible" (Monárrez Fragoso 2018: 913). As such, femicide invites us to look at crimes committed on female bodies as a reflection of societal breakdown that reveals systemic and institutional violences that enable multiple forms of gender violence, from discrimination, to assault, to unsafe streets, to the literal murder of women because they are women. Monárrez Fragoso posits that the term provides us with the means to "understand *why* some women are turned into murderable and disposable subjects so that their deaths, following Giorgio Agamben, have no legal consequences for the perpetrators" (Fragoso 2018: 913). It is for this reason that Monárrez prefers to discuss "systemic sexual femicides" in order to recognize the greater societal causes that allow the murder of women and, especially, marginalized women (Monárrez Fragoso 2017b).

Despite the fact that concept of femicide obliges us to look at the murder of women as one aspect of a larger systematic phenomenon of gender violence that occurs throughout Mexico, the focus of much anti-femicide cultural production is centered not only on representing primarily the murder of women but also geographically isolates the phenomenon to the border region. Meredith and Rodríguez Cortés observe that few works that seek to "influence the public court of opinion" and express outrage towards gender violence expand the narrow geographic focus beyond the border regions or on greater, systemic, causes of gender violence (Meredith / Rodríguez Cortés 2017: 239).⁴ Both Zavala and Meredith and Rodríguez Cortés in their work

² Another anthology that is not discussed in this article due to space limitations that treats gender violence and femicide is *El Silencio de los cuerpos: Relatos sobre femicidios*, edited by Sergio González Rodríguez and published in 2015.

³ Both Lagarde (2006) and Monárrez (2018; 2017a; 2017b) use Radford and Russell's *Femicide* (1992) as a starting point for their work on the concept of femicide in the Mexican context. Radford and Russell argue that femicide is not simply homicide with a female victim but rather part of the greater category of gender violence, see Radford / Russell (1992). Fragoso and Bejarano's *Terrorizing Women* focuses on femicide in the Americas, see Fragoso / Bejarano (2010).

⁴ Meredith and Rodríguez Cortés examine a diverse array of works, from plays, to films, to art installations in their article. Their focus also includes the greater phenomenon of violence against women across the country, see Meredith / Rodríguez Cortés (2017). Finnegan's monograph, which was published after the acceptance of this

on anti-femicide cultural production note the pitfalls of attempting to represent gender violence.⁵ Many fall to the temptation to either glorify violence against women, especially in popular culture such as in music videos,⁶ or to provide resolutions that are too readily tidied that falsely comfort the audience, as seen in journalistic discourse⁷ and many cultural productions such as film and narrative.⁸ The cultural productions that I engage in this article participate in the greater category of anti-femicide cultural production but resist in important ways the reifying of stereotypes and misconceptions regarding the phenomenon.

My discussion centers around how discourse and representations of gender violence appear as ghostly because they have been silenced or suppressed. These works do not discuss literal specters but rather implement the ghostly as a means to bring to the fore that which is silenced and unspoken, unarticulated and absent.⁹ For Solnit, the discursive violence of silencing women's voices (through impunity and normalization) highlights the ghostly nature of these stories.¹⁰ In Gordon's sense, the spectral obliges us to look for the silenced, invisible or absent and for that which has been excluded from hegemonic discourse; discourse that excludes the stories of injustice, "loss and absence in historical trauma" (Gordon in Ribas-Casasayas / Petersen 2016: 3). In *Espectros*, Ribas-Casasayas and I argue that the spectral "is an aesthetic that seeks ways to counteract erasure, silencing, and forgetting that eschews melancholic attachment to loss. It seeks to construct itself" (Ribas Casasazas / Petersen 2016: 3). I refer to the gendered specter because gender markers of those who haunt and those who are haunted matter, as Blanco and Peeren remind us in their seminal work on spectrality studies.¹¹ They describe that the gendered specter can be a "conceptual metaphor to effect revisions of history and/or reimaginings of the future in order to expose and address the way certain subjectivities can never be erased" (Blanco / Peeren 2013: 309).¹² In the current Mexican context, to bring

article, is a comprehensive look at the ethics of representation of femicide and gender violence along the border in film, literature, and art, see Finnegan (2019).

⁵ See Zavala (2016) and Meredith / Rodríguez Cortés (2017).

⁶ See Meredith / Rodríguez Cortés (2017).

⁷ Corona's work focuses on mediatic discourse on femicide in newspapers, see Corona (2010).

⁸ Tabuenca Córdoba examines a large body of filmic works that represent Ciudad Juárez and femicide, see Tabuenca Córdoba (2010). Zavala analyses authorship and representation in films (such as *El traspaso* (2009)), journalist authored works (such as Charles Bowden's *La ciudad del crimen* (2010), and more critical takes on femicide (such as Sergio González Rodríguez's *The Femicide Machine* (2012)), see Zavala (2016).

⁹ Martínez's discussion of the ghostly is essential here. She states that "[t]he language of the specter is [...] justified not by the presence of ghosts in these works, but by the use of the ghostly as a means to unpack the complex relation between representational practices, historical violence, and ethical concerns. These works do not speak of ghosts. However, in the disruptive force of spectrality they all find a way to explore the unresolved absences and truncated histories that haunt them" (Martínez manuscript under review: 4).

¹⁰ See Solnit (2017).

¹¹ See Blanco / Peeren (2013: 310).

¹² Blanco and Peeren use Bal's notion of a conceptual metaphor, as one that goes beyond literary or aesthetic comparison and "performs theoretical work" (Bal in Blanco / Peeren 2013: 1).

the fore gender violence in hashtag campaigns and short fictions, is to implement a spectral aesthetic that forces us to attend to spectral and ghostly silences. The cultural silencing of the stories of gender violence fails to fully erase these narratives and, paradoxically, the remainders created in their suppression generate a spectral repetition of the affective impact of gender violence that manifests as spectral moments.

The hashtag movements and recently-published micro-short fiction that this article examines break the silence surrounding gender violence and reveal ghostly discourses and spectral moments. These stories do not limit their focus to solely Juárez or even the act of murdering women but rather on the broader notion of *feminicidio* as an extreme result of a society that creates multi-faceted conditions that enable and encourage gender violence. Their brief forms – Twitter or Facebook posts and extremely brief micro-short stories – are direct and concise means of breaking silences that stand in stark contrast to sign heavy representations in traditional Mexican media.¹³ Additionally, it is noteworthy that these texts tell ghostly stories in a manner that puts the discourses in dialogue with one another and thus shifts the dynamic from single authorship and authority to one of collaboration and collective conversation. Rivera Garza in her *Dolerse: Textos desde un país herido* calls for a shift from single authorship towards collective voices in writing as a powerful means to recognize pain on the collective social body and resist the overwhelming nature of the violence in Mexico that has now lasted twelve years.¹⁴ The discourse I examine attempts to counter dominant, unquestioned narratives surrounding gender violence, such as patriarchal victim blaming or erasure of the victim through otherization.¹⁵ These stories also resist the temptation to neatly resolve the narratives or geographically isolate them to the border.

Spectral Moments of Hashtag Movements – #MiPrimerAcoso, #SiMeMatan

When #MeToo went viral in fall 2017 in the wake of a *New York Times* exposé on Harvey Weinstein, much of the world perceived that the #MeToo hashtag movement was a watershed moment for awareness around sexual aggression.¹⁶ What fewer people know is that, in Mexico

¹³ Analysis of the choice of genre (*microcuentos* and hashtags campaigns) in contrast to traditional Mexican media warrants attention in the future. In addition to their brevity and directness, the ephemeral nature of social media discourse could also be read as spectral. Future iterations of this research will investigate this more profoundly.

¹⁴ See Rivera Garza (2011). The year 2006, which coincides with President Felipe Calderon's declaration of War on Drugs, is generally used to mark a resurgence of violence.

¹⁵ Monárrez Fragoso, in her "Amnesia nacional de las víctimas de tortura", gives detailed sociological analysis and theory for the erasure of victims of violence and the politics of silence in the public and private sectors in regard to victims of governmental and "drug war" torture, see Monárrez Fragoso (2017a).

¹⁶ Note that the non-Twitter version of the "Me Too" gesture was created by the activist Tarana Burke in 2007, ten years before it went viral internationally via Twitter, see García (2017). Mexican feminists, such as Lamas have

and in Latin America, activists have been fighting to raise awareness for years with various viral hashtag movements such as #NiUnaMenos and its various iterations, like #NiUnaMás, and #VivasLasQueremos, among many others.¹⁷ The spring of 2016, however, was particularly impactful; it became known as the "purple spring" in Latin America, full of well publicized massive protests accompanied by an explosion of hashtag movements that create spectral moments as they break the silence of gender violence throughout Mexico (and Latin America).¹⁸

Ribas-Casasayas and I describe examples of spectral moments, such as gestures that recognize that which has violently been made to disappear, intergenerational confrontations of lost histories to question the previously unexamined, or the erasure of disadvantaged groups by being made other.¹⁹ We frame otherization in terms of Enrique Dussel's notions of modernity as a system that creates advantages for the European world and disadvantages other groups.²⁰ In Dussel's view, all disadvantaged groups become "other" and "all opposition, resignation, or lack of participation in the modern world is seen as a substantial flaw in the other" (Dussel in Ribas-Casasayas / Petersen 2016: 6). Through this othering, modern systems and institutions reject any responsibility for the disappearance (literal or metaphorical) of the other. Therefore, we argue that a spectral moment occurs when "forced institutional erasures" are revealed (Ribas-Casasayas / Petersen 2016: 6). Spectral moments do not depict literal ghosts but rather reveal a spectral aesthetic, or a sort of "literary grammar", to use Martínez's term,²¹ that allows for silences to be broken and absences to be read or recognized.

A typical #MiPrimerAcoso tweet narrates an account of being verbally assaulted or ogled in public at a young age or being touched inappropriately by a family member, classmate, or family friend. The campaign was started by the activist group (e)stereotipas on April 23, 2016 preceding the "primavera violeta" protests planned the next day.²² Lewis exposes the affective weight of the discourse of the #MiPrimerAcoso hashtag, in that it provides a space for an

criticized the US-based #MeToo movement for not focusing on more acute violences against women, such as femicide, see Lamas (2018).

¹⁷ Although these gender-based viral hashtag campaigns follow the model of previous hashtag movements that began many years before 2016, see Rabasa (2017), #NiUnaMenos became a viral hashtag campaign originating in Argentina in 2016, see Redacción BBC Mundo (2016).

¹⁸ For nuanced and critical discussions on the discourse surrounding the #MeToo movement in the Mexican and Latin American contexts from leading Mexican feminists, see Lamas (2018) and Ferreyra (2018). Ferreyra, in particular, distinguishes the discursive differences between #NiUnaMenos (resistance) and #MeToo (solidarity). See Petersen (2016) for an early articulation of these arguments on breaking the silence of gender violence in Mexico.

¹⁹ See Ribas-Casasayas / Petersen (2016: 4-6).

²⁰ See Ribas-Casasayas / Petersen (2016: 6).

²¹ Martínez argues for the notion of spectral realism that breaks from fantastic or magical depiction of the specter but rather speaks to an aesthetic or a "literary grammar" of the spectral (Martínez manuscript under review).

²² A similar campaign was organized in Brazil in 2013; see Ruiz (2016) for more information on the inception of the movement in Mexico.

individual to deeply identify personally with the movement, either by sharing personal stories or by retweeting others and "'re-telling' of scene of violence" (Lewis 2018: 425). These are spectral moments that break taboos about speaking of children being victims of sexual assault and moments that publicly name experiences as sexual violence, possibly for the first time for many. Often these are circumstances that victims were too young to have the vocabulary to label as violence at the time of their occurrences. Author and scholar González Mateos' Facebook post about boys simulating rape at her elementary school by thrusting towards a triangle on the blackboard is an example of these spectral moments of recognition of violence, even when such recognition was impossible in the moment it occurred.

#MiPrimerAcoso Estaba en sexto año de primaria. Ese día, a la hora del recreo, se me ocurrió ir a sacar algo de mi mochila. Los niños se habían apoderado del salón. Habían pintado un triángulo con el vértice hacia abajo en el pizarrón. Una línea iba del vértice hacia el centro del triángulo. Confusamente entendí que era el dibujo de una vulva. Por turnos, entre gritos de todos los que festejaban, brincaban para pegar los genitales al triángulo, que se iba borrando poco a poco. Faltaban años para que las palabras "violación" o "acoso sexual" entraran a mi vocabulario. No hubiera podido explicar por qué me dio tanto miedo, una gran repulsión. Sólo entendí que no debía entrar.

As observed in González Mateos' #MiPrimerAcoso entry, these are acts that recognize the symbolic violence that has been historically dismissed or silenced by shame or taboo; violence that contributes to a society and institutions that make femicide possible. Yet, as anyone who dares to read the comment section on news stories on gender violence and femicide knows, patriarchal, victim-blaming discourse seems to persist in public discourse on femicide and gender violence.²³

The year 2017 was a pivotal moment for anti-femicide discourse in social media, in part because of two very high profile cases of femicide that inspired the #SiMeMatan campaign and invoked public outrage towards the typical discourse of discounting and diminishing of the "worthiness" of victims.²⁴ The first was Lesvy Berlín Osorio who was found strangled on the

²³ Spectral moments of hashtag campaigns are not limited to gender-centered movements. One of the first movements named for a hashtag in Mexico, #YoSoy132 in 2012 was created to resist the discounting of anti-Enrique Peña Nieto as presidential candidate protestors, see Rabasa (2017). The gesture of the #YoSoy132 hashtag movement is a performative act that resists attempts at institutional erasure and demands that their voices be heard and not dismissed. In my reading, #YoSoy132 is a spectral moment in that the discourse from the Partido Revolucionario Institucional (PRI) coalition attempted to dismiss the voices and voting power of the student protestors by othering them as a competitor's campaign staff. In 2014, with disappearance and suspected murder of the 43 students from Ayotzinapa Rural Teachers' College in Guerrero by narcos hired by the state, there were several hashtag movements, such as #YoSoy43, that were accompanied by massive protests that denied the PRI government's attempts to discount the importance of the students' lives.

²⁴ At the moment of writing this article, in summer 2018, the *Violencias invisibles* issue seems extraordinarily prescient given that no one could have anticipated that 2016 would have been a precursor for the explosion of discussion of gender violence and harassment in global popular discourse in 2017. It feels imperative to at least nod to the urgency of the discussion of gender violence in today's global climate with the Latin America-based

Universidad Nacional Autónoma de México's campus in May 2017. In response to demands for investigations into her death, the Procuraduría CDMX made public comments about Berlín Osorio no longer being a university student and her positive toxicology reports in a way that implied that her death was justified. In fact, their first hypothesis about her death was that she committed suicide by strangling herself in front of her boyfriend before their stance changed and they charged him with intentional homicide and finally aggravated feminicide. In short, the authorities made her other – eliminating her as "worthy" victim – and blame her, quite literally, for her own death.²⁵ The viral outrage of the #SiMeMatan campaign became a for women to collectively and discursively place themselves in the symbolic space of the victim-made-other and reject her otherization.²⁶ Typical tweets from #SiMeMatan give reasons for why the speaker's murder would be discounted or blamed on her.²⁷ For instance, many participants mention their unconventional life choices, their clothing choices, their tattoos, their independence, or their non-conformity with societal restrictions. These tweets discursively place the speaker into the position of murdered other and dares her audience to discount her as an unworthy victim or of one deserving of feminicide.

One of the most spectral moments of the #SiMeMatan movement occurred when it was reported that Mara Castilla, who was killed in September 2017 in Puebla state, had participated in the campaign, tweeting four months earlier that "#SiMeMatan será porque me gustaba salir de noche y tomar mucha cerveza..." (Castilla in Cruz 2017). Within a week of Castilla's disappearance, Puebla police localized her strangled body and arrested the Cabify driver who had picked her up at 5am from an area where many young people are known to go clubbing in Cholula. Her case caused widespread outrage for many reasons, one of them was that the rector

movements against gender violence and feminicide and the global #MeToo movements. It is inherently complicated to intervene in the discussions taking place today in Mexico, Latin America and the US and many activists, scholars, and readers have personal and professional stakes in them. To mention a few of the discussions taking place at the time of writing in summer 2018, I mention abortion rights in Argentina and asylum cases in the US for women fleeing domestic violence in Central America. Argentina narrowly lost a valiant fight to pass an abortion rights bill in August 2018. In the same month in the US, a judge ordered the return of a deported woman and her daughter from Central America because she had requested asylum due to domestic violence. This judgement defied US Attorney General Jeff Session's previous declaration that asylum would no longer be granted for cases of domestic violence.

²⁵ A month after Berlín Osorio's death, her death was ruled a suicide but her boyfriend was taken into custody for "homicidio simple doloso por omisión". Months later, El Tribunal Superior de Justicia of the capital ordered that the case be reclassified as aggravated feminicide. See Redacción Silla Rota (2017) and Redacción Animal Político (2018).

²⁶ Although it is beyond the scope of this article, there have been parallel moments of highlighting violences against transwomxn that have been resisting otherization and victim blaming in noteworthy ways, such as #Transfeminicidio, #Transfobio, #DuelosMéxico, #TransFeminicidioAlerta, #ResistenciaTrans. These are generally co-tagged with well-established campaigns against the murder of women, like #NiUnaMenos, #NiUnaMás.

²⁷ A group on the UNAM campus maintains a Twitter account with the handle @SiMeMatan, curating the movement and retweeting #SiMeMatan tweets from outside of the university community.

of a neighboring university claimed that women out at that hour were not behaving properly – again, making Castilla other and blaming her. In subsequent weeks, it was revealed that before Castilla's death Puebla state refused to enact the "alerta de género" because the authorities were concerned that it would scare away tourists. At the time of Castilla's murder, the #YoSoyMara campaign began to trend, which in turn led to #TodasSomosMara, #TodasSomosLesvy, among others.²⁸ The narrative and symbolic gestures of the creation of the #SiMeMatan movement are impactful spectral moments. I perceive that these hashtag campaigns open a space to defy the cultural scripts²⁹ of victim blaming through collective narratives formed 140 / 280 characters at a time. They also provide a space for narrating direct resistance to patriarchal discourse that makes victims other, blaming her and diminishing the need for justice for their deaths.

As established in the previous section, all forms of gender violence, including femicide have been diminished and discounted in mediatic, popular, and institutional discourse in Mexico.³⁰ In her studies on femicide, Monárrez Fragoso has done extensive research on what she calls systemic sexual feminicides and how victims are intersectionally marginalized and made into victims deserving of violence or unworthy of justice.³¹ The principal methods of othering the victims (in Dussel's sense) are discounting them because of skin color or race, of how they were found dressed, of the space where the bodies were found, or of being outsiders.³² Monárrez, citing Bhabha's ideas about calls for justice, interprets hashtag campaigns such as #NiUnaMenos or #NiUnaMas as an attempt to give space to suffering via language and as an appeal for justice that will go forth into the future.³³ This is akin to what Derrida might call the specter's inherent demand for justice into the future.³⁴

The hashtag campaigns that mobilized around both Berlín Osorio and Castilla's feminicides and, sadly, the murder of many other women whose deaths have been both noticed and unnoticed, are spectral moments that brings to the forefront discourse that seeks to denounce and resist the gender violence of femicide for all victims. The fact that Berlín Osorio and

²⁸ See Signa_Lab ITESO (2017) for graphs on trending hashtags in the weeks after Castilla's murder. Among the most frequent were #JusticiaParaMara, #NoFueTuCulpa, #AlertaMujeresMx, among the expected #NiUnaMenos and #NiUnaMás. In their Twitter link to this article, @Signa_Lab posted "#MaraCastilla: Una herida abierta en un país que acumula tragedias pero también capacidades críticas de movilización" (2017).

²⁹ Haaken develops the notion of cultural scripts of gender / domestic violence in her work on the power of storytelling to change dominant discourse in the United States, see Haaken (2010).

³⁰ In the first weeks of August 2018, there was another resurgence of #SiMeMatan and related hashtags with news of María Trinidad Matus's death while backpacking in Costa Rica and the victim blaming discourse of how dangerous it is for a young woman to travel alone.

³¹ See Monárrez Fragoso (2018; 2017b)

³² See Monárrez Fragoso (2017b).

³³ See Monárrez Fragoso (2018: 918).

³⁴ See Derrida (1994: xix)

Castilla's murders have an accused perpetrator in police custody only further reiterates the invisibility and impunity for over a thousand estimated feminicides in 2017 throughout Mexico.³⁵ Many are less privileged, 'mournable', and visible victims than these high-profile cases, which emphasizes the necessity to insist on denouncing violences against women collectively in a way that could possibly lead to increased awareness, more empathy, and less victim blaming, even as Mexico is currently experiencing a resurgence in violence. One example of these spectral efforts is #NoEstamosTodas, a Facebook page and Twitter hashtag that seeks to make feminicides and transfeminicides literally more visible by posting an artistic illustration for each womxn reported murdered in Mexico this year.

Enough! The Fantasmata of Microcuentos

The Mexican edition of *¡Basta! Cien mujeres en contra la violencia de género*, published in 2014, is a collection of microcuentos³⁶ that follows the model of previous editions that began in Chile in 2011³⁷ with an open call for micro-narratives that speak to the topic of gender violence and intend to raise awareness about it and denounce its multiple forms. The authors, generally, either novice or lesser-known authors working in a variety of professions, seek to resist dominant narratives of many types of gender violence, from symbolic and discursive, to physical and fatal violence in each of their micro-short stories. In creating alternate narratives and a plurality of voices that unite collectively, along the lines proposed by Rivera Garza in *Dolerse* (2011), these authors collectively tell ghostly stories that break silence and resist dominant patriarchal discourses of victim blaming and otherization of victims.³⁸ In fact, one of the microcuentos directly references the collective nature of narrating pain on the female social body; in "Queridita mía" by Cerón, the narrative voice declares "[h]oy no podemos porque estamos rotas pero pronto estaremos de pie. Otra vez. Juntas." (Cerón 2014: 21). Muñoz, in her prologue, observes that "la ficción no solo propicia su palabra silenciada, también les ofrece mundos posibles y les permite deconstruir a la víctima que las encarna" (Muñoz 2014: 9).

³⁵ See <https://femicidiosmx.crowdmap.com> for ongoing data on the statistics on the murder of women in the country; though its numeric precision is difficult to ascertain, it clearly points to the problem's gravity and widespread nature.

³⁶ I use the title of this collection to refer to the genre of short stories in this collection. For in-depth discussion of generic terms such as microcuentos, minicuentos, or flash fiction, see Lauro Zavala's *La minificción bajo el microscopio* (2005).

³⁷ Other *¡Basta!* series have been published in Argentina, Peru, Venezuela, Bolivia, and Colombia since the original edition in Chile.

³⁸ As mentioned previously, another anthology that treats gender violence and femicide is *El Silencio de los cuerpos: Relatos sobre feminicidios* (González Rodríguez 2015). Estrada's article on *El Silencio* recognizes the collective nature of the anthology and how it participates in Garza's call for collective recognition of pain and mourning, see Estrada (2018).

Additionally, these microcuentos, perhaps precisely because of their abbreviated narrative form, resist the temptation to have wrapped up endings, as Zavala and Tabuenca Córdoba observe as a pitfall of many anti-femicide cultural productions.³⁹ They are brief flashes of silenced stories – from stories that might be discounted as violence, to racialized accounts of femicide, to women who kill their perpetrators.

Although the majority of the texts focus on more overt sexual violence, the anthology begins with two microcuentos that set the stage for naming less patent and visible mistreatment as gender violence. Gordon notes that we are sometimes haunted by even that which we cannot name in "complex personhood" (Gordon 2008: 5). The symbolic act in *¡Basta!* of recognizing gender violence that is ignored in mainstream media and public discourse is akin to the spectral moment of identifying sexual violence that had previously been unnamed and unrecognized in #MiPrimerAcoso. The first microcuento by Estrada Torres gives a flash narrative of a woman who works harder and more consistently than her male counterpart but is treated unequally.⁴⁰ The second by Lucero Hernández, "Carne de edecán", reveals the humiliation and objectification of a protagonist working as an 'edecán' for an auto shop.⁴¹ The selection and placement of these microcuentos narrating violences that are most certainly invisible in mainstream public discourse is an important gesture to demand recognition for many types of violence beyond the often over-sensationalized depictions of femicide in the media. These and several other microcuentos throughout the anthology help expand limited definitions of gender violence and look towards their greater collective impact. Muñiz reminds the reader in her prologue that "[I]a violencia no es un evento íntimo ni restringido a la relación entre un hombre y una mujer, la violencia tiene implicaciones biopolíticas sobre el cuerpo colectivo de las mujeres" (Muñiz 2014: 11).

Unlike less overt versions of gender violence, femicide against the female social body is often depicted and sensationalized in the news media, in particular through the use of images. Corona examines these depictions, primarily in newspapers, and the emotional reactions that the images displayed evoke.⁴² The affective weight of the images "creates a collective psychosis by alarming the citizenry while offering few alternatives for coping with imminent danger" (Corona 2010: 110). Because the audience seeks to both be alarmed and comforted, combined

³⁹ See Zavala (2016) and Tabuenca Córdoba (2010).

⁴⁰ See Estrada Torres (2014: 15).

⁴¹ See Lucero Hernández (2014: 16). In Mexico, 'edecanes' are attractive women, usually relatively provocatively dressed, who interface with the public in an attempt to draw them into businesses or political events. In 2018, Mexico City's government announced that it would no longer utilize "edecanes" in an attempt to empower women and not reinforce negative gender stereotypes about them.

⁴² See Corona (2010).

with endless rapid fire news cycles, media producers attempt to neatly conclude the stories, and the effect is often the attempt to explain or justify the victimization of the murdered women in a way that reproduces patriarchal and otherizing discourse, creating a "syntax of blame and guilt" that rhetorically makes social violence invisible (Corona 2010: 116). Tabuenca Córdoba observes that a similar syntax makes it easier for a viewer (of films in her study) to distance themselves from the victim, further discounting the violence, while othering and dehumanizing the victim and seeking false comfort in a false sense of distance.⁴³ These media depictions of femicide create mental images of victims who are guilty of creating circumstances that make them victims. In both Dussel and Monárrez Fragoso's sense, they are othered and found at fault for the crimes committed against them and the impunity surrounding the crimes is justified.⁴⁴

The way that the 'notas rojas' – with their sensationalistic headlines and bloody photographs "presented as public spectacle" (Corona / Domínguez-Ruvalcaba 2010: 6) – create mental images about stories of gender violence is notorious and some anti-femicide cultural productions have explicitly resisted these tendencies.⁴⁵ Zavala astutely notes how González Rodríguez's *The Femicide Machine* resists the photographic sensationalism of the 'nota roja' or 'amarillismo' by excluding photographs even as González Rodríguez explicitly references them in his "Instructions for Taking Textual Photographs" (2012).⁴⁶ In this chapter, González Rodríguez briefly recounts the life of one victim of femicide, Lilia Alejandra García Andrade, accompanied by textual descriptions of numbered photographs of her life and the site of her murder.⁴⁷ Many of the descriptions function as flash narratives, as textual snapshots of an instant of the victim's life that reveal humanizing details that are frequently absent from 'nota rojas' or 'amarillismo'. Zavala observes that "la ausencia de retratos se manifiesta como un microcosmos del estatus dual de los feminicidios de existir / no existir: se efectúa una eliminación ontológica de los crímenes al borrar cualquier huella de ellos" (Zavala 2016: 64). In a parallel way that Zavala notes that González Rodríguez' microcosmos without images eliminates the binary between a crime existing or not, the author's work also removes the "syntax of blame and guilt" (Corona 2010: 116) that leads to the discounting of victims of gender violence and erases the binary between worthy or unworthy victim.

⁴³ See Tabuenca Córdoba (2010).

⁴⁴ As discussed in previous section, see Dussel as interpreted in Ribas-Casasayas / Petersen (2016) on the otherization of the marginalized and Monárrez Fragoso (2018) on the marginalization of victims of femicide.

⁴⁵ Driver argues that "violent, graphic descriptions and images of femicide [...] contribute to the exploitation and objectification of the female body" (2015: 73). She uses the notion of the ghostly female body as a body that is unworthy of justice.

⁴⁶ See Zavala (2016).

⁴⁷ See González Rodríguez (2012).

The narrative snapshots created in the 'microcuentos' from *¡Basta!* eliminate the temptation to neatly conclude stories of violence while uncovering multiple layers of forms of gender violence, humanizing the victims, and resisting revictimizing victim-blaming discourse seen in popular and mediatic discourse to create alternate mental images of the stories of gender violence. Mitchell theorizes on images, from graphic to verbal, in his "What is an Image" (1984). For Mitchell, mental images can be dreams, memories, ideas, or fantasmatas. Fantasmatas are "revived versions of those impressions called up by the imagination in the absence of the objects that originally stimulated them" (Mitchell 1984: 505). Collectively, I perceive that the microcuentos of *¡Basta!* create fantasmatas of the silenced stories of gender violence that attempt to shift the stereotypical mental images of gender violence that deny a victim's ability to seek justice. These flash fictions resist the well-worn mental image of gender violence to shift the mental images, the cultural scripts⁴⁸ of gender violence.

Gordon has made evident the difficulty of seeking justice for the disappeared and the complication of the lack of closure from a death that is not resolved,⁴⁹ which has been the case with the disappearance of women that are eventually named feminicides.⁵⁰ She reminds us of how "[d]eath exists in the past tense, disappearance in the present" (Gordon 2008: 113). Gordon describes the work of examining the ghostly as "[f]inding the shape described by her absence, [which] captures the paradox of tracking through time and across all those forces that which makes its mark by being there and not at the same time" (Gordon 2006: 6). Several of these microcuentos aim to reveal the shape of the absences of the protagonists by using an object to define the absence and point towards a possible specter of justice into the future. For instance, "Las manecillas de la muñeca" by VillaLoredo, a one sentence microcuento, utilizes a play on words (the hands on the clock of a wrist watch) to mark the hour of the victim's death: "La muñeca envuelta en plástico negro estaba ahí bajo la tierra con un reloj que marcaba la hora. Ella sabía la hora de su muerte" (VillaLoredo 2014: 90). The buried wrist(watch) gives testimony to her absence and silence. In "Modelo" by Morales Gasca, the protagonist is enamored by her photographer boyfriend by modeling for him but, when she decides she no longer wants to be his model after months of being abused, there is one last photo taken of her. The textual image at the end is of "[l]a fotografía [que] reveló a un corazón marchito que alojaba una bala" (Morales Gasca 2014: 52). The bullet gives testimony to her forever silenced desire to leave her abusive boyfriend. These narrative images of the photograph and the wrist(watch)

⁴⁸ As mentioned previously, see Haaken (2010) for more on the narrative power of shifting cultural scripts of domestic violence in the US.

⁴⁹ See Gordon (2008: 111-113).

⁵⁰ Driver engages with ghostly aspects of the disappeared and notes that they "have a real influence on how citizens experience and access basic human rights" (2015: 66).

in these two microcuentos are spectral remnants that call for these experiences to not be kept in invisibility and impunity.

Other microcuentos employ the voice of the disappeared or dead to create fantasmata. Gordon informs us that the "[g]host registers and incites, and that is why we have to talk about it graciously, why we have to learn how it speaks, why we have to grasp the fullness of its life world, its desires and its standpoint" (Gordon 2008: 207). Nozal's contribution, "Ciudad Juárez", has a first-person narrative voice that speaks in the present of a future interrupted: "No tuve hijos. Sólo esta memoria que no alcanza a contar heridas ni madrugadas" (Nozal 2014: 38). In "Desamparo", Franco Chávez's text is a two-sentence third-person narrative that tells of a mother who protests and fights against impunity for her daughter's murder publicly but the mother is silenced with her murder on the steps of the Palacio de Gobierno (Franco Chávez 2014: 28).⁵¹ Finally, Rosas Pineda's "Desde aquel día", is from the point of view of a named voice, Sara, who sees her own lifeless and violented body from a space where she has finally escaped her pain and from where she gives testimony to her absence, to the fact that she will not return home to hug her daughter, like so many others: "De pronto ya no existe el dolor, aquel olor ha desaparecido y ya no le atormenta la muerte. Sara no regresó a casa... Ellas tampoco... Luisa, Marisol, Martha, Rosario, Jacinta, Claudia, Lucía, Elena..." (Rosas Pineda 2014: 61). Pineda's naming of victims points to the power of naming and recognizing victims and each of their violently silenced experiences.

These microcuentos from *¡Basta!* create fantasmata of gender violence that resist the mediatic and popular discourse that surrounds gender violence and femicide. Their genre, micro-short stories, allows for flashes of experiences and snapshots of gender violence that resist dominant victim diminishing discourse and circumvents the syntax of blame and guilt that makes these violences invisible. These microcuentos reveal spectral moments that create alternative mental images and cultural scripts. As Gordon reminds us, "[k]nowledge is a medium of resistance" (Gordon 2008: 80); these narratives break silences to reveal a myriad of stories of gender violence. They step away from the image of the victim as other or unworthy and construct fantasmata that work towards profound recognition of her in all of "her complex personhood" (Gordon 2008: 5).

⁵¹ This microstory is based on an actual event. Marisela Escobedo Ortiz became an activist after her daughter, Rubí Marisol Frayre Escobedo, was murdered in 2008. In 2010, Escobedo Ortiz was murdered in front of the Palacio de Gobierno in Chihuahua as she protested the release of her daughter's confessed killer due to lack of evidence.

Conclusion: Ghost Libraries of Gender Violence

The hashtag movements, microcuentos, and micro-short stories that I have discussed in this article are traces of silenced and discounted experiences that reveal moments of spectrality. In her 'A Short History of Silence', Rebecca Solnit argues that gender violence and silence are inextricably linked.⁵² Solnit establishes how violence against women is followed by imposed silence – often because those who have experienced the violence are taught that their best chance of survival is staying silent. Solnit argues that "[w]omen are instructed, by the way victims are treated and by the widespread tolerance of an epidemic of violence, that their value is low, that speaking up may result in more punishment, that silence may be a better survival strategy" (Solnit 2017). In Mexico, women have repeatedly and implicitly been conditioned to believe that silence is the only means of survival. When the Juárez feminicides first began to come to light in 1993, judicial authorities were intolerably slow to admit that they were occurring and even slower to begin to work against the impunity that still reigns in Mexico in terms of prosecuting perpetrators of all types of gender violence. Estafanía Vela documents the primary reasons why women's experiences with gender violence are diminished and discounted in her contribution to *Violencia invisible*, titled 'La violencia diaria en la que nadie cree'. She observes that victims (and activists) are accused of inventing the violence perpetrated against them, of misinterpreting or exaggerating it, of behaving in ways which made them "deserve" it, or of being short sighted by focusing on violence against women because of the more widespread state and narco-violence that primarily impacts men.⁵³

Solnit argues that violence against women "is often against our voices and our stories. It is a refusal of our voices and of what a voice means: the right to self-determination, to participation, to consent or dissent, to live and participate, to interpret and narrate" (Solnit 2017). Some of the most horrific examples of this in the Mexican context have been seen in the murder of anti-femicide activists such as Susana Chávez and Marisela Escobedo Ortiz. Another example is the failure to follow the laws and legal guidelines to prevent femicide and gender violence, as Pecova argues in 'Paper Rights'.⁵⁴ Solnit reminds us of how many voices are silenced, excluded, ignored:

The earth is seven-tenths water, but the ratio of silence to voice is far greater. If libraries hold all the stories that have been told, there are ghost libraries of all the stories that have not. The ghosts outnumber the books by some unimaginably vast sum. Even those who have been audible have often earned the privilege through strategic silences or the inability to hear certain voices, including their own (Solnit 2017).

⁵² See Solnit (2017).

⁵³ See Vela (2016).

⁵⁴ See Pecova (2016).

The hashtags and microcuentos that I have examined in this article are part of the ghostly libraries of the stories of gender violence in Mexico.

Solnit asserts that "[s]ilencing, or refusing to hear, breaks this social contract of recognizing another's humanity and our connectedness" (Solnit 2017). The narrative acts I discuss here, from Twitter hashtags to anthologies, are inviting others to renew their social contract and work to shift cultural scripts of gender violence. These spectral moments demand justice into the future. In Solnit's words: "when words break through unspeakability, what was tolerated by a society becomes intolerable" (Solnit 2017). To conclude, I ask, what can be done in a world where silence is demanded around gender violence and standards for "alertas de género" are not followed because government officials are worried about losing income from tourism as happened in Puebla state before Mara Castilla's death in fall 2017? Or when police authorities fail to follow laws that prioritize cases of femicide and kidnapping of women? This is a fight on many fronts and, while legal discourse in Mexico has been described as practically meaningless because the laws are ignored,⁵⁵ the collective narrative acts I discuss here work to break the silence and reveal the ghosts of gender violence. They are part of telling stories as a means of active resistance and of catalyzing the change of cultural scripts that violently impose shame and silence around these topics. They are taking part in the recounting of the ghost stories – in Solnit's sense – the stories that have been silenced, discounted, and left untold. They are stories that demand recognition of spectral moment, perhaps even a "transformative recognition" as Gordon describes (Gordon 2008: 8). These collective acts of recounting of #MiPrimerAcoso and #SiMeMatan and of even men participating in these movements might possibly begin the slow task of rewriting the cultural scripts of gender violence and asking the question that *Nexos* posed: "¿Estamos listos para escuchar a las mujeres?" (Redacción Nexos 2016).⁵⁶

Bibliography

BLANCO, María Pilar / Esther Preen (2013): *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York: Bloombury.

CERÓN, Anabel (2014): 'Queridita mía'. In: David Gutiérrez Fuentes / Alicia Ortiz Serna (eds.): *¡Basta! Cien mujeres contra la violencia de género*. Mexico: Universidad Metropolitana-X, 21.

⁵⁵ See Pecova (2016).

⁵⁶ This article was accepted for publication in fall 2018 before the hashtag #MeTooMx and its variations (such as #MeTooEscritoresMexicanos) exploded in March 2019. These hashtags emphasize less the spectral moments created by the narrative acts like #MiPrimerAcoso and #SiMeMatan but they participate clearly in the collective dialogue that is rewriting the cultural scripts of a wide spectrum of gender violences in Mexico today.

CORONA, Ignacio (2010): 'Over Their Dead Bodies: Reading the Newspapers on Gender Violence'. In: Ignacio Corona / Héctor Domínguez-Ruvalcaba (eds.): *Gender Violence at the US-Mexico Border: Media Representation and Public Response*. Tucson: University of Arizona Press, 104-127.

CORONA, Ignacio / Héctor Domínguez-Ruvalcaba (2010): 'Gender Violence: An Introduction'. In: *Gender Violence at the US-Mexico Border: Media Representation and Public Response*. Tucson: University of Arizona Press, 1-12.

CRUZ, Mónica (2017): 'Mara Castilla participó en la campaña #SiMeMatan antes de ser asesinada'. In: *El País Verne*, 18th of September. https://verne.elpais.com/verne/2017/09/18/mexico/1505743370_430979.html [16.06.2019].

DERRIDA, Jacques (1994): *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Translated by Peggy Kamuf. New York: Routledge.

DRIVER, Alice (2015): *More or Less Dead: Femicide, Haunting, and the Ethics of Representation in Mexico*. Tucson: University of Arizona Press.

ESTRADA, Oswaldo (2018): 'Vivir a muerte: escrituras dolientes y denuncias de género en *El silencio de los cuerpos*'. In: *Letras femeninas. A Journal of Women and Gender Studies in Hispanic Literatures and Cultures*, 43.2, 68-83.

ESTRADA TORRES, Adaliz Patricia (2014): 'Ojos ciegos a oídos sordos'. In: David Gutiérrez Fuentes / Alicia Ortiz Serna (eds.): *¡Basta! Cien mujeres contra la violencia de género*. Mexico: Universidad Metropolitana-X, 15.

FERRERYA, Marta (2018): 'Crecer después de la tormenta'. In: *La Razón de México: El Cultural*, México, 2nd of February. <https://www.razon.com.mx/el-cultural/crecer-despues-la-tormenta/> [16.06.2019].

FINNEGAN, Nuala (2019): *Cultural Representations of Femicidio at the US-Mexico Border*. New York: Routledge.

FRANCO CHÁVEZ, Azucena (2014): 'Desamparo'. In: David Gutiérrez Fuentes / Alicia Ortiz Serna (eds.): *¡Basta! Cien mujeres contra la violencia de género*. México: Universidad Metropolitana-X, 28.

FREGOSO, Rosa-Linda / Cynthia Bejarano (eds.) (2010): *Terrorizing Women: Femicide in the Américas*. Durham: Duke University Press.

GARCÍA, Sandra (2017): 'The Woman Who Created #MeToo Long Before Hashtags'. In: *The New York Times*, 20th of October. <https://www.nytimes.com/2017/10/20/us/me-too-movement-tarana-burke.html> [16.06.2019].

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2015): *El silencio de los cuerpos: Relatos sobre feminicidios*. Barcelona: Ediciones B.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2012): *The Femicide Machine*. Los Angeles: Semiotext(e).

GORDON, Avery (2008): *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GUTIÉRREZ FUENTES, David / Alicia Ortiz Serna (eds.) (2014): *¡Basta! Cien mujeres contra la violencia de género*. Mexico: Universidad Metropolitana-X.

HAAKEN, Janice (2010): *Hard Knocks: Domestic Violence and the Psychology of Storytelling*. London: Routledge.

LAGARDE, Marcela (2006): 'Del femicidio al feminicidio'. In: *Desde el jardín de Freud*, 6, 216-225.

- LAMAS, Marta (2018): 'Acoso: Denuncia o victimización'. In: *Nexos*, 1st of July. www.nexos.com.mx/?p=38311 [16.06.2016].
- LEWIS, Rhian Elizabeth (2018): 'Hashtags Contra El Acoso: The Dynamics of Gender Violence Discourse on Twitter'. In: Jonathan Girón Palau / Isabel Galina Russell (eds.): *Digital Humanities 2018: Puentes-Bridges. Book of Abstracts*, 423-425. https://dh2018.adho.org/wp-content/uploads/2018/06/dh2018_abstracts.pdf [16.06.2019].
- LUCERO HERNÁNDEZ, Adela Margarita (2014): 'Carne de edecán'. In: David Gutiérrez Fuentes / Alicia Ortiz Serna (eds.): *¡Basta! Cien mujeres contra la violencia de género*. Mexico: Universidad Metropolitana-X, 16.
- MARTÍNEZ, Juliana (manuscript under review). *Spectral Realism, Representations of Violence in Colombia's Recent Cultural Production*.
- MEREDITH, Dana A. / Luis Alberto Rodríguez Cortés (2017): 'Femicide: Expanding Outrage: Representations of Gendered Violence and Femicide in México'. In: Stuart Day (ed.): *Modern Mexican Culture: Critical Foundations*. Tucson: Arizona University Press, 237-258.
- MITCHELL, William John Thomas (1984): 'What is an Image?'. In: *New Literary History*, 15.3, 503-537.
- MONÁRREZ FRAGOSO, Julia Estela (2018): 'Femicide: Impunity for the Perpetrators and Injustice for the Victims'. In: Kerry Carrington / Russell Hogg / John Scott / Máximo Sozzo (eds.): *The Palgrave Handbook of Criminality and the Global South*. Cham: Springer / Palgrave Macmillan, 913-929.
- MONÁRREZ FRAGOSO, Julia Estela (2017a): 'La amnesia nacional de víctimas de tortura'. In: *Estudios Sociológicos*, 35, 104, 239-265.
- MONÁRREZ FRAGOSO, Julia Estela (2017b): 'Femicidio / Femicidio: Palabra antisistémica del sur global'. In: *Programa de conferencias inaugurales del doctorado en estudios culturales, ciclo 2017*, 17th of March Colegio de la Frontera Norte, Tijuana.
- MORALES GASCA, Fabiola (2014): 'Modelo'. In: David Gutiérrez Fuentes / Alicia Ortiz Serna (eds.): *¡Basta! Cien mujeres contra la violencia de género*. Mexico: Universidad Metropolitana-X, 52.
- MUÑIZ, Elsa (2014): 'Prólogo'. In: David Gutiérrez Fuentes / Alicia Ortiz Serna (eds.): *¡Basta! Cien mujeres contra la violencia de género*. Mexico: Universidad Metropolitana-X.
- PECOVA, Ana (2016): 'Paper Rights'. In: *Trans-Border Freedom of Expression Project*, 2nd of November. Translated by Michael Lettieri. <http://sites.sandiego.edu/tbi-foe/2016/11/02/paper-rights-ana-pecova-nexos/> [16.06.2019].
- PETERSEN, Amanda (2016): 'The Ghosts of Gender Violence'. In: *Trans-Border Freedom of Expression Project*, 31th of October. <http://sites.sandiego.edu/tbi-foe/2016/10/31/ghostsofgenderviolence/> [17.06.2019].
- RABASA, Magalí (2017): 'Media from Above / Media from Below: An Alternative Topography of the Mexican Mediascape'. In: Stuart Day (ed.): *Modern Mexican Culture: Critical Foundations*. Tucson: Arizona University Press, 273-292.
- RADFORD, Jill / Diana E. H. Russell (eds) (1992): *Femicide: The Politics of Women Killing*. New York: Twane.
- REDACCIÓN ANIMAL POLÍTICO (2018): 'PGJCDMX cambia versión sobre muerte de Lesvy: no se suicidó, su novio la estranguló'. In: *Animal político*, 10th of April. <https://www.animalpolitico.com/2018/04/pgjcdmx-cambia-version-sobre-muerte-de-lesvy-no-se-suicidio-su-novio-la-estrangulo/> [16.06.2019].

REDACCIÓN BBC MUNDO (2016): '¿Quién está detrás de la campaña #NiUnaMenos que se volvió viral?'. In: *BBC Mundo*, 20th of October. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37718086> [16.06.2019].

REDACCIÓN LA SILLA ROTA (2017): 'Novio de Lesvy Berlín Osorio será juzgado por feminicidio'. In: *La silla rota*, 18th of October. <https://lasillarota.com/metropoli/novio-de-lesvy-berlin-osorio-sera-juzgado-por-feminicidio/183672> [16.06.2019].

REDACCIÓN NEXOS (ed.) (2016): *Violencias invisibles*. In: *Nexos*, 1st of June. <https://www.nexos.com.mx/?p=28511> [16.06.2019].

RIBAS-CASASAYAS, Alberto / Amanda L. Petersen (2016): 'Introduction: Theories of the Ghost in a Transhispanic Context'. In: Alberto Ribas-Casasayas / Amanda L. Petersen (eds.): *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1-11.

RIVERA GARZA, Cristina (2016): 'El cuerpo impropio: Meditaciones humanas y no humanas en algunos textos de hoy'. In: *Revista Transas*, 8th of April. <http://www.revistatransas.com/2016/08/04/el-cuerpo-impropio-mediaciones-humanas-y-no-humanas-en-algunos-textos-de-hoy/> [17.06.2019].

RIVERA GARZA, Cristina (2011): *Dolerse: Textos desde un país herido*. Mexico: Sur+ Ediciones.

ROSAS PINEDA, Hortensia (2014): 'Desde aquel día'. In: David Gutiérrez Fuentes / Alicia Ortiz Serna (eds.): *¡Basta! Cien mujeres contra la violencia de género*. Mexico: Universidad Metropolitana-X, 61.

RUIZ-NAVARRO, Catalina (2016): '#MiPrimerAcoso: la historia detrás del Trending Topic.'. In: *Vice Cultura*, 25th of November. https://www.vice.com/es_mx/article/bned78/miprimeracoso-la-historia-detras-del-trending-topic [17.06.2019].

SIGNA_LAB ITESO (2017): 'MARA CASTILLA: control, vigilancia y fracaso'. In: *Tercera vía*, 28th of September. <http://terceravia.mx/2017/09/mara-castilla-control-vigilancia-fracaso/> [16.06.2019].

@SIGNA_LAB (2017): '#MaraCastilla: una herida abierta en un país que acumula tragedias pero también capacidades críticas de movilización'. In: *twitter.com*, 28th of September. https://twitter.com/Signa_Lab/status/913479080284057602 [16.06.2019].

SOLNIT, Rebecca (2017): 'A Short History of Silence'. In: Rebecca Solnit: *Mother of all Questions*. Kindle ed. Chicago: Haymarket Books.

TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro (2010): 'Representations of Femicide in Border Cinema'. In: Ignacio Corona / Héctor Domínguez-Ruvalcaba (eds.): *Gender Violence at the US-Mexico Border: Media Representation and Public Response*. Tucson: University of Arizona Press, 79-102.

VELA, Estefanía (2016): 'La violencia diaria en la que nadie cree'. In: Redacción Nexos (ed.): *Violencias invisibles*. In: *Nexos*, 1st of June. <https://www.nexos.com.mx/?p=28508> [16.06.2019].

VILLALOREDO, Paola (2014): 'Las manecillas de la muñeca'. In: David Gutiérrez Fuentes / Alicia Ortiz Serna (eds.): *¡Basta! Cien mujeres contra la violencia de género*. Mexico: Universidad Metropolitana-X, 90.

ZAVALA, Lauro (2005): *La minificción bajo el microscopio*. Mexico: Universidad Pedagógica Nacional.

ZAVALA, Pablo M. (2016): 'La producción antifeminista mexicana: Autoría, representación y feminismo en la frontera juarensé'. In: *Chasqui* 42.2, 57-69.

Haunted Bodies: Spectrality, Gender Violence and the Central American Female Migrant in Recent Mexican Cinema¹

Olivia Cosentino

(The Ohio State University)

The Pew Research Center reported in 2017 that although Mexican migration to the United States had decreased by 6%, Central American migration from El Salvador, Guatemala and Honduras had risen by 25% between 2007 and 2015.² Yet, these statistics derive from Central American migrants who *arrive* to the US. An even greater number of migrants who attempt to cross through Mexico end up killed, maimed, robbed, raped or entangled in sex trafficking in the lawless state of exception that is Mexico today. After increased pressure (and even direct funding) from the US in an attempt to secure its own border, Mexico also escalated border security, including former President Peña Nieto's Plan Frontera Sur in 2014. An increased concern for Central American migrants' well-being echoes amongst NGOs and academics,³ Castillo from the Council on Hemispheric Affairs notes that "instead of deterring unauthorized immigration, Programa Frontera Sur has dispersed many displaced people and made them vulnerable to extortionists, rapists, and thieves" (Castillo 2016: 4). Kovic and Kelly argue that current policy "targets and makes vulnerable migrant bodies" (Kovic / Kelly 2017: 3). What is more, official discourse invisibilizes the violence migrants experience; governments frequently refuse to acknowledge abuse, criminal organizations 'disappear bodies' to hide evidence, and violence is written off by conflating it with 'accidents', thus obscuring the structural violence that Central American migrants flee in their countries of origin.⁴

Central American female migrants in Mexico are doubly vulnerable: as migrants and women, coming from and passing through patriarchal, misogynistic societies, they endure difficult-to-document violence(s).⁵ A November 2017 report from FM4 Paso Libre, a migrant rights group based in Guadalajara, explains that female migrants regularly confront "miradas lascivas, las agresiones verbales, los tocamientos, las intimidaciones e incluso las violaciones sexuales" from "hombres (migrantes, mexicanos, autoridades y delincuentes)" (2017: 110).

¹ A resounding thank you to Carolyn Fornoff for generous feedback on an early version, to Fran Dennstedt for a lively discussion on feminism and sex work, to Ana Puga for sparking my interest in this topic and to Alberto Ribas-Casasayas for his meticulous reading.

² See Cohn et al. (2017: 2).

³ See Isacson et al. (2017) and Armijo Canto / Benítez Manaut (2016).

⁴ See Kovic / Kelly (2017: 2).

⁵ For more on the intersection of gender and migration, see García-Aguilar (2017).

Quantitative numbers on sexual harassment, abuse and/or violence are incomplete and difficult to estimate. This is due to a lack of reporting, caused by low levels of confidence in authorities and impunity in the justice system, the women's irregular migration status, and the clandestine nature of cartel violence and sex trafficking networks. While the Guatemalan government estimates that eight out of ten female Central American migrants will face some type of sexual abuse on their journey through Mexico, the Mexican government ballpark the number to be six out of ten.⁶ Although both figures are unthinkable high, the 20% discrepancy is a huge margin of difference. This violence, statistically ungraspable and discursively erasable in the public arena, is nevertheless extremely real for Central American women, haunting their travels and affecting the ways they perform and conceptualize their bodies.

This paper explores how cultural production, released around the time that Mexico's Plan Frontera Sur went into effect, makes use of the spectral to see or imagine what is missing from 'official' discourse or imperfect statistics. The ghostly, the spectral and the idea of haunting as a theoretical framework has been previously used to discuss violence(s) in Latin America⁷ as well as gendered violence in Mexico.⁸ Two recent Mexican films that depict young Central American migrants' experiences in Mexico – *La jaula de oro* (*The Golden Dream*, Quemada-Díez 2013) and *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* (*The Precocious and Brief Life of Sabina Rivas*, Mandoki 2012) – find common ground in the way that they juxtapose the visible with the invisible, presence with absence. Spectral aspects in narrative and cinematographic techniques allow the films to nuance the seen and unseen processes of violence that Central American female migrant bodies experience and underscore the bodily performances that women enact to counter the violence. The framework of spectrality, or haunting, functions to communicate the gravity of the violence(s) migrant women face in Mexico while still avoiding the damaging, agency-robbing paradigm of the migrant as a helpless victim.⁹

The first section of this essay discusses Guatemalan migrant Sara (Karen Martínez)'s gender performance and bodily transformation in *La jaula de oro*. I read her unresolved kidnapping as a haunting reminder of looming gendered violence. The latter half of the paper explores how *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* dialogues with El Salvadoran journalist Óscar Martínez's metaphor of sex trafficking as *fantasma* on the Guatemala-Mexico border in his

⁶ See Martínez (2010: 84).

⁷ Martín Hopenhayn writes of a different kind of "ghost" (*fantasma*) that haunts the Latin American metropolis: "la droga y la violencia" (2002). Hopenhayn's theoretical understanding of the *fantasma* is not based in Derrida nor Lacan.

⁸ See Petersen (2016).

⁹ Throughout this paper, I contest conflating the figure of the migrant and/or sex worker with the term "victim" because it denies agency to already precarious subjects. In no way do I contest that migrants and/or sex workers have experienced crime, abuse or exploitation that deserves justice.

chronicle 'Las esclavas invisibles', part of *Los migrantes que no importan: En el camino con los centroamericanos indocumentados en México* (2010). *La vida precoz* intervenes in ongoing feminist debates surrounding consent in migrant sex work by problematizing and nuancing Honduran migrant Sabina (Greisy Mena)'s 'choice' to participate in the sex industry in the *zona de tolerancia* where the specter of sex trafficking lurks. The film further uses haunting to insinuate incestuous, sexual abuse in Sabina's past through a ghost-like brother, Jovany (Fernando Moreno), who stalks Sabina in Mexico and underscores the violent situation she left in Honduras.

Pérez-Melgosa traces a history of how the Latin American migrant body became the "central motif of the migration-film genre in the Americas" (Pérez-Melgosa 2016: 217). He argues that despite intentions to condemn migrant abuse, films like *Espaldas mojadas* (Galindo 1955), *Bolivia* (Caetano 2001) and *¿Quién es Dayani Cristal?* (Silver 2013) ultimately "reduc[e] migrant subjects to the condition of victimized bodies" (Pérez-Melgosa 2016: 217). Mutilated or dead, this imagery robs migrants of agency. The first fiction film to explore Guatemalan-US migration, Gregory Nava's *El norte* (1984), does not neatly fit Pérez-Melgosa's paradigm. Suffering migrant bodies do appear in *El norte* – just consider the horrifying scene where rats attack Guatemalan siblings Rosa (Zaide Silvia Gutiérrez) and Enrique (David Villalpando) in the sewage tunnel that leads from Mexico to the US. Yet, after the border-crossing, Enrique's capable body determines his identity: his strong arms (a characteristic emphasized in dialogue) make it possible for him to perform labor. The last image of *El norte*, a medium close-up of an unidentifiable severed head hanging from a tree, suggests that Nava's film may indeed conform to the typical portrayal of mutilated migrant bodies.

The two films I analyze here offer an alternative to prior migration cinema; they fully reject the trope of the dead or dismembered migrant body, instead intimating violence and suffering in more subtle ways, often implied off screen. Sara and Sabina, the young Central American migrants in *La jaula de oro* and *La vida precoz y breve de Sabina Rivas*, actively refuse to assume the label of victim, but their suffering is implied through bodily performances. The films offer a more nuanced vision of the female migrant as strong, resilient and resourceful, yet constantly haunted by the possibility of gender-based violence that lies outside of her control.

The immeasurability and invisibility of the horrors that Central American migrant women face demonstrate the usefulness of the framework of the spectral in this context. *The Spectralities Reader* (2014) charts the so-called spectral turn in criticism, notably beginning with Jacques Derrida's *Specters of Marx*, published in 1993. Editors Blanco and Peeren clarify that, as opposed to the "ghost", the notion of specter and spectrality "specifically evoke an

etymological link to visibility and vision, to that which is both *looked at* (as fascinating spectacle) and *looking* (in the sense of examining), suggesting their suitability for exploring and illuminating phenomena other than the putative return of the dead" (Blanco / Peeren 2013: 2). In their edited volume, *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives* (2016), Ribas-Casasayas and Petersen note that Derrida moved attention towards "the immaterial conditions that can be felt, or the intangible that [...] sees us without being seen" (Ribas-Casasayas / Petersen 2016: 2f.). Derrida's conceptualization of the specter – perceptible, yet invisible because of its immateriality and immeasurability – holds great potential for discussing the experience of Central American women traveling through Mexico that is largely erasable from official accounts or statistics. The specter of gender violence, the vulnerability of an irregular migration status, and an inability to return to unlivable poverty (or abuse) in their home country haunts Central American migrant women's journeys.

Perhaps most important is that spectrality offers the possibility to read migrant narratives and performances against the grain. Spectrality's implied interest lies in absences; what is not there, rather than what is plainly visible. Citing Avery Gordon's work *Ghostly Matters*, Ribas-Casasayas and Petersen note that "social discourse fails to include violently silenced stories because humans are primed to pay attention to the visible, the present, the eventful, and not the invisible, the absent, or the non-occurring" (Ribas-Casasayas / Petersen 2016: 3). By actively searching for absences and reading into the invisible, the non-occurring or the unspoken within these films, we find truths in cultural productions that have been systematically silenced at official levels of discourse.

Quemada-Diéz's directorial debut, *La jaula de oro*, taps into timely social issues as it tells the story of three Guatemalan teenagers' journey across Mexico to the US. The film was awarded 32 prizes from film festivals around the world, including the Gillo Pontecorvo award for "social commitment, vigor and narrative freshness" at Cannes.¹⁰ *La jaula* was the highest grossing film at the Cineteca Nacional in 2013, a figure that attests to its status as highbrow festival fare.¹¹ While previous work on *La jaula de oro* underscores various aspects of the film's engagement with and representation of reality,¹² I shift the focus from the main male characters to one of the minor characters, Sara, for she opens a window onto the female migrant experience. I analyze Sara's body and its relation to the spectral in two important sequences: her embodied gender performance prior to the journey and her abduction once her body is discovered.

¹⁰ See Instituto Mexicano de Cinematografía (2013: 237).

¹¹ See Instituto Mexicano de Cinematografía (2014: 72).

¹² For more on this see Estrada (2016), Lie (2017) and Domínguez Cáceres (2017).

In this first sequence, the camera allows us to bear intimate witness to Sara's purposeful bodily transformation and hints at the looming violence that Sara expects from the journey. *La jaula* opens on a bustling street in Guatemala. A shaky, handheld camera (imitating documentarian aesthetics) follows Juan as he masterfully navigates various obstacles. Juan's free movement directly contrasts Sara's slow, pensive movement in the scene that follows, setting up a gendered¹³ opposition in migrant bodies: male – mobile, female – impeded, and as we will see in the following analysis, haunted. The sounds disappear as the camera cuts to the inside of a wooden structure where Sara is next to a bathroom stall clearly labeled 'Damas'. The abrupt silence and relatively slow narrative tempo allow spectators to focus solely on Sara and voyeuristically watch how she prepares/transforms her body for the journey. The camera hovers at eye level. Sara gazes at her reflection in the mirror and begins to cut her hair. The dorsal shot allows us to fully view the initial length of her hair as well as the contours of her back, emphasizing her youth. Sara looks down silently as she wraps her breasts with an elastic bandage-like cloth. She then pushes her shoulders back and stretches her head to one side, as though she is physically adjusting her body to perform this new masculine gender. The hovering camera becomes a material representation of the looming presence – invisible, yet perceptible.

If at this point the audience questions why we have observed this transformation, the answer quickly follows as the camera cuts to a close-up of Sara's hands holding birth control pills. There is a brief close-up of the side of Sara's face as she swallows a pill sans water. Her eyes close and flutter slightly. This anguished expression is fleeting, almost non-occurring, but still noticeable. The presence of the birth control pills registers what is absent visually: the specter of gendered violence, specifically Sara's fear of getting pregnant on her way to the US if a fellow migrant, law enforcement official or member of a criminal organization rapes her. Sara takes the pill at the end of her transformation, reminding us explicitly that even though her bodily performance will allow her to move more fluidly as a migrant, that same body remains at risk and vulnerable to an unwanted pregnancy. Sara views her body as the means to migrate and move, yet unlike Sabina (in *La vida precoz*) who sees her body as a commodity from which to profit, Sara understands her gender-female body as exponentially increasing her risk of maltreatment.

Bodily harm does come to Sara later in the film, but the film alludes to even greater violence off screen by rendering her a specter. Cartel members remove the migrants from *La bestia* by force; everyone is lined up and one of the aggressors separates the women from the line. The

¹³ My analysis here follows Judith Butler's classic notion of gender as a performative, embodied act (1997). Though I understand gender as a spectrum and not a binary, I refer to "male" and "female" here to best reflect how the subjects of the films (heteronormatively) define their gender identities.

men initially pass up Sara, but as soon as she is discovered to be a woman, they dehumanize her: "¡Esta es hembra!" He lifts her shirt to expose her wrapped breasts and aggressively rubs her torso, exclaiming, "¡Qué rico! Esta debe de ser virgencita". The camera tightly frames this violent assault in a medium close-up, subjecting the viewers to every ounce of Sara's nightmare-come-true. Juan and Chauk jump to Sara's defense, but they are held back. The narcos drag Sara, kicking and screaming, to a black SUV. Sara's voice seems to become disembodied as she continually shouts, "Juan! Chauk!" in the midst of the chaos. Her anguished yelps echo as her body disappears into the SUV. This is the last time we see Sara in the film.

Ribas-Casasayas and Petersen tell us that "[t]he unfinished, unresolved, and fractured allude to the concept of undecidability that is central to theorizations of the ghost" (Ribas-Casasayas / Petersen 2016: 2). Sara's unresolved condition, a total taboo in Hollywood-style storytelling that prioritizes distinct narrative resolution, speaks to the spectral. This important narrative choice turns Sara into a specter whose simultaneous presence/absence haunts the second half of the film. During her life, Sara mediated Juan and Chauk's volatile relationship, but in Sara's absence, Juan and Chauk's shared, looming loss pushes them to work together and propels them towards the US.

La jaula leaves Sara's story purposefully untold for two reasons. First, it avoids the trope of the migrant as a victim. Despite being outnumbered, Sara is depicted as indignantly fighting her assailants until she disappears from the screen, imbuing her with dignity. Second, the film deploys a classic horror film tactic of leaving the most horrific off-screen, thus inviting the audience to imagine the horrific violence that awaits Sara's body. In this way, Sara's unfinished story becomes an affective impetus for spectators, what Ribas-Casasayas and Petersen call an "imperative", "a demand for uncovering what seems to be absent" (Ribas-Casasayas / Petersen 2016: 1). What happened to Sara? The unfortunate answer is likely sexual abuse or even sex trafficking, another type of spectral haunting that threatens Central American migrant women in Mexico.

In his chronicle, 'Las esclavas invisibles' from *Los migrantes que no importan*, Óscar Martínez examines the spectral logics of sex trafficking in Tapachula, Chiapas.¹⁴ Through interviews with self-identified Central American sex workers in the *zona de tolerancia*, Martínez reads into the absences and the non-occurring in women's testimonies (avoiding the term *trata* at all costs) to underscore the spectral nature of guilt and responsibility. Keny, a Salvadoran sex worker, tells Martínez that the women (girls):

¹⁴ I fervently disagree with the way in which Martínez portrays the women he interviews; even he cannot avoid sexualizing his subjects and turning them into victims. His account, however, was the first to consider the spectral nature of sex trafficking.

han venido por su propia voluntad, porque ellas quieren. He escuchado comentarios de mujeres que las venden, pero cuando ya ven el lugar, se quedan. He hablado con algunas de ellas, y me dicen que se quedaron porque les ha gustado el dinero. Entonces es por su propia voluntad (Keny in Martínez 2010: 91).

This discourse is common: women come 'freely' and 'choose' to stay because they want to make money. Martínez later reflects on Keny's comment:

Otra vez el fantasma. Otra vez la fina red que hace que la trata no parezca trata. Culpa de la muchacha. Ella quiso quedarse. Los métodos de chantaje de los tratantes se camuflan como propuestas en las mentes de mujeres acostumbradas a sufrir y a ser valoradas como mercancía. Al final, nadie tiene la culpa. Las cosas son como son. Así han sido siempre (Martínez 2010: 91).

'Las esclavas invisibles' traces the metaphor of the *fantasma* in order to demonstrate that by thrusting fault and choice onto the women, the traffickers and the practice of trafficking disappear.¹⁵ The invisible exploitation is conflated with visible, voluntary sex work. Discursively and in practice, the waters between (unregulated) sex work and sex trafficking are muddy, especially when intersected with migration.

As Lamas outlines in '¿Prostitución, trabajo o trata? Por un debate sin prejuicios', discourse and how we discursively differentiate prostitution, sex work¹⁶ and sex trafficking matters.¹⁷ Predated by the term 'sex slavery', sex trafficking has become a complicating factor in the debate on the sex industry (namely, to regulate or to abolish).¹⁸ Some scholars, like Lamas, believe that by regulating sex work, we recognize its emancipatory possibilities for women in a precarious economy and are able to protect women's rights and prevent trafficking or other forms of exploitation.¹⁹ On the other hand, radical abolitionists, often NGOs, have taken up sex trafficking as a justification for criminalizing and outlawing any kind of sex work as they conceptualize all women to be 'victims'.²⁰

At the heart of these debates lies the issue of consent, connected closely to victimhood and agency. Abolitionists argue that no woman would ever voluntarily choose to sell her body for

¹⁵ But the metaphor does not stop there, and in fact, becomes more complicated. When Martínez asks Tamayo, the "fiscal anti-trata" in Tapachula, about the frequency of sex trafficking cases involving Central American women, Tamayo responds, "Han llegado muy pocos. Este tipo de delito casi no se denuncia, porque quienes intervienen, Migración, y otras instituciones, no los canalizan acá, las deportan, y se pierden las denuncias. Es un fenómeno preocupante, pero fantasmal, no se ve" (Tamayo in Martínez 2010: 92). Tamayo, of his own volition, uses the "phantasmal" nature of sex trafficking to shirk his duties as prosecutor, hiding behind the excuse that the practice remains unseen and women are deported before they can report.

¹⁶ Like many feminist scholars, Lamas prefers the term sex work (*comercio sexual*) to prostitution as the former "da cuenta del proceso compra-venta, que incluye también al cliente" while the latter is a disparaging term often linked to judgment (Lamas 2014: 164).

¹⁷ For more on defining "trafficking" and the debates on consent, see Doezema (2010).

¹⁸ Due to space limitations here, I gesture towards Lamas (2014) – for the debate from a specifically Mexican perspective – and Kempadoo (2012), who historicizes the debate and discusses the abolitionist, criminal justice and transnational feminist paradigms in depth.

¹⁹ See Agustín (2007), Scoular (2010) and Kempadoo (2012).

²⁰ See Lamas (2014: 166, 175).

sex, thus, their blanket classification of 'victim'. Transnational and third world feminists like Kamala Kempadoo argue that the term 'victim' objectifies women, denies them any sense of agency or subjectivity and fails to recognize that most do 'not' self-identify as trafficking victims.²¹ Drawing from ethnographic fieldwork on migrant communities of sex workers in Peru, Goldstein grapples with 'consent' in a context where, like for Central American migrant women in Mexico, "there is no other viable economic or bodily alternative" (Goldstein 2014: 239). Beyond demonstrating the solidarity built between her subjects and their female madams in addition to underscoring their rejection of the label 'trafficking victims', Goldstein comes to no definitive conclusion about the tricky subject of consent.²² This utter lack of resolution flies in the face of NGOs, policy-makers and governments who wish to clearly delineate: trafficked (or as Agustín might argue someone who "needs rescuing"), and not trafficked.²³ Goldstein's takeaway echoes that of Lamas: listen to the women.

Condensing this complex feminist debate means inevitably leaving out perspectives, but my purpose here is to juxtapose relevant circulating ideas with a fictional narrative that gives voice to a (possibly trafficked) sex worker who does not view herself as a victim, Sabina Rivas.²⁴ While there is a tendency in Mexico to disdain mainstream, commercial cinema, Mandoki's *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* proves to be incredibly cognizant of the complexities and nuances of social reality on the Mexico-Guatemala border in ways that official discourse is not. With a screenplay adapted by Cardozo from *La Mara* (Ramírez Heredia 2004), *La vida precoz* centers on Sabina, a young Honduran woman who works at El Tijuanita, a strip club in Ciudad Tecún Umán for Doña Lita (Angelina Peláez). Mejía has analyzed the film's realistic portrayal of intersectional migrant oppression on the Mexico-Guatemala border, yet both she and Hatfield mislabel Sabina's situation as "prostitution" or "redes de prostitución". *La vida precoz* envisions the tricky intertwining of unregulated sex work and sex trafficking, while the spectral elements of the film hint at unseen violence and gender inequalities that haunt Sabina's bodily performance without stripping her of agency.

²¹ See Kempadoo (2012: xxix-xxx). Kempadoo explains that the victim paradigm figures the woman as "pure, unblemished, and innocent prior to the trafficking act" until they are corrupted by "'evil' men" (Kempadoo 2012: xxix). Agustín agrees that these narratives obscure larger processes that play into sex trafficking like the globalization of capitalism and growing wealth disparities that produce forced migrations.

²² For a philosophical, feminist discussion on freedom, consent and choice in trafficking, see Dickenson (2006).

²³ Casillas' government and NGO-funded study of Tapachula, Chiapas solely treats the "trata" of women, girls and children in the region, seeming to negate any possibility that sex work occurs alongside (or intertwined with) sex trafficking. See Casillas (2006).

²⁴ Sabina is underage, though when asked, she pretends to be 18. Most feminist debates assume that the sex workers in question are not minors. For the sake of my argument here, there is not enough room to flesh out the question of age, especially in societal contexts where sexual maturity is understood differently than in the US.

The film does not make it easy to diagnose the situation as sex trafficking nor to label Sabina a victim. The narrative spells out that Sabina began doing sex work willingly, with no coercion nor deception. She tells Doña Lita, "ya sabe que yo prometí estar aquí medio año nada más para sacar lo suficiente seguir para arriba. Ya llevo ocho meses [...]". For Sabina, sex work is the means to an end: a career as a singer. Although Sabina's stay at La Tijuanita may have been extended due to an exploitative pay structure, many feminists would argue that this is a result of unregulated working conditions, not necessarily sex trafficking. Sabina can freely leave La Tijuanita; at one point she takes refuge at a migrant camp in Mexico before being deported back. Another crucial aspect is that Sabina does not seek salvation. When Jovany offers to save Sabina from what he deems "mierda," she adamantly refuses his help.

In spite of some ethically questionable behavior, the madam Doña Lita is not simply cast as the evil, villainous sex trafficker, suggesting a more complicated, nuanced reality. Her care for Sabina seems genuine ("eres como mi hija, tú lo sabes") and she gives Sabina special treatment. There is no indication that Sabina sees Doña Lita as her oppressor or captor. Yet, the discourse surrounding Sabina's relationship with Doña Lita gives us a glimpse of how the practices of sex trafficking haunt unregulated sex work by juxtaposing what is said with what is left unsaid. When Doña Lita sees Sabina off at the bus station, she tells her: "tienes una deuda conmigo y trabajaremos juntas hasta que la pagues. Para eso son las fiestas... ¿entiendes?" Sabina nods. This is the only mention of indebtedness in the film, but it implies that obligation is perhaps unspoken, invisibly looming in other conversations. Doña Lita grabs her arm, "sabes lo que es una sociedad." Their relationship is quickly reformulated making it seem more like the two were partners together in a business, mutually benefitting from their solidarity against men.

The two women seem to share an acceptance of the inevitability of gender violence. Doña Lita prevents Sabina from reporting her brutal rape²⁵ by a US officer at the Mexico-Guatemala border. She tells Sabina, "lo que pasó, pasó, y debes tomarlo como una prueba. Si el del más allá nos pone de pruebas es porque quiere saber hasta dónde llega nuestra fe". Being a victim of rape is recodified as proving oneself a survivor of predestined violence. Thus, performing resilience is a crucial survival strategy for vulnerable women. After Doña Lita physically defends Sabina from a corrupt Mexican police officer, she once again religiously reframes the incident: "ay, las pruebas que nos manda el Señor". She (and other women) conceptualize

²⁵ Though outside the scope of this paper, important elements in the *mise-en-scene* gesture towards a larger understanding of the politics of migration. When it is implied that the border worker Patrick plans to rape Sabina, a portrait of George W. Bush appears in the corner of the frame. This suggests the US's responsibility in the militarization of Mexico's borders and the increased vulnerability of migrants.

gender violence as ontological destiny for all women, a perception that continuously haunts their bodies.

The spectral presence of Sabina's brother Jovany, a newly minted Mara, gestures towards hegemonic gender inequalities and violence(s) that plague Central American women. During the opening sequence in *El Tijuanita*, Sabina takes the stage, smiling widely. As she begins to dance, the camera gives a refracted image of Sabina and the visual distortion cues spectators to recognize Derrida's visor effect: she is the subject of the gaze, but cannot replicate it. Sabina freezes, immobilized. Jovany's presence signals her flight from the horrors that Sabina tried to leave in Honduras. By the time the film reveals Sabina suffered her father and brother's sexual abuse, we realize that Jovany's lurking is representative of the haunting effect of violence. He silently stalks Sabina and Doña Lita through the market to the bus station where Sabina departs for a sex party in Tapachula. He hovers silently at Sabina's window, watching as she performs oral sex in exchange for a visa. Both are moments that suggest Sabina commodifies her body and utilizes it for labor because she has been conditioned by past experiences.

La vida precoz presents a vision of the ways unseen gender violence shapes Central American women's expectations of their experiences and their reactionary bodily performances. Many women assume their bodies will be objectified, abused and dehumanized; normalizing or reframing violence and/or exploitation becomes a strategy of self-preservation to maintain dignity.²⁶ Martínez notes that this performative self-objectification, a survival mechanism, has even consolidated into discourse through the term "cuerpomático" (Martínez 2010: 84). The body becomes "una tarjeta de crédito" that can be used to "conseguir seguridad en el viaje, un poco de dinero, que no maten a tus compañeros" (Martínez 2010: 84). For this reason, many women – like Sabina – reject the term 'victim', and do not perform victimhood. Sabina's rape upsets her most because it leaves her face bruised and scarred, a problem that affects her ability to perform and make money ("si no tengo cara, no tengo nada"). Sabina's understanding of her body as object demonstrates a violent internalization of the patriarchal idea that female worth comes solely from the body. She performs sex work and does not report her rape because she believes it is a price she must pay to achieve her dreams.

Implicitly contesting the suffering migrant paradigm, the film counters Sabina's bodily commodification and suggest that her multi-dimensional identity cannot be limited to labels

²⁶ Huffington Post reporter Eleanor Goldberg gives an anecdotal example: Zittlau, an immigration attorney and advocate who frequently works with Central American women, notes that "part of the struggle [...] is conveying to her clients that assault shouldn't be part of everyday life. While preparing for a recent hearing, for example, Zittlau said her client from Guatemala repeatedly used the Spanish word for "annoying" to describe how she felt about her husband's abuse. "No. Him raping and beating is not 'annoying', it goes beyond that", Zittlau told her client." (Zittlau in Goldberg 2018).

like (trafficking) victim (of sexual abuse). Mexican critic Ayala Blanco calls Sabina "una heroína que resulta atípica en este tipo de martirologios ejemplares y edificantes" (Blanco 2017: 26). *La vida precoz* gives significant opportunity to 'listen' to Sabina, who self-conceptualizes as a powerful, talented singer. When Sabina performs for audiences, enjoyment radiates through her body and her passion for singing is evident. At an arcade in Tapachula, Sabina plays Dance Dance Revolution, a game where players perform complicated dance choreography on a mini-stage. Joy emanates as she dances freely; people stop and watch, affected by her joy. Unlike the dead, dismembered migrant body, Sabina's body is capable of experiencing a gamut of emotions.

As scholars and cultural producers look for better ways to recognize silenced violence(s) without reverting to the trope of victim, spectrality and spectral theory provide a productive means of acknowledging violence(s) without robbing migrants of agency or dignity. The idea of haunting serves to nuance Central American migrant women's experiences in Mexico, pushing us to read into their absences – what is missing, what is non-occurring in the diegesis or their testimonies – to unveil the specters of violence. While the omnipresence of seemingly inevitable gender violence shapes women and the way they conceptualize and perform their bodies, it does not define them; they are more than the violence they experience. Recent Mexican cinema succeeds in going beyond the mutilated migrant body to showcase the complexities of female migrant bodily performances even if it does not offer a clear path to justice for the fictional Central American women it profiles.

I cannot help but conclude by referencing the political climate in the United States at the time of writing (Summer 2018). This conversation about spectrality, gendered violence and Central American female migration has become all the more relevant in the wake of the Trump administration's 'zero-tolerance' immigration policy, which many suspect to be undermining the asylum process. Blitzer reports that "in 2017, sixty per cent of all asylum cases heard by immigration judges were rejected, the highest denial rate in a decade" (Blitzer 2018).²⁷ Keep in mind, that is more than half of those who 'sought' asylum. Assuming Sabina made it across Mexico, would the proud aspiring singer apply for asylum if she did not consider herself a victim?

In the current system, there seems to be no alternative to the one-dimensional victim identity if one seeks refuge in the US or Mexico. Participating in what Puga calls the "political economy of suffering", migrants are essentially required to perform victimhood in order to convince

²⁷ This statistic is not specifically regarding Central Americans nor women, but rather illustrates the trend towards more stringency in asylum cases.

judges to grant their credible requests for asylum (Puga 2016: 75). Refusing to be a victim – as we see Sara and Sabina do – does not mean that migrants have not suffered or are not haunted by very real violence. It does, however, equate to deportation when the burden of proof is not met. Given that unspoken, spectral gendered violence haunts women, policy-makers in both the US and Mexico would be wise and humane to recognize bodily performances of strength, power and dignity as reactionary practices of self-preservation and resilience. We should prime ourselves to pay attention to the absences, and not just the presences, and shape policy accordingly.

Bibliography

- ARMILLO CANTO, María Natalia / Raúl Benítez Manaut (2016): 'Vulnerabilidad y violencia en el corredor Centroamérica-México-Estados Unidos'. In: *Ecuador Debate*, 97, 103-121.
- AGUSTÍN, Laura María (2007): *Sex at the Margins: Migration, Labour Markets and the Rescue Industry*. New York: Zed Books.
- AYALA BLANCO, Jorge (2017): *La lucidez del cine mexicano*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BLANCO, María del Pilar / Esther Peeren (eds) (2013): *Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York: Bloomsbury Academic.
- BLITZER, Jonathan (2018): 'The Trump Administration is Completely Unravelling the U.S. Asylum System'. In: *The New Yorker*, 11th of June. <https://www.newyorker.com/news/news-desk/the-trump-administration-is-completely-unraveling-the-us-asylum-system> [08.06.2019].
- BUTLER, Judith (1997): 'Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory'. In: Katie Conboy et al. (eds.): *Writing on the Body*. New York: Columbia University Press, 401-417.
- CASILLAS, Rodolfo (2006): *La trata de mujeres, adolescentes, niñas y niños en México: Un estudio exploratorio en Tapachula, Chiapas*. Mexico: Organización Internacional para las Migraciones / Instituto Nacional de las Mujeres / Instituto Nacional de Migración / Comisión Interamericana de Mujeres de la Organización de Estados Americanos.
- CASTILLO, Alejandra (2016): *The Mexican Government's Frontera Sur Program: An Inconsistent Immigration Policy*. Washington: Council on Hemispheric Affairs.
- COHN, D'Vera / Jeffrey S. Passel / Ana Gonzalez-Barrera (2017): 'Rise in U.S. Immigrants from El Salvador, Guatemala and Honduras Outpaces Growth from Elsewhere'. In: *Pew Research Center Hispanic Trends*, 7th of December. <https://www.pewhispanic.org/2017/12/07/rise-in-u-s-immigrants-from-el-salvador-guatemala-and-honduras-outpaces-growth-from-elsewhere/> [08.06.2019].
- DERRIDA, Jacques (1994): *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Translated by Peggy Kamuf. New York: Routledge.
- DICKENSON, Donna (2006): 'Philosophical Assumptions and Presumptions about Trafficking for Prostitution'. In: Christien L. van den Anker / Jeroen Doomernik (eds.): *Trafficking and Women's Rights*. New York: Palgrave Macmillan, 43-53.
- DOEZEMA, Jo (2010): *Sex Slaves and Discourse Masters: The Construction of Trafficking*. New York: Zed Books.

- DOMÍNGUEZ CÁCERES, Roberto (2017): 'Imágenes de migrantes y sueños americanos en *Rosa Blanca y La Jaula de Oro*'. In: Maricruz Castro Ricalde / Mauricio Díaz Calderón / James Ramey (eds.): *Mexican Transnational Cinema and Literature*. Oxford: Peter Lang, 243-256.
- ESTRADA, Alicia Ivonne (2016): 'Decolonizing Maya Border Crossings in *El Norte* and *La Jaula de Oro*'. In: Verónica Garibotto / Jorge Pérez (eds.): *The Latin American Road Movie*. New York: Palgrave Macmillan, 175-193.
- FM4 Paso Libre / Dignidad y Justicia en el Camino A.C (2017): *Sin lugar en el mundo. Desplazamiento forzado de mujeres por Guadalajara*. Guadalajara: Prometeo Editores. <https://fm4pasolibre.org/wp-content/uploads/2018/07/SIN-LUGAR-EN-EL-MUNDO.-DESPLAZAMIENTO-FORZADO-DE-MUJERES-POR-GUADALAJARA.-VERSIO%CC%81N-DEFINITIVA.pdf> [08.06.2019].
- GARCÍA-AGUILAR, María del Carmen (2017): 'Mujeres centroamericanas que transitan y laboran en la frontera sur de México. Una reconstrucción analítica'. In: *Revista LiminaR*, 15.2, 69-80.
- GOLDBERG, Eleanor (2018): 'Women Migrants Often Can't Put Into Words the Horrors They've Experienced'. In: *Huffington Post*, 5th of July. https://www.huffpost.com/entry/women-girls-at-the-border-are-desperate-for-tampons-and-pads_n_5b2bd6a9e4b0040e2740d068 [08.06.2019].
- GOLDSTEIN, Ruth (2014): 'Consent and Its Discontents: On the Traffic in Words and Women'. In: *Latin American Policy*, 5.2, 236-250.
- HATFIELD, Elia (2013): '*La vida precoz y breve de Sabina Rivas*'. In: *Chasqui*, 42.2, 216-217.
- HOPENHAYN, Martín (2002): 'Droga y Violencia: Fantasmas de la Nueva Metrópoli Latinoamericana'. In: *Polis*, 3. <http://polis.revues.org/7650> [08.06.2019].
- INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA (2014): *Anuario estadístico del cine mexicano 2013*. Mexico: Instituto Mexicano de Cinematografía / CONACULTA. www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/anuario-estadistico/ [08.06.2019].
- INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA (2013): *Anuario estadístico del cine mexicano 2014*. Mexico: Instituto Mexicano de Cinematografía / CONACULTA. www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/anuario-estadistico/ [08.06.2019].
- ISACSON, Adam / Maureen Meyer / Hannah Smith (2017): *Mexico's Southern Border: Security, Central American Migration, and U.S. Policy*. Washington: Washington Office on Latin America.
- KEMPADOO, Kamala (2012): 'Introduction: Abolitionism, Criminal Justice, and Transnational Feminism: Twenty-first-century Perspectives on Human Trafficking'. In: Kamala Kempadoo / Jyoti Sanghera / Bandana Pattanaik (eds.): *Trafficking and Prostitution Reconsidered. New Perspectives on Migration, Sex Work, and Human Rights*. Boulder: Paradigm Publishers, vii-xlii.
- KOVIC, Christine / Patty Kelly (2017): 'Migrant bodies as targets of security policies: Central Americans crossing Mexico's vertical border'. In: *Dialectical Anthropology*, 41.1, 1-11.
- LAMAS, Marta (2014): '¿Prostitución, trabajo o trata? Por un debate sin prejuicios'. In: *Debate Feminista*, 50.1, 160-186.
- LIE, Nadia (2017): *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*. Cham: Palgrave Macmillan.
- MANDOKI, Luis (dir.) (2012): *La vida precoz y breve de Sabina Rivas*. Mexico: Churchill y Toledo / FIDECINE et al. 115 min.

- MARTÍNEZ, Óscar M. (2010): *Los migrantes que no importan. En el camino con los centroamericanos indocumentados en México*. Barcelona: Icaria Editorial.
- MEJÍA, Glenda (2014): 'The Impacts of Power Domains on Irregular Migrants as Seen in *La vida precoz y breve de Sabina Rivas*'. In: *Crossings: Journal of Migration and Culture*, 5.2-3, 245-256.
- PÉREZ-MELGOSA, Adrián (2016): 'Low-Intensity Necropolitics: Slow Violence and Migrant Bodies in Latin American Films'. In: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 20, 217-236.
- PETERSEN, Amanda (2016): 'The Ghosts of Gender Violence'. In: *Trans-Border Freedom of Expression Project*, 31th of October. <http://sites.sandiego.edu/tbi-foe/2016/10/31/ghostsofgenderviolence/> [08.06.2019].
- PUGA, Ana Elena (2016): 'Migrant melodrama and the political economy of suffering'. In: *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 26.1, 72-93.
- QUEMADA-DÍEZ, Diego (2013): *La jaula de oro*. Mexico: Animal de Luz Films / Castafiore Films / Conaculta et al. 108 min.
- RIBAS-CASASAYAS, Alberto / Amanda Petersen (eds.) (2016): *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- SCOULAR, Jane (2010): 'What's Law Got To Do With it? How and Why Law Matters in the Regulation of Sex Work'. In: *Journal of Law and Society*, 37.1, 12-39.

Espectros del feminicidio: Liminalidad y producción social del espacio en *Lomas de Poleo (morir con las alas plegadas)* de Edeberto Galindo

Elizabeth Villalobos
(University of Nevada, Reno)

Entre los textos de la dramaturgia del norte de México centrados en la temática del feminicidio,¹ *Lomas de Poleo (Morir con las alas plegadas)* (2002) de Edeberto (Pilo) Galindo Noriega se distingue por la exposición de su trama elaborada desde la perspectiva *post mortem* de las víctimas. La mirada incisiva de los fantasmas de cuatro mujeres asesinadas problematiza los aspectos socioeconómicos de la interacción cotidiana en el espacio abstracto y material de Ciudad Juárez. Este artículo propone un análisis interdisciplinario de *Lomas de Poleo* a través de los estudios de liminalidad² y la construcción social del espacio³ que permite ahondar en el complejo entramado del feminicidio⁴ dentro de la espacialidad socioeconómica del neoliberalismo "glocal" fronterizo⁵ en la cual se inserta la trama de *Lomas de Poleo*. Esta obra es acreedora del Premio Chihuahua de Literatura 2002 y es uno de los dramas más destacados de Galindo, quien se distingue por su prolífico y multipremiado trabajo como escritor y director de teatro en Ciudad Juárez.⁶ Este texto demuestra la estética del teatro de "insurgencia civil de México" (Báez Ayala 2006: 261),⁷ como una característica esencial en los escritos del

¹ Para información de las obras publicadas sobre feminicidio, véanse los textos reunidos en las antologías *Hotel Juárez: dramaturgia de feminicidios* (Mijares 2008) y *Cinco dramaturgos chihuahuenses* (De la Mora Covarrubias 2005).

² Véase Turner (1988).

³ Véase Lefebvre (1974).

⁴ La teorización del término feminicidio proviene del término acuñado por las feministas Radford y Russell para identificar al "asesinato misógino de mujeres" (Radford in Radford / Russell 2006: 16). En 2006 el concepto fue apropiado en México por Lagarde y de los Ríos, para catalogar a este tipo de violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez, describiéndola como: "El conjunto de delitos de lesa humanidad que contienen los crímenes, los secuestros y las desapariciones de niñas y mujeres en un cuadro de colapso institucional" (en Fregoso / Bejarano 2010: 8).

⁵ Véanse Monárrez Fragoso (2009), Weissman (2010) y Valencia (2016).

⁶ Galindo es fundador del *Taller de Teatro 1939* y ha sido acreedor de los siguientes premios: Premio Nacional de Dramaturgia Emilio Carballido 2005, Ganador del Certamen Nacional de Pastorela Universidad Autónoma de Nuevo León 2006, Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda 2007 y 2008, Mejor Dramaturgo en La Muestra Estatal de Teatro en Chihuahua 2013, Medalla al Mérito Cultural Víctor Hugo Rascón Banda 2013, Mejor Dramaturgo de la Muestra Estatal de Teatro en Chihuahua 2014, Premio de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón 2015. Como director ha obtenido múltiples reconocimientos a nivel nacional y sus obras han sido montadas en Venezuela, España, Chile y México. Sus textos se encuentran antologados en: *Dramaturgia del Norte* (Mijares 2003), *Cinco dramaturgos chihuahuenses* (De la Mora Covarrubias 2005), y *Antología Teatral* (Galindo 2016). Véase Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (2017).

⁷ Báez Ayala afirma que este tipo de teatro de México "visualiza a los actores: mujeres asesinadas, familiares de las víctimas, a los victimarios primarios –es decir los asesinos– y a los victimarios secundarios o las instituciones en donde priva la impunidad, la sociedad local y nacional e intenta mostrar sus actos de forma dialógica [para] indagar en los discursos y prácticas de cada actor social".

dramaturgo que "más que ocultar o evadir, miran de frente a los espectadores. Hay en sus textos una tenue sonrisa semejante a la del fantasma que sabe dónde hundir la daga" (Galicia 2007: 127). *Lomas de Poleo* combina realismo y surrealismo, así como teatro documental y teatro de ficción para articular la problemática del feminicidio dentro del espacio socioeconómico fronterizo en el que se desarrolla la espectralidad de las protagonistas. El texto cuenta con un acto único dividido en trece escenas intercaladas en donde el espacio fronterizo es fragmentado con la representación de los distintos lugares por los que deambulan las mujeres antes y después de su muerte.

El drama problematiza la producción social del espacio fronterizo vinculado a una comunidad de fantasmas formada por mujeres asesinadas que aparecen en el sitio específico de Lomas de Poleo, colonia ubicada en las orillas de la urbe, donde la aplicación del concepto de liminalidad funciona como analogía de la marginalidad de las figuras espectrales.⁸ Este análisis parte de la perspectiva de las protagonistas como deconstrucción de los espacios físicos y socioeconómicos del contexto real del espacio fronterizo. Para tal efecto, primeramente, se plantea la marginalidad socioeconómica de las jóvenes a través de su incorporación a la comunidad de fantasmas que en este estudio denomino "*communitas* espectral", donde la visibilidad de las mujeres se encuentra sujeta a los modos de producción económica circunscriptos al espacio social y material de la zona fronteriza. Posteriormente, se examina la autogestión espacial de la colonia Lomas de Poleo, donde se resignifica la representatividad del cuerpo de las protagonistas marcadas por las técnicas de violencia del feminicidio. Finalmente, *Lomas de Poleo* problematiza la deshumanización de las mujeres obreras y la desregulación del trabajo en la industria maquiladora, la cual transforma la subjetividad de las protagonistas en cuerpos desechables resultantes de la violencia necropolítica de la economía global instalada en el espacio local de Ciudad Juárez.

***Communitas* espectrales**

El protagonismo de la comunidad de los espectros del feminicidio en la obra de Galindo va más allá de la simple personificación de la subjetividad de las mujeres asesinadas, ya que éstas se codifican como una figura social que devela la compleja construcción del espacio fronterizo. Gordon establece la importancia de reflexionar en la capacidad simbólica de los fantasmas para representar todo un sistema de interacción social en un espacio determinado, por lo que establece que: "a dead or a missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life" (Gordon 2008: 8). El estudio de

⁸ Véanse Derrida (1994) y Gordon (2008).

los fantasmas en *Lomas de Poleo* como figuras sociales del espacio juareense nos permite comprender con mayor profundidad las historias de las mujeres desaparecidas como parte de la memoria colectiva del sistema de la economía neoliberal de México. La función económica de la producción social del espacio se focaliza desde la perspectiva de la comunidad de las cuatro jóvenes protagonistas del drama cuya precariedad socioeconómica demarca su subjetividad durante su transición entre los estados de la vida y la muerte. Debido a la marginalidad que representan estos personajes, extendiendo la visión antropológica de Turner sobre la formación social y antiestructural de *communitas* o la agrupación que surge en la liminalidad de los rituales de transición que Turner identifica como procesos universales de la experiencia humana entre los que destaca el nacimiento, el matrimonio y la muerte.⁹ Esta agrupación se configura por un tipo de estructura social horizontal, no jerarquizada, y en la cual los individuos que la componen se encuentran en la fase liminal de los ritos de transición.¹⁰ Turner desarrolla el concepto de lo 'liminal' propuesto inicialmente por Van Gennep en su obra seminal *Les rites de passage* (1909), donde establece las tres etapas del "rito de pasaje": separación, espacio liminal y reasimilación. En la etapa del espacio liminal, Turner identifica la mutación, la crisis y el cambio de estatus como procesos determinantes en la constitución de toda *communitas* durante su paso por el espacio intermedio entre dos etapas más estables o permanentes.¹¹ En el drama de Galindo se observa la transición de las protagonistas por estos tres procesos primeramente en la mutación que experimentan con la descomposición de sus cuerpos después de morir, seguido de la crisis emocional que experimentan las mujeres al percatarse de su propia muerte y de su nuevo estado como fantasmas, y finalmente en el cambio de estatus como personas desaparecidas después de ser encontrados sus cadáveres en la conclusión del drama. En el desarrollo del drama, la *communitas* espectral presenta a las jóvenes asesinadas aparentemente vivas aún después de ser asesinadas, pero esta ilusión se socava con la inminente descomposición de sus cuerpos y rostros que ellas insisten en maquillar con la intención de cubrir inútilmente las heridas características del feminicidio.¹² La demarcación indeleble sobre los cuerpos de los fantasmas se convierte en parte central de su transición en la *communitas* espectral, cuyo número de víctimas aumenta progresivamente junto al deterioro físico de sus cadáveres y deterioro material de la casucha que habitan en la cima de una de las colinas de Lomas de Poleo.

⁹ Véase Turner (1988: 58).

¹⁰ Véase Turner (1988: 103).

¹¹ Véase Turner (1988: 58).

¹² Véase la introducción de Gaspar de Alba y Guzmán en *Making a Killing: Femicide, Free Trade, and la Frontera*, donde se indica la caracterización de las heridas en los cuerpos de las mujeres asesinadas que han sido encontrados con alguna combinación de los siguientes rasgos: "strangled, mutilated, dismembered, raped, stabbed, torched, or so badly beaten, disfigured, or decomposed" (Gaspar de Alba 2010: 3).

La precariedad socioeconómica de las protagonistas se extiende aún después de su muerte, lo que acentúa la spectralidad y condicionamiento situacional que las distingue bajo la descripción que Turner ofrece sobre los miembros de toda *communitas* como "entes liminales" a los cuales identifica como individuos que: "no están ni en un sitio ni en otro, [...] su liminalidad se compara frecuentemente con la muerte, con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad" (Turner 1988: 102). Como entes liminales, las protagonistas del drama se ubican en un espacio socioeconómico que posee el carácter de lo que Lefebvre denomina como "espacio de catástrofe" en la contradicción espacial resultante de la problemática articulación entre espacio social y el Estado moderno lo cual se describe en términos del modo de producción espacial descrita como: "a production of space inherent to the mode of production, and that this cannot be defined solely by class relations (vulgar Marxism) or by the ideologies and forms of knowledge and culture (Gramsci), but is also defined by this specific production" (Lefebvre 2009: 234). Los espacios que aparecen en el texto de Galindo se encuentran interconectados a través de la circularidad discursiva de los personajes comunicándonos los efectos del neoliberalismo que permea la acción del drama. Frente a la persistencia de estos crímenes, la reiteración de dicho discurso subraya a los fantasmas de la obra como una manera de representar el deseo de cierto sector de la sociedad por procurar justicia para las mujeres asesinadas, contribuyendo así a la producción de un "haunting effect"¹³ o una forma de darnos cuenta de los feminicidios que han sucedido en el complejo contexto espacial y socioeconómico de Ciudad Juárez.

La acción anecdótica de la obra se desarrolla en torno a la interacción de los fantasmas de Maty, Nancy, Érika y Angélica, jóvenes de entre doce y dieciséis años de edad, cuyos cuerpos mancillados y mutilados se reúnen en una casa en ruinas localizada en el espacio desértico de Lomas de Poleo. La posibilidad de interpretación polisémica de la obra destaca, en un primer nivel, el contexto más obvio por el que Ciudad Juárez es lamentablemente famosa en todo el mundo: datos concretos de estadísticas de las mujeres asesinadas, corrupción y falta de acción del Estado, todo esto señalado como las causas centrales de la preocupante impunidad con respecto a los crímenes. Tal tipo de información aparece en la mayoría de las obras de teatro y demás productos culturales de México –literatura, cine y performance, enfocados en dicha temática. Sin embargo, lo que distingue a la obra de Galindo del resto de estos textos culturales, es la perspectiva espectral de las protagonistas plasmada en un paisaje de onirismo rulfiano en

¹³ Véase la definición de Gordon en *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*: "haunting is a very particular way of knowing what has happened or is happening. Being haunted draws us affectively, sometimes against our will and always a bit magically, into the structure of feeling of a reality we come to experience, not as cold knowledge, but as a transformative recognition" (Gordon 2008: 8).

el que se alberga a una colectividad de mujeres fantasmas que han sido abandonadas en el desierto chihuahuense. Al igual que en *Pedro Páramo*, los espectros de *Lomas de Poleo* son ecos del abuso de un tipo de poder soberano que rige a través del sistema económico de México,¹⁴ pero este poder se diferencia en la obra de Galindo por el uso radical de una violencia extrema y sistemática con que se da muerte e intenta borrar la identidad de las mujeres asesinadas. Además, Galindo plantea la dificultad de identificar a un tirano único que sea equiparado a la manera en que se articula el caciquismo en *Pedro Páramo*, ya que el abuso del poder en *Lomas de Poleo* es fragmentado a través de una multiplicidad de asesinos desconocidos que ejecutan una violencia distópica y la cual obedece al nuevo modo de producción económica instalado en el espacio del neoliberalismo fronterizo de México.

Espectralidad de las víctimas y fragmentación del espacio fronterizo

Lomas de Poleo problematiza la modernidad asimétrica instaurada en el espacio fronterizo en donde la visibilidad de las víctimas del feminicidio fluctúa según el valor simbólico otorgado a sus cuerpos antes y después de ser asesinados dentro de la economía neoliberal. En este sentido, la visibilidad de las mujeres asesinadas se encuentra sujeta a los medios de producción económica circunscriptos en el espacio de Ciudad Juárez. A pesar de la marginalidad socioeconómica de las víctimas, paradójicamente, su condición de mujeres desaparecidas les brinda mayor visibilidad de la que tenían en vida tanto en el espacio físico de la ciudad como en el espacio virtual de la aldea global. En estos espacios se produce la fragmentación de la imagen de las mujeres a través de la múltiple reproducción de fotografías con el rostro y cuerpo de las víctimas que son distribuidas durante las pesquisas de sus cadáveres. La imagen de las víctimas se superpone a la ausencia de sus cuerpos que han sido desaparecidos en este espacio fronterizo. La espectralidad de las protagonistas en *Lomas de Poleo* se nutre de la esfera óptica de las víctimas de feminicidio en Juárez cuya subjetividad deambula entre la invisibilidad socioeconómica otorgada por la inacción de las instituciones del Estado y la hipervisibilidad de la reproducción de sus imágenes en los medios de comunicación.¹⁵ Esta producción social del espacio codifica el imaginario urbano a través de la espectralización de los cuerpos de las víctimas que abarca el espacio hiperreal donde domina la imagen caótica de la multiplicación de la violencia en la sociedad juareense. La visibilidad y la hipervisibilidad de estas mujeres presentan dos formas diferentes de lo que Butler indica como "poder normativo", refiriéndose a la problemática representatividad de la utilización de la imagen por los medios de

¹⁴ Véase Ribas-Casasayas (2017: 76).

¹⁵ Véase Nuala Finnegan (2018: 17).

comunicación para la construcción de la realidad social a través de distintos modos de empleo de "los esquemas normativos de inteligibilidad que establecen lo que va ser y no va a ser humano, lo que es una vida vivible y una muerte lamentable" (Butler 2006: 183). Dicho poder normativo, aunado al sistema económico fronterizo, ha establecido la calidad desechable de las víctimas del feminicidio en Ciudad Juárez y esto se ve reflejado en las figuras de los fantasmas que protagonizan *Lomas de Poleo*.

Lomas de Poleo y la casucha

El título de la obra 'Lomas de Poleo' indica uno de los puntos específicos de Juárez que, junto con 'Lote Bravo' y otras zonas de la ciudad, se ha convertido en espacio de la muerte en donde se detenta públicamente la violencia extrema contra la subjetividad femenina. En la introducción del drama, Galindo advierte que este tipo de lugares se encuentran asociados a lo "espeluznante" dentro del imaginario social de Juárez, ya que en esos "predios semidesérticos y alejados de la gran mancha urbana" se descubren frecuentemente los cuerpos de jóvenes mujeres que han sido brutalmente asesinadas (Galindo 2016: 321). La producción social del espacio de Lomas de Poleo despliega la precarización extrema de las mujeres en la zona fronteriza de México como una de las prácticas del "capitalismo gore" propuesto por Sayak Valencia en su argumento sobre la subversión del modo de producción capitalista, donde "la destrucción del cuerpo se convierte en sí mismo, en el producto, en la mercancía, y la acumulación ahora sólo es posible a través de contabilizar el número de muertos, ya que la muerte se ha convertido en el negocio más rentable" (Valencia 2016: 26). La connotación necropolítica del espacio de Lomas de Poleo no es exclusiva del feminicidio ya que, después de la violencia institucionalizada y vertida en esta zona a partir de la declaración de la "guerra contra el narcotráfico" del expresidente de México Felipe Calderón en 2007, este lugar se ha convertido en espacio de exposición de la violencia extrema resultante en la muerte de cientos de mujeres y hombres ejecutados brutalmente. Lomas de Poleo es uno de los lugares que contribuye a la producción social del espacio fronterizo de Juárez como uno de los depósitos de cuerpos desechables de la nación, donde Monárrez Frago señala que:

el homicidio y feminicidio seguirán siendo una constante en la vida de la población juarensé y seguirán situando a esta urbe como una de las más letales del país. Por lo tanto, es muy probable que ésta continúe siendo, si no *el tiradero nación*, sí uno de los tantos tiraderos en los que se han convertido algunas zonas de México en donde se encuentran, exhiben o esconden las y los que han sucumbido en "el sexenio de los cuerpos" (Monárrez Frago 2013: 216).

La atmosfera de inseguridad y violencia del espacio de Lomas de Poleo se advierte desde la primera escena con la que abre el drama, demostrando la alienación espacial y socioeconómica

del espacio fronterizo como un lugar desolado con fallas en el alumbrado público que finalmente produce una atmosfera de oscuridad intensa en las calles cubiertas por el polvo esparcido por las tormentas de viento del desierto juareense. La interacción de los personajes se suscita en un claroscuro que proporciona la luz de la tormenta en la que se aprecia la urbanización precaria de un puente viejo y el abandono de una tapia a medio construir. Esto comunica la materialidad espacial que el Estado ha designado para la ubicación de la vivienda de cientos de personas de bajos recursos, en su mayoría mujeres jóvenes y solas, que se ven obligadas a transitar grandes porciones de esta colonia en condiciones deplorables de urbanización y sin transporte público a su alcance, lo que acentúa la vulnerabilidad de sus cuerpos convirtiéndolas en víctimas fáciles de todo tipo de crímenes. Esto se representa en el desarrollo del asesinato de Maty, la primera joven que aparece en la obra y quien posteriormente se reúne con los fantasmas de otras dos mujeres que conforman la *communitas* espectral. La representación realista del entorno de Lomas de Poleo contrasta con la técnica del distanciamiento producido con el extrañamiento de la violencia característica del feminicidio la cual se acciona desde el espacio discursivo del cuerpo de Maty. En esta escena, Maty funciona simultáneamente como narradora extradiegética y homodiegética, focalizando la violencia de sus agresores, Mauro y Güicho, desde la perspectiva femenina de su propio cuerpo recién fallecido. Inmediatamente después de su muerte, se observa el cuerpo de Maty realizando una mimesis coreográfica de su propio crimen donde ocurre una inversión de víctima y victimarios en la cual Maty vierte sobre sus agresores la misma la violencia física y verbal que ellos cometieron en ella. De tal forma, el cuerpo de la víctima se convierte en un espacio discursivo desde donde la mujer, ahora convertida en fantasma, denuncia la violencia del poder masculino que configura las relaciones de poder en la producción social del espacio juareense.

Durante el resto de la obra, la acción de la *communitas* espectral sucede en el espacio interior y exterior de la casucha de los fantasmas en Lomas de Poleo. Esta casucha es el espacio donde se demuestra con mayor claridad la división entre las esferas de lo público y lo privado, y es precisamente en este lugar desde donde las protagonistas enuncian la relación entre las diversas agresiones contra la subjetividad femenina en ambas esferas. Dentro de la casucha, los fantasmas de las jóvenes conviven, duermen, comen y observan la ciudad fronteriza mientras narran sus historias de la infancia en los pueblos alejados de Juárez, donde todavía se encuentran sus familiares. Desde este espacio privado se transforma la vida cotidiana de la *communitas* espectral donde las protagonistas reclaman su derecho de cubrir las necesidades socioeconómicas más básicas en el entorno espacial juareense: mejor vivienda, urbanización y transporte públicos. Todos estos elementos deberían ser proporcionados en la ciudad por el

poder del Estado; sin embargo, la obra indica que muchas personas viven en condiciones rurales dentro de la urbe fronteriza. La carencia de estos servicios en los barrios más empobrecidos de la ciudad provoca la 'autogestión' del espacio social que en lugar de provenir del Estado o de la clase adinerada, como lo establece la revisión marxista de Lefebvre, ésta se origina de los sectores precarios que modifican su entorno de acuerdo a la disponibilidad de recursos, trastocando así las lógicas de la apropiación y la dominación social del espacio en el sistema económico neoliberal fronterizo.¹⁶

En el espacio juarense, esto ha resultado en la falta de planeación en el crecimiento urbano creando zonas de vulnerabilidad para las mujeres que viven y transitan solas en colonias de la ciudad, ya que se encuentran física y socialmente desconectadas de los centros de la urbe. En esta autogestión del espacio, la sociedad transforma su entorno material, pero este cambio a su vez modifica la interacción social. Lefebvre explica la reciprocidad entre espacio y las relaciones sociales que en éste se gestan como un producto ligado a la autogestión espacial: "Space is permeated with social relations; it is not only supported by social relations, but it also is producing and produced by social relations" (Lefebvre 2009: 186). Dicha simbiosis entre espacio y sociedad se demuestra en la interacción de los personajes en las distintas esferas del drama, donde la precariedad socioeconómica del espacio se ve directamente relacionada con la vulnerabilidad y disposición de los cuerpos de las mujeres antes y después de su asesinato. Los comentarios de los fantasmas develan el espacio desértico de Lomas de Poleo el cual debe ser transitado por cada una de estas jóvenes para poder llegar a la casucha después de haber sido asesinadas. Este recorrido se representa como parte integral del ritual de incursión a la *communitas* espectral. El fantasma de Érika observa la ascensión de Angélica, una nueva víctima, por una de las pendientes que lleva hasta la casucha habitada por las protagonistas, preguntándole a las otras mujeres fantasmas que se encuentran junto con ella en el interior de la casa: "¿Por qué se habrá venido por ese camino? Está muy solo, muy oscuro" (Galindo 2016: 339). Las respuestas de las mujeres subrayan haber llegado a la casucha por caminos similares y con los mismos signos que presenta Angélica, la ropa rota y el cuerpo herido. La violencia física sobre los cuerpos de las víctimas se muestra paralelamente a la violencia creada por el espacio social de Lomas de Poleo, donde el recorrido específico por entornos desolados demuestra la inseguridad como característica común de la experiencia cotidiana de las protagonistas antes y después de su muerte.

¹⁶ Véase Lefebvre (2009: 147).

La maquiladora

La producción social del espacio de la maquiladora demuestra las técnicas del necropoder que han situado a Juárez como una zona donde reina el estado de excepción cada vez más visible del gobierno en crisis de México. En la quinta escena aparece el espacio de la maquiladora como lugar de dislocación del cuerpo femenino, donde la subjetividad de la mujer es fragmentada por medio de los mecanismos de la producción industrial fronteriza. En el interior de la maquiladora, el entorno laboral privilegia el ruido ensordecedor de las máquinas del área de producción, lo que contribuye a la espectralidad industrial de la fábrica. Aquí aparece el fantasma de Angélica en el trayecto intermedio, después de su asesinato y antes de integrarse a la *communitas* espectral en Lomas de Poleo, deambulando entre las obreras ubicadas en una de las bandas de operación. El sonido intermitente de las máquinas coincide con el movimiento de los personajes que se congela y descongela de manera robótica. Simultáneamente, el monólogo de Angélica es intercalado con la acción sistemática de las trabajadoras que se encuentran absortas en su labor mientras que la joven se dirige al público describiendo mecánicamente y sin emotividad alguna los detalles de su asesinato. La técnica de representación del espacio interior de la maquiladora demuestra la manera en que esta industria fragmenta el entorno material y social del espacio fronterizo a través de los mecanismos de la producción repetitiva de objetos destinados para el consumo global y que pocas veces pueden ser consumidos por las mismas mujeres que los fabrican. A esta precariedad de las mujeres se añaden las dinámicas de la interacción social del espacio autogestionado por los sectores instalados en lugares con casas abandonadas o establecimientos comerciales alejados de las empleadas de la maquiladora, lo que les dificulta la obtención de los productos alimenticios más básicos.

A lo largo del drama aparecen cuatro instancias específicas sobre la falta de accesibilidad a los comercios para satisfacer las necesidades alimenticias básicas. Esto se ejemplifica primeramente cuando Maty se dirige a la tienda para comprar el mandado al inicio del drama y es asaltada por sus asesinos en una tapia abandonada y "a medio construir" por la que la joven debe pasar en su camino a la tienda. Posteriormente, esta idea es expresada por cada una de las nuevas víctimas del feminicidio que van llegando por primera vez a la *communitas* espectral en Lomas de Poleo. Cuando los fantasmas que habitan en la casucha les preguntan a las nuevas víctimas si han traído "el queso, el pan, el café" que han estado esperando obtener, todas las nuevas víctimas responden que: "Está cerrada la tienda. Están cerradas todas las tiendas" (Galindo 2016: 327). La reiteración de esta frase a lo largo de la obra problematiza el discurso neoliberal sobre el progreso de la calidad de vida que ha sido prometido por tratados

económicos como TLCAN/NAFTA¹⁷ y que únicamente han logrado proliferar la asimetría entre la industria maquiladora y el bienestar socioeconómico de sus trabajadores en el espacio fronterizo. Asimismo, esta frase indica la imposibilidad de acceso a las tiendas como una de las características de la precariedad representativa de las mujeres que forman la *communitas* espectral. Generalmente, las empresas maquiladoras explotan los recursos humanos de sus empleados sin procurar el desarrollo urbano adecuado para la vivienda, dejando a los obreros en condiciones de aislamiento social en el espacio fronterizo, además de aumentar la división económica entre pobres y ricos en todo México. Esta crisis económica ha incitado que cada vez más mujeres jóvenes, y demás individuos que se encuentran en la base de la estructura económica, se desplacen desde el sur del país hasta Ciudad Juárez en busca de mejores oportunidades. La idea de la migración hacia el norte se infiere en los diálogos de la obra cuando Nancy recuerda con nostalgia una canción de cuna que le cantaba su mamá cuando era pequeña en su pueblo natal veracruzano. La perspectiva de las protagonistas devela la realidad económica de la construcción social del espacio de Juárez a través de los procesos de industrialización de la maquiladora que han convertido a la ciudad fronteriza en el destino de trabajo para migrantes del sur de México y el resto de los países centroamericanos.

Desde 1993, con el descubrimiento del cuerpo de la primera joven identificada oficialmente como una víctima de feminicidio en Juárez, se ha constatado que varias de las jóvenes asesinadas han sido migrantes y empleadas de la industria maquiladora.¹⁸ La doble espectralidad de estas mujeres en el sector de dicha industria en la frontera norte de México refleja la creación problemática de lo que Lefebvre denomina como espacio 'abstracto', por tratarse de una forma de producción del espacio a través de los intereses de la economía mundial: "capitalism and neo-capitalism have produced an abstract space that is a reflection of the world of business on both a national and international level, as well as the power of money and the 'politique' of the state" (Lefebvre 2009: 187). Asimismo, la maquiladora es un ejemplo de la pérdida de los derechos en el ámbito laboral ya que se observa más claramente la transformación de los cuerpos de las mujeres en el contexto económico de la maquiladora donde "su incorporación al mercado neoliberal desregulado como una mercancía más [...] como mano de obra cuasiesclavizada, donde los derechos de propiedad sobre el propio cuerpo quedan desdibujados" (Valencia 2016: 153). En el proceso de desregulación del trabajo en el espacio de la maquiladora de las fronteras de México, el cuerpo de dichas mujeres es resignificado y su

¹⁷ A partir de la puesta en marcha del Tratado de Libre Comercio de Norte América (TLCAN/NAFTA) en 1994, se incrementó esta paradoja constituida de la asimetría entre la mano de obra de las mujeres en las maquiladoras y su falta de poder económico para la adquisición de los productos que estas empresas venden a precios inaccesibles para gran parte de la población obrera.

¹⁸ Véase González Rodríguez (2010: 14s.).

estatus social se transforma de cuerpos importantes para la función de la economía industrial a cuerpos que estorban al poder del Estado y que son desechables frente al sistema de justicia del país. En el análisis sobre la condición marginal de las mujeres en Ciudad Juárez, Schmidt-Camacho hace referencia a la condición de ciudadanos desechables propuesta por Franco y señala que:

las transformaciones visibles del gobierno fronterizo sugieren que, así como la globalización le otorga representatividad política a una nueva clase de élites posnacionales, también propicia la conversión de gente marginalizada en 'ciudadanos desechables', cuyo valor para el sistema internacional proviene precisamente de su falta de derechos sustantivos (Schmidt-Camacho 2007: 24).

La obra de Galindo ejemplifica la condición desechable en todos los tipos de víctimas, pero particularmente en el caso de las trabajadoras de la maquila puesto que la ya exigua valorización de sus cuerpos dentro del sistema de producción del sector económico-industrial se minimiza aún más cuando son depositados en el espacio público de predios semidesérticos como la zona de Lomas de Poleo. En estos espacios, los restos de las víctimas se convierten en la representación más concreta y lasciva del cuerpo femenino como objeto desechable producido por las tecnologías de la economía maquiladora y otros poderes de la muerte en México. La liminalidad de la *communitas* espectral, se vuelve más explícita en el diálogo de Angélica al tratar de recordar cómo llegó a la casucha de Lomas de Poleo:

Trabajo en esta maquiladora, entro a las seis de la mañana, algo pasó [...] me volví invisible [...] me volví muda. Ni siquiera me acuerdo que tenga nombre [...] una edad [...] no llegué nunca a mi línea, ni siquiera sé cómo regresar, ni a donde [...] (Galindo 2016: 331s.).

El olvido de Angélica remite al anonimato colectivo de las víctimas de este espacio fronterizo que no han podido ser identificadas y del detrimento de la subjetividad de las mujeres que aún no han sido localizadas. Tanto la pérdida como la recuperación del nombre de las protagonistas se convierten en experiencias compartidas entre los fantasmas de la *communitas* espectral. A través del proceso *post mortem* para la recuperación de su identidad, las protagonistas consiguen la resolución de su estatus como mujeres desaparecidas. Turner indica que el cambio de un estado liminal a uno permanente es parte de la resolución que ocurre al final del proceso de transición de los miembros de *communitas*.¹⁹ En la conclusión del texto de Galindo, la resolución de las protagonistas sucede cuando sus cuerpos son encontrados en Lomas de Poleo, por lo que sus fantasmas ya no aparecen en la última escena. El descubrimiento de los cuerpos de las cuatro protagonistas posibilita que en el mundo de los vivos se realicen los rituales funerarios lo que finalmente permite a estos fantasmas desaparecer del espacio material de la

¹⁹ Véase Turner (2002: 60).

casucha en Lomas de Poleo. Sin embargo, la casucha continúa siendo un espacio intersticial ya que alberga a nuevas víctimas del feminicidio que siguen apareciendo como nuevos fantasmas al final del drama. La llegada de los nuevos fantasmas a este sitio perpetúa la existencia continua de una *communitas* espectral configurada entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

Lomas de Poleo arroja cuestionamientos contundentes sobre el entorno social, económico y espacial en el que ocurren los feminicidios en Ciudad Juárez. El drama ofrece resolución para las protagonistas fantasmas, pero sin una solución real para el asesinato sistemático de mujeres. En la conclusión del drama se indica que algunos asesinos son encontrados y castigados pero los crímenes continúan siendo ejecutados por otros victimarios desconocidos. La circularidad de estos casos problematiza la construcción social del espacio fronterizo frente a la lógica del sistema económico del neoliberalismo, el cual determina la interacción social tanto en Lomas de Poleo como en la maquiladora. Estos espacios resignifican la subjetividad de las protagonistas cuyos cuerpos desechables son marcados por la marginalidad resultante de la violencia necropolítica de la economía global instalada en el espacio local fronterizo. *Lomas de Poleo* permite comprender la ininteligibilidad de esta violencia más allá de su contexto sociocultural del sistema patriarcal. El análisis de la realidad económica del espacio social de Juárez a través de la *communitas* espectral desafía a la mirada miope sobre México y su frontera con Estados Unidos, cuya representación suele reducirse meramente a una sociedad regida por una violencia criminal desvinculada de los factores de la economía global y de la influencia política de empresas transnacionales que efectivamente modifican la interacción entre los habitantes de la frontera norte del país.

Bibliografía

BÁEZ AYALA, Susana (2006): 'Los colores del amanecer: La dramaturgia social en Ciudad Juárez'. En: Victor Orozco (ed.): *Chihuahua Hoy 2006 Visiones de su Historia, Economía, Política y Cultura*. Tomo IV. México: Doble Hélice Ediciones.

BUTLER, Judith (2006): *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Traducido por Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.

DE LA MORA COVARRUBIAS, Guadalupe (ed.) (2005): *Cinco Dramaturgos Chihuahuenses*. Ciudad Juárez: Gobierno Municipal de Chihuahua.

DERRIDA, Jacques (1994): *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Traducido por Peggy Kamuf. New York: Routledge.

FINNEGAN, Nuala (2018): *Cultural Representations of Feminicidio at the US-Mexico Border*. New York: Routledge.

FREGOSO, Rosa Linda / Cynthia L. Bejarano (eds.) (2010): *Terrorizing Women: Feminicide in the Americas*. Durham: Duke University Press.

- GALICIA, Rocío (2007): 'Dramaturgia hipertextual: ensayando la frontera'. En: *Latin American Theatre Review*, 45.1, 149-165.
- GALINDO, Edeberto (2016): 'Lomas de Poleo (Morir con las alas plegadas)'. En: *Antología teatral*. Tomo I. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- GASPAR DE ALBA, Alicia (eds.) (2010): *Making a Killing: Femicide, Free Trade, and la Frontera*. Austin: University of Texas Press.
- GORDON, Avery F. (2008): *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2010): *Huesos en el desierto*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA INBA (2017): 'Edeberto Galindo'. En: *Enciclopedia de la literatura en México*, 29 de junio. <http://www.elem.mx/autor/datos/108576> [27.09.2018].
- LEFEBVRE, Henri (2009): *State, Space, World: Selected Essays*. Traducido por Gerald Moore / Neil Brenner / Stuart Elden. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LEFEBVRE, Henri (1974): *La producción del espacio social*. Traducido por Emilio Martínez. Madrid: Capitán Swing Libros.
- MIJARES, Enrique (ed.) (2003): *Dramaturgia del norte: antología*. Monterrey: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste.
- MIJARES, Enrique et al. (eds.) (2008): *Hotel Juárez. Dramaturgia de feminicidios*. Durango: Editorial Espacio Vacío / Siglo XXI.
- MONÁRREZ FRAGOSO, Julia E. (2013): 'Ciudad Juárez, tiradero nacional de muertos: entre el discurso del guerrero y el caballero'. En: *Debate Feminista*, 47, 205-234.
- MONÁRREZ FRAGOSO, Julia E. (2009): *Trama de una injusticia: feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. México: El Colegio de la Frontera Norte / Miguel Ángel Porrúa.
- RADFORD, Jill / Diana E. H. Russell (eds.) (2006): *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. México: Universidad Autónoma de México.
- RIBAS-CASASAYAS, Alberto (2017): 'El tirano indigente: Pedro Páramo, deuda y necropolítica'. En: *A Contracorriente*, 14.3, 59-85.
- SCHMIDT-CAMACHO, Alicia (2007): 'La ciudadana X. Reglamentando los derechos de las mujeres en la frontera México-Estados Unidos'. En: Julia E. Monárrez Fragoso / María Socorro Tabuena Córdova (eds.): *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte / Miguel Ángel Porrúa, 19-48.
- TURNER, Victor (2002): 'Del ritual al teatro'. En: Ingrid Geist (ed.): *Antropología del ritual*. México: CONACULTA.
- TURNER, Victor (1988): *El proceso ritual: Estructura y antiestructura*. Traducido por Beatriz García Ríos. Madrid: Taurus.
- VALENCIA, Sayak (2016): *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. México: Paidós.
- WEISSMAN, Deborah M. (2010): 'Global Economics and Their Progenies: Theorizing Femicide in Context'. En: Rosa-Linda Fregoso / Cynthia Bejarano (eds.): *Terrorizing Women: Femicide in the Américas*. Durham: Duke University Press, 225-242.

Necroescrituras fantológicas: espectros y materialidad en *Antígona González* y *La sodomía en la Nueva España*¹

Roberto Cruz Arzabal

(Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Iberoamericana)

La función pública de la literatura escrita en México ha sido debatida con insistencia durante sus primeros siglos de vida. Como en casi cualquier campo literario moderno, la literatura mexicana se ha debatido entre la autonomía literaria y el compromiso con los campos ideológico y económico. Durante el siglo XX, algunos de los debates que notablemente contribuyeron a configurar el campo literario contemporáneo sucedieron entre posiciones que parecían irresolubles y pocas veces complementarias: literatura nacionalista contra literatura cosmopolita, literatura proletaria contra literatura burguesa, literatura comprometida contra literatura autosuficiente, literatura de izquierdas contra literatura 'sin adjetivos', literatura fácil contra literatura difícil, literatura del Norte contra literatura de la Ciudad de México, etc. Estas posiciones, por supuesto, no incluyen todas las formas de los textos escritos y publicados en estos años, sino que en realidad son las formas esquemáticas con las que ha sido pensada la literatura como una evolución agonística. Son valores y oposiciones que es posible atisbar en debates de otras latitudes, con mayor o menor cercanía. En una parte de la literatura del Cono Sur, por ejemplo, estos debates se circunscribieron a las tomas de posición frente a las atroces dictaduras militares y su violencia. La literatura de la posdictadura en países como Argentina, Chile, Uruguay, entre otros, puede pensarse como la búsqueda de estrategias textuales y artísticas para llevar a cabo intervenciones éticas en el reconocimiento y la memoria de las dictaduras. Si bien México no padeció una dictadura militar como las del Cono Sur, la introducción del país en la economía neoliberal significó el aumento de la violencia económica (la expoliación de amplios sectores de la población históricamente marginada) y de la violencia armada en los enfrentamientos y combate contra el narcotráfico y la delincuencia organizada.

En estas polémicas, la literatura políticamente comprometida ha sido criticada frecuentemente por su distanciamiento del trabajo sobre el lenguaje o por la caducidad de sus temas, que podían parecer mayormente contingentes. Ya sea la denuncia de las condiciones de vida de los más marginados y empobrecidos, o la colaboración con movimientos sociales y partidos alineados a la izquierda ideológica. Uno de los puntos en común de los debates y

¹ Este artículo es parte de una investigación mayor sobre las escrituras contemporáneas en México en relación con la materialidad y su dimensión política. La investigación contó con el apoyo de una beca del CONACyT para estudios de doctorado entre 2012 y 2016.

reparos ha sido la función de la literatura en la representación de la violencia por parte del Estado mexicano y su formalización literaria.

Durante los últimos veinte años, la literatura mexicana en general, y la poesía en particular, ha visto un auge notable de obras que intentan dar cuenta de las variadas formas de la violencia política y económica sin renunciar a la experimentación formal, y de hecho haciendo de ella una estrategia artística para lo que Ludmer llama, como explicaré más adelante, "fabricación de presente" (Ludmer 2010: 150). Las obras producidas en este momento pueden ser vistas como una superación de los valores antagónicos previos, para producir una literatura que no tenga que situarse en un extremo u otro, sino en el movimiento entre posiciones.

En este artículo me propongo analizar dos obras que fueron publicadas en este contexto de crítica a la violencia del Estado y las instituciones, en particular desde su dimensión espectral, pues ambas obras hablan del retorno de lo que fue suprimido por la violencia: *La sodomía en la Nueva España* (2010) de Luis Felipe Fabre (México, 1974) y *Antígona González* (2012) de Sara Uribe (Querétaro, 1978). Para situar las obras como respuestas estratégicas a la violencia me serviré de las teorías de Ludmer y Rivera Garza. De la primera recupero su caracterización de las literaturas posautónomas como obras que producen presente para la articulación de ficción y realidad; de la segunda, el concepto de necroescrituras para entender las obras escritas en condiciones de precariedad y suma violencia.

La sodomía en la Nueva España (en adelante *La sodomía*) es un libro que reúne tres poemas largos en los que Fabre utiliza los documentos y las historias del proceso judicial y asesinato de un grupo de homosexuales (sodomitas, según el término de la época) que fueron quemados en 1648 en la Nueva España. La obra de Fabre, además, consiste en una elaborada parodia de tres géneros literarios asociados con el performance del poder imperial y eclesiástico de la época: el auto sacramental, el villancico y el monumento fúnebre alegórico; cada poema relata el caso de uno de los sodomitas ajusticiados por la Inquisición. Los poemas están realizados mediante citas de fragmentos del proceso inquisitorial; estos resultan, a decir de Fabre en su nota a los poemas, su "material verbal" (Fabre 2010: 81). La parodia de Fabre no copia la forma de los géneros sacros sino su estructura alegórica; no está en versos medidos, ni tiene rimas o repeticiones versales propias de la poesía áurea; sin embargo, sí utiliza las estrategias retóricas propias de los géneros sacros: alegorías, conceptos barrocos, ingenios, pero con tal sutileza que no son fácilmente identificables.

Antígona González fue escrito por Uribe a petición de la directora de teatro Sandra Muñoz para su representación. No se trata estrictamente de una obra dramática, pues carece de los elementos textuales propios del género (no hay didascalias, el diálogo es más bien implícito y

monológico; el espacio y la acción dramática son inexistentes); sin embargo, ha servido como base para el montaje escénico de al menos cuatro representaciones teatrales o performances. La obra también puede ser leída como un poema extenso hecho de citas y la voz lírica de Antígona González, y de hecho así ha sido analizada regularmente.² El poema consiste en la articulación y montaje de varios elementos: citas de noticias sobre desaparecidos o víctimas de la violencia, la voz de Antígona González que busca a su hermano Tadeo, desaparecido por el narcotráfico o las fuerzas federales, y citas de textos académicos sobre Antígona como la figuración legendaria de quien busca el entierro de los cadáveres víctimas del poder tiránico; el motivo principal de la obra es el hallazgo de una fosa común con setenta y seis cuerpos de migrantes asesinados por el grupo delictivo Los Zetas. Al igual que *La sodomía, Antígona González* incluye una nota final en la que declara el tipo de poética que sigue y el origen de las citas utilizadas: "es una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura" (Uribe 2012: 103).

Las obras poseen evidentes diferencias: una es claramente poesía, mientras que la otra es de un género híbrido que utiliza la prosa como forma; una trata del asesinato de sodomitas por el poder eclesiástico e imperial en el siglo XVII, la otra sobre el asesinato y el duelo en el contexto de la guerra contra el narcotráfico. Sin embargo, las dos obras pertenecen a un movimiento común que hace visibles la violencia estatal y de sus instituciones, el despojo de los cuerpos como parte de esa violencia y el retorno espectral de la materialidad documental en la materia de las obras. Propongo leer ese movimiento común a partir de la intersección de dos conceptos útiles para historizar las literaturas recientes de América Latina: las literaturas posautónomas de Ludmer y las necroescrituras de Rivera Garza.

La noción de "literaturas posautónomas" fue propuesta por Ludmer en sendos ensayos que, sin definirla con precisión, ofrecen apuntes generales y herramientas críticas para pensar la ambigua especificidad de la escritura literaria producida a partir de los años 2000.³ Aunque su corpus es mayormente bonaerense, no es difícil extrapolar las condiciones de producción que, a decir de Ludmer, delimitan la singularidad de las escrituras contemporáneas; es importante entender que las literaturas posautónomas no son un conjunto de procedimientos artísticos o formas literarias, sino una compleja red de relaciones entre productores, procesos artísticos, procesos económicos, objetos y consumidores.

En líneas generales, la posautonomía es un período de la producción literaria que se caracteriza por la mercantilización global y la transnacionalización de las estéticas y sus

² Véanse Azahua (2014), Bolte (2017); Cruz Arzabal (2018; 2015) y Zamudio Rodríguez (2014).

³ Véase Ludmer (2014; 2010).

soportes textuales; a diferencia de épocas previas en las que la circulación de poéticas y publicaciones dependía del movimiento de los objetos a lo largo del mundo, en la época contemporánea algunas poéticas circulan transnacionalmente mediadas por corporaciones editoriales multinacionales. Al mismo tiempo, las escrituras que se mueven en los márgenes de la mundialización literaria utilizan estrategias artísticas que operan en oposición a las condiciones generales, pero que dependen de ellas para existir; por ejemplo, autores que politizan la memoria de la posdictadura en Argentina o Chile en novelas que simultáneamente circulan en editoriales transnacionales como Anagrama o Penguin Random House Mondadori. Las literaturas posautónomas existen en y gracias a la tensión entre los campos económico, ideológico y literario; son todavía los integrantes del campo literario, quienes mantienen la autonomía relativa del campo, pero dependen de las disposiciones de los integrantes del campo económico y pretenden intervenir en las del campo ideológico, sin que ninguno se desdibuje del todo, pero sin que ninguno se aparte. Para Ludmer, "la tensión y la oscilación entre postautonomía y autonomía" no cierra el ciclo de la autonomía literaria (puesto que el valor literario sigue siendo independiente y específico de las esferas ideológicas), pero sí "lo altera y lo pone en cuestión" (Ludmer 2014).

Sin embargo, dentro de la posautonomía no todo es estilísticamente semejante, ni participa del mismo modo del vínculo con lo político. En este sentido es que Ludmer propone la noción de un modo posautónomo. Como tal, lo posautónomo se relaciona claramente con lo que también Ludmer llama "la fabricación de presente" y que constituye una respuesta a la relación cada vez más íntima entre lo económico y lo cultural: "Las literaturas posautónomas, esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano, se fundarían en dos repetidos, evidentes, postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario)" (Ludmer 2010: 150s.). La fabricación de presente es una de las políticas de las literaturas posautónomas, su régimen de sentido es tal que no hay distinción tajante entre la ficción (entendida como fabulación) y la representación de lo real, puesto que "es una realidad que ya no quiere ser representada porque ya es pura representación" (Ludmer 2010: 150).

Las escrituras posautónomas no mantienen el vínculo con la estetización de la literatura global, sino que "se instalan localmente y en una realidad cotidiana" (Ludmer 2010: 149) para producir presente en esa realidad. El régimen de sentido de la posautonomía no es la oposición entre el realismo y la fantasía, sino la materialidad de lo cotidiano: "Las literaturas posautónomas del presente saldrían de 'la literatura', atravesarían la frontera [entre ficción y realidad] y entrarían en un medio (en una materia) real-virtual, sin afueras, la imaginación

pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y real" (Ludmer 2010: 155s.).

Dentro de las características de las literaturas posautónomas hay una desconfianza generalizada respecto de la función representativa de la literatura como proceso de simbolización de la realidad, especialmente cuando esta es consecuencia de la violencia. En el caso mexicano, hay una tensión entre la insuficiencia del lenguaje literario para dar cuenta de la realidad violenta del neoliberalismo mexicano y la urgencia por hacerlo. Al mismo tiempo, esa insuficiencia se debate entre la existencia de obras que aseguran reproducir la realidad y que terminan presentando versiones esquemáticas y maniqueas de la realidad para un consumo rápido y afectivo en los medios masivos de comunicación.

El concepto de literaturas posautónomas permite cartografiar la desconfianza ante el lenguaje literario al enfocarse en cómo ciertas prácticas escriturarias superan la barrera entre realidad y ficción sin instalarse en ninguna de ellas, sin presentarse como figuraciones totalizantes de la realidad o de la ficción, ni como documentos plenos de realidad o de imaginación. Estas prácticas escriturarias estarían relacionadas con lo que en arte se conoce como "crítica institucional" y que consiste en la crítica de las instituciones culturales, en este caso literarias y editoriales, mediante prácticas artísticas al interior de las propias instituciones.⁴ Para Ludmer, las literaturas posautónomas producen una imaginación pública que permite hacerle frente a las producciones de realidad y de ficción mediadas por las industrias culturales. En el caso de México, la fabricación de presente y la intervención sobre las fronteras entre realidad y ficción están atravesadas por la violencia producto de la guerra contra el narcotráfico, la consolidación del modelo neoliberal a la par de la hegemonía de una idea de literatura autorreferencial, basada en la autonomía relativa entre campo literario y campo ideológico.

A partir de estas intersecciones, Rivera Garza tomó el trabajo de Ludmer como una de las bases teóricas para su libro *Los muertos indóciles*, al establecer las coordenadas formales y políticas de lo que denomina "necroescrituras". El concepto de "necroescrituras" se refiere a textos que pueden formar parte de las literaturas posautónomas pero que son escritos desde condiciones específicas de vulnerabilidad y precariedad del capitalismo tardío y sus prácticas necropolíticas.

Rivera Garza toma el concepto de "necropolítica" del pensamiento de Achille Mbembe, quien sitúa el ejercicio del poder en la decisión soberana sobre la vida de las personas y los cuerpos en los marcos de guerra: "Si consideramos la política como una forma de guerra, debemos preguntarnos qué lugar le deja a la vida, a la muerte y al cuerpo humano

⁴ Véase Sheikh (2006).

(especialmente cuando se ve herido y masacrado). ¿Cómo se inscriben en el orden del poder?" (Mbembe 2011: 20). A diferencia del biopoder, que supone la administración estatal sobre la vida, la salud, la reproducción y la muerte de las poblaciones, el necropoder reclama la máxima violencia para su aniquilación, dentro de sistemas de dominación y exclusión especialmente visibles en las naciones que fueron colonizadas por imperios modernos como el español, en el caso de América Latina, o el británico, en el caso de África.⁵

La literatura ha sufrido un cambio definitivo dentro del neoliberalismo que podemos identificar en dos vectores a partir de los conceptos de Ludmer y Rivera Garza: para Ludmer este cambio se asienta en el cauce entre lo territorial y lo económico, mientras que para Rivera Garza el cambio se asienta, además, en la disposición ante la violencia y el presente de la escritura; en ambos, está instituido por la relación entre estética y política, una política del tiempo en el caso de Ludmer y una política de la materialidad y la memoria en el caso de Rivera Garza.

Las necroescrituras, como decía, enfatizan las condiciones de producción de las obras literarias; escribir desde la precariedad de la vida para fabricar presente. Una condición que acompaña la precariedad de la producción, aunque no necesariamente la condiciona, son las prácticas de escritura que "buscan diluir las diferencias estrictas entre lo literario y lo cultural propiamente dicho" mediante "el uso extensivo e intensivo" de las técnicas de reciclaje y recontextualización posibilitado por el trabajo con procesadores de texto electrónicos y el acceso a repositorios textuales y visuales en Internet (Rivera Garza 2013: 89-91).

A partir de estas ideas, podemos pensar las necroescrituras como una derivación específica de la poética citacionista que se desarrolló durante el siglo XX. El citacionismo o poética citacionista es un conjunto de procedimientos artísticos que consiste en el uso explícito de copias y derivaciones de textos previos mediante el uso de la reproducción técnica como base de la producción artística; entre los ejemplos notables de esta poética es posible mencionar a Burroughs con su técnica *cut-up*, Goldsmith con lo que llama "escritura no creativa", Agustín

⁵ En este sentido, en el centro de la propuesta de Mbembe está la tensión entre los cuerpos y los cadáveres, y los regímenes de disciplina y violencia para la distinción de ambos: "En el caso particular de las masacres, los cuerpos sin vida son rápidamente reducidos al estatus de simples esqueletos. Desde ese momento, su morfología se inscribe en el registro de una generalidad indiferenciada: simples reliquias de un duelo perpetuo, corporalidades vacías, desprovistas de sentido, formas extrañas sumergidas en el estupor" (Mbembe 2011: 64). El eje central del concepto de Mbembe es la dominación sobre los cadáveres como una forma de producción de plusvalía y de control. Para un análisis particular del espectro necropolítico en México, puede verse, entre otros, el trabajo de Emmelhainz, quien escribe al respecto que: "El proyecto de la *necropolítica* implica justificar como medida de 'seguridad' la instrumentalización de la existencia humana y la destrucción de cuerpos y poblaciones que se consideren desechables desde el punto de vista de la economía política, la 'guerra contra el narcotráfico' es una manifestación de la *necropolítica* y el resultado del gobierno diferenciado de áreas y poblaciones. [...] El objetivo de esta guerra, por lo tanto, es la desestabilización del país por medio del paramilitarismo para así reconfigurar al territorio mexicano con base a los intereses de oligarcas y corporaciones nacionales y transnacionales bajo formas de violencia de Estado" (Emmelhainz 2016: 163).

Fernández Mallo y Fernández Porta con la poética del sampleo, entre otros. Rivera Garza también es practicante de estas poéticas de copia y modificación, al igual que otros autores latinoamericanos como Katchadjian.⁶

Las poéticas citacionistas alcanzan una pertinencia mucho mayor dentro del campo indefinido de las escrituras contemporáneas –especialmente las que se escriben como necroescrituras–, situado en la tensión entre la creatividad como valor de mercado y la fabricación de presente, pues al utilizar documentos previos, literarios o no, como material para el trabajo literario se hace presente la espectralidad de la escritura literaria en relación con la fabricación de presente y el uso artístico de la técnica de reproducción. En la poética citacionista no solamente aparece el referente de la realidad y su violencia, sino que sobre éste reaparece el material documental y textual de violencias previas. Además de esto, la propuesta de Rivera Garza también es una propuesta crítica de la poética apropiacionista, al modo de la crítica institucional: al practicarla, se sirve de su genealogía mientras la desmonta y expone. Explica Rivera Garza que:

Lejos del paternalista "dar voz" de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen esos zapatos y esos otros a la materialidad de un texto que es, en este sentido, siempre un texto fraguado relacionalmente, es decir, en comunidad (Rivera Garza 2013: 23).⁷

Las literaturas posautónomas y las necroescrituras proveen de marcos críticos para poder entender las obras recientes en las que se exponen la violencia sobre los cuerpos y las subjetividades marginales mediante procedimientos literarios experimentales. En ambos conceptos es fundamental la presencia de la materialidad de los textos literarios, así como la producción de presente de la memoria colectiva. Tanto las literaturas posautónomas como las necroescrituras operan sobre los límites de la representación y del trabajo artístico creativo mediante el uso de la reproducción técnica de los textos como base del texto literario. En entornos en los que la literatura está mediada por la industria editorial transnacional y los

⁶ Véanse Goldsmith (2015), Metres (2015), Perloff (2012) y Rivera Garza (2013).

⁷ A partir de esta idea, Rivera Garza desarrolla uno de sus más sofisticados conceptos, la "desapropiación", que junto con las necroescrituras son la mayor aportación teórica de su libro. Para hacerlo, parte del concepto de "comunalidad" de Díaz, antropólogo mixe. En su análisis sobre los sistemas de producción y cuidado comunal de las poblaciones mixes, Díaz es especialmente claro en lo que se refiere a la especificidad de su análisis sobre la experiencia de las comunidades indígenas en el siglo XX: "comunalidad define otros conceptos fundamentales para entender una realidad indígena [...] expresa principios y verdades universales en lo que respecta a la sociedad indígena, la que habrá de entenderse de entrada no como algo opuesto sino diferente a la sociedad occidental". A partir de ello, propone cinco elementos para definir la comunalidad: "La Tierra como madre y como territorio. El consenso en asamblea para la toma de decisiones. El servicio gratuito como ejercicio de autoridad. El trabajo colectivo como un acto de recreación. Los ritos y ceremonias como expresión del don comunal" (Díaz 2007: 40). De esos, Rivera Garza toma sólo dos para delinear su poética desapropiacionista: el trabajo colectivo y el servicio gratuito. En este sentido puede entenderse que *Antígona González* circule como libro y en versión digitalizada desde la página de la propia editorial bajo una licencia de derechos *Creative Commons*. Respecto de esta obra como parte de la desapropiación, véanse Estrada Medina (2015) y Cruz Arzabal (2015).

mecanismos institucionales, la literatura mexicana reciente que podemos leer bajo los conceptos de posautonomía y necroescrituras es la que fabrica presente mediante el uso artístico de la reproducción técnica, y con ello realiza una intervención crítica en la institución literaria y en las fronteras entre ficción y representación de la realidad.

En la tensión entre realidad y ficción se encuentra uno de los problemas más importantes para la dimensión ética de la escritura literaria que es problematizada por los conceptos de Ludmer y Rivera Garza: la producción de objetos simbólicos que se resistan a la integración fácil a los mercados de consumo rápido propios de la industria editorial transnacional. La publicación de obras literarias que evaden la complejidad de la violencia y de sus representaciones parece una consecuencia del tipo de consumo rápido y exclusivamente emocional de las ficciones moralizantes. Frente a la ausencia de textos literarios sobre la violencia y el despojo de ciertas zonas y poblaciones dentro del país –por ejemplo, sobre la resistencia de ciertas comunidades a la minería de alto impacto–, existen otras publicaciones que reproducen esquemas estereotípicos y que contribuyen a la circulación masiva de ideas prefabricadas sobre la criminalidad, la violencia o el narcotráfico; por ejemplo, melodramas cuyas visiones maniqueas parten el mundo entre buenos y malos en lucha, o representaciones de la pobreza que enfatizan la dimensión puramente afectiva de esta, sin profundizar en causas o formas de vida. Una obra que produce exclusivamente una versión rápida de la empatía puede fácilmente ser reducida a esta y, con ello, convertirse en un objeto de consumo rápido; un suplemento del reconocimiento de la experiencia doliente de la historia que simboliza el dolor y lo sustituye por lecciones moralizantes.

El peligro de la sobreestetización de la violencia –como pornografía o embellecimiento de la miseria–, es que las víctimas reales sean inmediatamente asociadas con tópicos fáciles: la maldad, la bondad, el desamparo o el llanto como objetos de consumo simbólico. Para Emmelhainz, este tipo de obras recurren a la pornografía de la catástrofe para interpelar al lector en un nivel exclusivamente afectivo; con ello, cumplen con una aparente función social, pero se reintegran rápidamente al mercado transnacional con la producción de empatía como un bien simbólico que oculta las causas múltiples de la violencia y la miseria, y que al ocultarlas, se convierte en un vehículo para la ideología dominante.⁸ La empatía fácil sustituye el compromiso político del arte, pero no elimina los beneficios simbólicos de este en los espacios públicos y

⁸ Emmelhainz desarrolla estas ideas en una atenta lectura de *Carne y arena* de González Iñárritu y *Tell me How It Ends* de Luiselli (publicado en español como *Los niños perdidos*). La autora señala que el conflicto no enunciado de ambas obras es la complacencia afectiva que producen en los lectores y espectadores, como efecto de que sucumben a "la mirada de obras visuales y textuales de pornografía de la catástrofe, a la tentación de interpelar al espectador a nivel afectivo", lo que a su vez reinserta las obras en el ciclo de producción y consumo de la empatía como un bien simbólico ideologizado (Emmelhainz 2017).

publicitarios. Frente a esto, el uso de la materialidad textual implica una posición ambigua e incómoda que desmonta la empatía como mecanismo de simbolización, pero no evita la referencia a la violencia como práctica de acumulación de ganancia.

En un contexto en el que las relaciones entre sujetos y textos están determinadas por jerarquías y posiciones de propiedad y despojo, resultaría ingenuo suponer que uno puede hacerse de las palabras ajenas sin transformarlas, por ello, las necroescrituras fabrican presente desde la materialidad de los documentos. Esa materialidad es una doble inscripción que sutura el pasado de los muertos por la violencia y el presente de la violencia de la producción del capital; los cuerpos de las víctimas reaparecen en la materialidad al tiempo que la materialidad hace reaparecer la violencia de la que surge la inscripción.

Explica Rivera Garza: "Lo que pasa fuera de la página y lo que pasa dentro de la página tienen, ahora más que nunca, una relación concreta y directa con la producción de valor social" (Rivera Garza 2013: 44). Las condiciones éticas y prácticas en las que sucede la apropiación de testimonios o las formas artísticas en las que estos ingresan a los circuitos literarios como objetos estéticos son elementos centrales de la poética citacionista; sin embargo, estas condiciones son el correlato de una manera de leer ciertas insistencias en la materialidad de los textos y la mediación como un efecto de su supervivencia. Una manera de leer la poética citacionista y sus estrategias sería como la atención a la espectralidad que late en el texto, tanto en el texto origen del que es conjurada, como en el texto 'de llegada' sobre el que late y se produce de nuevo.

Hablar de la violencia sin hacer de la violencia un espectáculo, hablar de los muertos nombrándolos, sin hacer del nombrar letanía olvidable. Provocar el duelo sin metaforizarlo, sin suponer que el poema es el espacio de enunciación en el que las contradicciones de la violencia y el lenguaje se suturan inobjetablemente. Como escribe Avelar, "el duelo sólo se lleva a cabo a través de una serie de operaciones sustitutivas y metafóricas mediante las cuales la libido puede invertir en nuevos objetos [...] el duelo se convierte en una práctica afirmativa con consecuencias políticas fundamentales" (Avelar 2000: 283).

Al pensar la mediación de la escritura en intersección con la "fantología" es posible pensar las necroescrituras como el trabajo con el duelo en el diferimiento entre la enunciación poética y la materialidad documental. La fantología, según Derrida en *Espectros de Marx*, permite descoyuntar la lógica binaria y hace aparecer al Ser acechado por la temporalidad pasada y futura. "Esta lógica del asedio no sería sólo más amplia y más potente que una ontología o que un pensamiento del ser [...] abrigaría dentro de sí, aunque como lugares circunscritos o efectos particulares, la escatología o la teleología" (Derrida 1995: 24).

En las necroescrituras, la violencia del vivir precario aparece en el texto fantasmáticamente, "el fantasma sería el espíritu diferido, la promesa o el cálculo de una remisión" (Derrida 1995: 154). Mediante su base citacionista, las necroescrituras ponen en primer plano la repetición como condición de toda escritura, la iterabilidad se hace presente como poética y con ello abre la posibilidad a repetirse una y otra vez dentro del mismo poema. Escribe Martínez Ruíz que "el diferir temporal y espacial de la escritura abre de manera ininterrumpida una zona virtual, pero que además tiene la característica de no quedar nunca plena y permanentemente ocupada" (Martínez Ruíz 2013: 93).

A semejanza de otras obras literarias cuya estética espectral coloca en primer plano las violencias económica, política y efectiva, condiciones fundamentales de la modernidad, las necroescrituras también se oponen a estas condiciones en su contexto particular, a saber, la lógica de dominio y despojo en la historia colonial de México. La estética espectral de las necroescrituras, al igual que otras estéticas semejantes, "seeks to construct itself as an alternative to the linear, hierarchical, and rationalistic. It also looks to subvert potentially alienating realistic and documentary representations of the past by creating a deeper engagement with the realities suppressed by the simplified plots of market-driven cultural production" (Ribas-Casasayas / Petersen 2016: 6).

El énfasis en la materialidad y el trabajo de significación con la dimensión documental de las necroescrituras permite entender los textos resultantes como un espacio indeterminado para la reaparición de tiempos que descoyuntan la pretendida documentalidad del texto previo como origen y la lógica del poema como presencia trascendente. "[Las escrituras en las que] el imperio de la autoría en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector" (Rivera Garza 2013: 22).

A la intersección entre espectralidad y fabricación de presente mediante la poética citacionista propongo nombrarla 'necroescrituras fantológicas'. Se trata de obras, como la de Uribe y Fabre, entre otros, que despliegan el trabajo con el duelo y la reaparición del espectro mediante el uso artístico de la materialidad de la escritura documental. Estas poéticas responden a la producción material y simbólica de la violencia con la materia de la escritura literaria, sin suturarlas, sin pretender resolverlas del todo, pues no operan como clínica, sino como crítica; lo hacen sin ensalzarse como lenguaje excepcional, pero abriendo el espacio ambiguo para la iteración de los restos de los muertos.

En *Antígona González*, Uribe hace del libro un espacio para el duelo en una articulación de dos elementos: el duelo del personaje homónimo, quien busca el cuerpo de su hermano Tadeo, y los duelos abiertos y repetitivos de las decenas de dolientes cuyos testimonios se concentran

en el libro en la forma de muchas voces provenientes de documentos periodísticos. La escritura de este libro parte del principio ético de la apropiación citacionista como una forma de desplazamiento de la voz autoral para dar paso a las voces de los dolientes, o al menos a lo que queda de esas voces.

En este sentido, *Antígona González* es una obra producida a partir del doble movimiento de la excavación y el montaje. Dice la voz de Antígona González: "La absurda, la extenuante, la impostergable labor de desenterrar un cuerpo para volver a enterrarlo. Para confirmar en voz alta lo tan temido, lo deseado: sí, señor forense, sí, señor policía, este cuerpo es mío" (Uribe 2012: 77). El libro se escribe desde los restos de la escritura, desde los residuos de las noticias para dar forma a la ausencia de los desaparecidos. El libro no puede enterrar los cuerpos, pero sí hacer presente el espectro siempre diferido del cuerpo desaparecido, la insistencia de la memoria a pesar de la injusticia.

La escritura de *Antígona González* tiene una doble forma de inscripción: por un lado, disloca la temporalidad de Antígona mítica para situarla en el presente; por otro, despliega los fragmentos de las ruinas en el tiempo para desestructurar la narración al ampliar el presente de la enunciación. Es en los fragmentos en los que el pasado y los desaparecidos toman posición al interior del texto.

En *Antígona González* los familiares buscan doblemente: buscan el lugar donde se encuentran sus desaparecidos para después buscar un dónde habrán de enterrarlos; buscan una tumba que no ha sido cavada pero que reaparece al encontrarse como fosa. Los fragmentos 'buscan' un lugar desde el cual contar su historia. La escritura fragmentaria, entonces, se convierte en un *locus* enunciativo desde el cual es posible conjuntar el potencial doliente de la ficción y el potencial documental de la escritura testimonial. La obra no recurre a una forma lineal de la reconstrucción del pasado reciente (el libro se publicó un par de años después de la primera masacre de San Fernando, Tamaulipas, que es mencionada como el acontecimiento alrededor del cual se escribe la obra); hacerlo sería proveer de una linealidad teleológica a la masacre, aunque la teleología y la escatología sean los tiempos límites en los que se inscribe el cadáver de Polinices/Tadeo. Es una escritura que tantea para buscar posiciones y disposiciones, hay hilos de historias y voces, hay tramas de esos hilos, pero no hay patrones reconocibles, no hay lecturas últimas ni mosaicos que den la ilusión de la totalidad.

"¿Es esto lo que queda de los nuestros?" (Uribe 2012: 33) se pregunta la voz de Antígona González; la respuesta no es sencilla, lo que queda es el fragmento, el cadáver encontrado, el vacío es lo que permanece en el lugar de quien no vuelve. Sin embargo, en la propia voz de

Antígona, la respuesta toma visos de constancia: "Frente a lo que desaparece: lo que no desaparece" (Uribe 2012: 47).

El espectro es lo que asedia con su presencia sin estar del todo, el espectro es lo que ocupa un espacio sin ocuparlo del todo; el espectro es el espíritu diferido, pero un espíritu también inacabado. Si para Derrida el duelo era la experiencia mediada de la muerte (la muerte que se difiere como experiencia última, la incapacidad de 'vivirla'), en *Antígona González* los hilos de la trama son también experiencias mediadas. Entre las voces de los que buscan a los desaparecidos, aparece la voz de Antígona, entre la voz de Antígona 're'aparecen las voces de todas las Antígonas, entre las voces de todos los textos se asoman los cuerpos dolientes. Por ello, resulta relevante que los fragmentos con los que se escribe la obra sean sobre todo las voces de los familiares; en *Antígona González* leemos el después y el antes de la desaparición.

El trabajo sobre el duelo en *Antígona González* no es solamente el trabajo con los espectros y el trabajo con la memoria. Esta labor sobre la pérdida es lo que permite crear una comunidad en torno de lo que desaparece y lo que no ha desaparecido. Retomo a Butler para entender esta condición de la pérdida: "Loss becomes condition and necessity for a certain sense of community, where community does not overcome the loss, where community *cannot* overcome the loss without losing the very sense of itself as community" (Butler 2003: 468).

El trabajo de duelo se realiza desde la contingencia política de la materialidad y los remanentes del archivo. El espectro aparece en el documento y a través de él. Tanto en *Antígona González* como en *La sodomía* la materialidad es el espacio donde el ser se devela asediado por la temporalidad escatológica. Traducido, pero ilegible.

En el poema 'Monumento fúnebre a Gerónimo Calbo' de *La sodomía* se crea una analogía entre Gerónimo Calbo, quemado junto con los otros sodomitas,⁹ y Jacinto, amado de Apolo, que tras ser muerto en un accidente jugando al disco renace por el llanto del dios en la forma de la flor homónima; como eje del poema, además de la identificación entre Jacinto y Gerónimo Calbo, se encuentra el tópico de la traducción como metamorfosis:

Todo lo perdido
regresa trasvetido de otra cosa.
por ejemplo: bajo la forma de un jacinto que florece.
[...]
Ay: todo regresa
pero traducido en otra lengua: irreconocible (Fabre 2010: 75).

El poema tiene la forma de un recuerdo funerario para Gerónimo Calbo, la identificación entre dios y ajusticiado no es clara, la alegoría entre uno y otro parece ir desarrollándose durante el

⁹ "la mañana del martes / 6 de noviembre de 1658 / Gerónimo Calbo fue conducido a la hoguera" (Fabre 2010: 76).

poema (el Jacinto es la flor del renacimiento por duelo), pero la alegoría se rompe hacia el final y el propio poema la niega; es decir, interrumpe la sutura simbólica que se produciría en un monumento fúnebre original, mientras produce el duelo mediante la extensión de una metáfora de la sodomía y la traducción. Los versos del poema final dicen:

Jacintos: nada tiene que ver con los jacintos
Gerónimo Calbo, si acaso
con las malas yerbas
si acaso

con la nada.
Y con las yerbas secas
que alimentaron la hoguera donde ardía (Fabre 2010: 76).

El poema es el espacio en el que se conjura el espectro de Gerónimo Calbo que regresa en la forma del jacinto, pero como un retorno inaccesible, indecible. Calbo regresa para convertir su porvenir en yerba seca que alimentará su pira.

Junto con la traducción como lo que retorna transformado, el poema parodia y subvierte las formas tradicionales para situarlas en el lado opuesto de su función original; cada género es una lengua cuya gramática se vuelve contra sí misma. La gramática espectral asedia a la gramática del poema imperial, aparece en la subversión de la escritura como necroescritura y parodia. Como escribe Derrida: "Es como una lengua que no puede ser cuestionada más que en la propia lengua, la misma" (Derrida / Ferraris 2009: 62). Si los textos originales servían para adoctrinar y generar la comunión de una sociedad de base teocrática, las versiones a lo *queer*¹⁰ de Fabre desmontan la comunidad alrededor de lo sagrado para proclamar la imposibilidad de hablar de quienes fueron excomulgados y asesinados, los hace reaparecer hablando el lenguaje doble de la alegoría. Si todo regresa en otra lengua, en una irreconocible, lo que vuelve carece de lazos con la comunidad original, vuelve en la forma latente del silencio del poema. Así parece que vuelven los sodomitas ajusticiados:

Sale
el Silencio
vestido de papeles en blanco:
trae puesto un beso atroz: el candado
que hiriente atraviesa y mantiene juntos sus labios:

sale el Silencio y se queda callado
Durante el resto de la página: (Fabre 2010: 11).

¹⁰ De acuerdo con Williams, los poemas de Fabre pueden ser leídos como versiones a lo *queer* de los poemas. Esta lectura permite entender la serie de subversiones que los poemas contienen como afrenta al poder eclesiástico, pero también como formas gozosas de la traducción entre épocas y géneros literarios. Véase Williams (2018; 2014).

La traducción de lo nefando –lo que no puede ser nombrado– a lo irreconocible, o acaso a lo carnal –el jacinto como imagen del que vuelve travestido– es el diferimiento de la aparición. Lo que vuelve lo hace con la inasibilidad de lo espectral o la ceniza:

Gerónimo Calbo
a quien sólo atinaron en transformar en ceniza
y no tiene más tumba que el viento de la Ciudad de México (Fabre 2010: 77).

La espectralidad de los muertos en el poema de Fabre consiste en el asedio de su memoria sobre la escritura, aparecen los nombres y también aparecen los documentos de los que proceden. La insistencia de los muertos es doblemente silenciosa en los poemas de *La sodomía*; por un lado, retornan callados ("trae puesto un beso atroz: el candado"), por otro, regresan ardientes en la ceniza. La inquisición quiso eliminar el cuerpo y el deseo de los sodomitas al someterlos al suplicio de la hoguera, pero al hacerlo, los inscribió en los documentos de los que Fabre los conjura. Los cuerpos asedian el documento inquisitorial y 're'aparecen en el silencio al que fueron condenados. Reaparecen los sodomitas asesinados y reaparece la lógica invertida en la subversión de los géneros eclesiásticos.

Tanto *Antígona González*, como *La sodomía* funcionan como mediaciones entre el duelo, las muertes y la espectralidad de la escritura. Son espacios de mediación en los que el pasado reaparece en la materialidad como efecto de los mecanismos de cita y el montaje, y formación de comunidades interpretantes. Ambas obras, al ser leídas como necroescrituras fantológicas, ponen en juego la imposibilidad de escribir sin los remanentes de la violencia que habita la escritura; también permiten acceder al espacio de iteración de la ontología de los fantasmas.

Si estos poemas pueden ser leídos como una respuesta estratégica a la escritura en condiciones de extrema mortandad, es porque su poética supone una suspensión de la memoria articulada en las formas aceptables para el mercado, mientras devela la insistencia del pasado espectral en la materialidad del archivo. Ambas obras hacen aparecer los espectros de lo innombrable mediante el trabajo con la mediación, pero sobre todo con la materialización de lo espectral que se resguardaba en los documentos previos. En su trabajo con la materialidad, ambas obras responden a la condición extrema de la producción de sentido en la literatura, es decir, son necroescrituras; en su trabajo con el duelo, producen un espacio para la fantología, la ontologización de restos de las comunidades silenciadas por la violencia del poder y su lenguaje.

Bibliografía

AVELAR, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

AZAHUA, Marina (2014): 'Antígona renombrada'. En: *Casa del Tiempo*, 1, 48-52.

BOLTE, Rilke (2017): 'Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. *Manca de Juana Adcock y Antígona González de Sara Uribe*'. En: *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, 7, 59-78. <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/9373> [10.06.2019].

BUTLER, Judith (2003): 'Afterword: After Loss, What Then?'. En: David L. Eng / David Kazanjian (eds.): *Loss: the politics of mourning*. Berkeley: University of California Press, 467-474.

CRUZ ARZABAL, Roberto (2018): 'Writing and the Body: Interfaces of Violence in Neoliberal Mexico'. En: Ignacio M. Sánchez Prado (ed.): *Mexican Literature in Theory*. New York / London: Bloomsbury, 243-260.

CRUZ ARZABAL, Roberto (2015): 'Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en *Antígona González de Sara Uribe*'. En: Mónica Quijano / Héctor Fernando Vizcarra (eds.): *Crimen y ficción: narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. México: Bonilla Artigas Editores / Universidad Nacional Autónoma de México, 315-336.

DERRIDA, Jacques (1995): *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Traducido por José Miguel Alarcón / Cristina de Peretti. Madrid: Trotta.

DERRIDA, Jacques / Maurizio Ferraris (2009): *El gusto del secreto*. Traducido por Luciano Padilla López. Buenos Aires / Madrid: Amorrortu.

DÍAZ, Floriberto (2007): *Escrito: comunalidad, energía viva del pensamiento mixe*. Editado por Sofía Robles Hernández / Rafael Cardoso Jiménez. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

EMMELHAINZ, Irmgard (2017): 'Compromiso político, empatía y realismo neoliberal en *Carne y arena* de Alejandro González Iñárritu y en *Tell Me How it Ends* de Valeria Luiselli'. En: *Campo de relámpagos*, 5 de noviembre. <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/2/10/2017> [26.07.2018].

EMMELHAINZ, Irmgard (2016): *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*. México: Paradiso.

ESTRADA MEDINA, Francisco (2015): 'Dimensión política de la estética citacionista en tres obras poéticas mexicanas del siglo XXI: Herbert, Fabre, Uribe'. Tesis de Maestría. Universidad de Guadalajara.

FABRE, Luis Felipe (2010): *La sodomía en la Nueva España*. Valencia: Pre-Textos.

GOLDSMITH, Kenneth (2015): *Escritura No-Creativa: la gestión del lenguaje en la era digital*. Traducido por Alan Page. México / Oaxaca: Tumbona / Surplus.

LUDMER, Josefina (2014): 'Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura'. En: *Revista Dossier*, 17. <http://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/> [26.07.2018].

LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- MARTÍNEZ RUÍZ, Rosaura (2013): *Freud y Derrida: escritura y psique*. México: Siglo XXI.
- MBEMBE, Achille (2011): *Necropolítica; seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Traducido por Elisabeth Falomir Archambault. Barcelona: Melusina.
- METRES, Philip (2015): 'Afterword: Habeas Corpus?'. En: Joseph Harrington (ed.): *Tracking/Teaching. On Documentary Poetics*. Oakland: Essay Press.
- PERLOFF, Marjorie (2012): *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- RIBAS-CASASAYAS, Alberto / Amanda L. Petersen (eds.) (2016): *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- RIVERA GARZA, Cristina (2013): *Los muertos indóciles*. México: Tusquets.
- SHEIKH, Simon (2006): 'Notas sobre la crítica institucional'. Traducido por Marcelo Expósito. En: *Transversal Texts*, enero.
<http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es/print.html> [20.09.2018].
- URIBE, Sara (?2012): *Antígona González*. Oaxaca: Surplus.
- WILLIAMS, Tamara R. (2018): "'Todo lo perdido regresa travestido": los anexos de *La sodomía en la Nueva España* de Luis Felipe Fabre'. En: *iMex Revista. México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico*, 7, 13, 46-59. <https://doi.org/10.23692/imex.13.3> [10.06.2019].
- WILLIAMS, Tamara R. (2014): 'Queering the Auto Sacramental. Anti-Heteronormative Parody and the Specter of Silence in Luis Felipe Fabre's *La sodomía en la Nueva España*'. En: Oswaldo Estrada / Anna M. Nogar (eds.): *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico: Literary and Cultural Inquiries*. Tucson: University of Arizona Press, 103-125.
- ZAMUDIO RODRÍGUEZ, Luz Elena (2014): 'El amor vivificante de *Antígona González*, de Sara Uribe'. En: *Romance Notes*, 54, 35-43.

Una espectralidad cibernética: Cuestionando un presente *hauntológico* en *Historias del séptimo sello*, de Norma Yamille Cuéllar

David S. Dalton

(University of North Carolina, Charlotte)

La novela *Historias del séptimo sello* (2010), de Norma Yamille Cuéllar, combina varios géneros: la novela policiaca, el horror, lo gótico, la ciencia ficción y lo fantástico para producir una narrativa que refleja la realidad que ha confrontado Monterrey durante las primeras décadas del siglo veintiuno. Tanto en la novela como en la vida real, el crimen organizado, la violencia doméstica y la corrupción política y policial han transformado lo que ha sido históricamente una de las ciudades más seguras de la nación en sede de muerte e impunidad.¹ El Monterrey de Cuéllar es un lugar donde la justicia sólo se puede lograr a través de la comunicación directa con los muertos –algo que se facilita con un *scanner*, o sea una máquina que permite tal conexión–, pues las autoridades vivas no se preocupan por tales cosas. Este acercamiento literario provee una plataforma ideal para interrogar las convergencias entre la teoría cyborg y la 'hauntología'.² El personaje principal, Jasminder, titubea entre el protagonista típico de una obra hauntológica –alguien que juega un papel alegórico en la reconciliación de su nación al enfrentarse con el más allá– y el de un individuo cuyas acciones carecen de tal peso colectivo. La novela subraya el hecho de que la interacción con figuras espectrales puede rescatar las voces de los marginados; sin embargo, también postula que tal testimonio, lejos de producir una sanación pacífica, suele magnificar el dolor tanto en el ámbito comunitario como en el individual.

La novela narra la historia de Jasminder, una mujer nacida en Monterrey y cuyos padres se mudaron a Campeche cuando era niña. Su vida cambia cuando se acuesta con Fabián Montemayor Garza en una noche regiomontana de 1995 a los 18 años; desde ese momento no puede pensar en otra cosa que volver a estar con él. Estudia periodismo para poder trabajar en *En Exclusiva*, uno de los periódicos más importantes del país y el empleador de Fabián. En su primer día de trabajo allí se da cuenta de que *En Exclusiva* es diferente a otros periódicos; se le da un *scanner* que intercepta las comunicaciones policiales y le permite resolver casos

¹ Lucy Conger nota que muchos grupos consideraban a Monterrey como la ciudad más segura de América Latina hasta el 2006, pero esta tranquilidad se esfumó en el 2007 con la dicha guerra contra el narcotráfico. Véase Conger (2014: 15).

² El término hauntología es un juego de palabras que combina dos términos en inglés: *haunt* y *ontology*. Utilizamos el término para referirnos a cómo la comunión entre vivos y muertos cataliza una memoria individual que se suele volver colectiva.

olvidados e ignorados. En esa misma noche Jasminder encuentra a un soplón narco muerto y sonriente; luego llegan del inframundo dos hombres vestidos de gabardina para preparar el cadáver para que los demás lo puedan ver. Estas apariciones espectrales le explican que "los humanos mueren sonriendo [...] es su momento de felicidad absoluta, de regreso hacia el jefe" (Cuéllar 2010: 22); luego le contorsionan el rostro al muerto, dándole una cara de sufrimiento. Después de esta experiencia, Fabián le dice a Jasminder que su *scanner* puede comunicarse también con los fantasmas, sobre todo las víctimas de asesinato. La mayor parte de la novela trata de los diferentes casos que resuelve Jasminder. Cada capítulo relata un misterio diferente, y en cada caso ésta depende de la ayuda espectral de varias figuras: los hombres de gabardina, los fantasmas de los muertos recientes y unos cuervos que se acercan a aquellos que están por morir.

Aparte de enfrentar casos que invocan el trauma colectivo, Jasminder también debe negociar los de su vida personal que difícilmente caben en una alegoría nacional, ya que tienen más que ver con su vida romántica. En una escena, Fabián le advierte que apague su *scanner* en la madrugada entre las 3:00 y 4:00 AM,³ pero no le explica que es porque esta es la dicha "hora del diablo" (Cuéllar 2010: 116). Cuando nuestra protagonista deja prendido su aparato durante estas horas en el Día de los Muertos, crea una brecha entre el mundo de los muertos y el de los vivos. Como resultado de este error se despliegan todas las fuerzas apocalípticas reprimidas de la ciudad; en un evento que invoca la memoria del desastroso Huracán Gilberto del 1988, se desata una lluvia que causa inundaciones del Río Santa Catarina que destruyen vidas y viviendas. La protagonista también tiene que enfrentar desafíos en su vida personal: el hijo fantasmal nonato de Fabián y su examante contacta a su madre. En un guiño intertextual a la novela *Aura* de Carlos Fuentes –a quien cita en otro momento⁴–, esta mujer que nunca tuvo hijos secuestra a Fabián y empieza a asesinar a mujeres embarazadas con explosivos. Esta exnovia captura a Jasminder y le revela que Fabián le instaló a nuestra protagonista un microchip pequeño en la piel, en aquella noche de 1995; él ha rastreado a Jasminder desde ese día. La examante le dice luego que va a matar a Fabián y deja inconsciente a Jasminder tras un golpe en la cabeza. Cuando Jasminder se despierta, se pelea nuevamente con la examante, quien la piensa matar, pero Jasminder la mata primero en defensa propia. De luto, se pone el microchip de nuevo y compra un boleto a Campeche en la central de autobuses para escaparse de Monterrey. En el transcurso del viaje se da cuenta de que es la única pasajera y que Fabián (quien todavía vive) maneja; la examante no lo mató y éste ha vuelto a encontrar a Jasminder,

³ Véase Cuéllar (2010: 54).

⁴ Véase Cuéllar (2010: 47).

ya que ésta se ha vuelto a poner su chip. En vez de enojarse con él por las varias ocasiones en que éste ha violado su privacidad, Jasminder se acuesta en el pasillo, narrando que "mi deseo sólo respondía a su nombre" (Cuéllar 2010: 119).

Como nos indica este resumen, la novela abarca varios temas. No obstante, en este ensayo trataremos más explícitamente la relación entre la espectralidad y la tecnología, y cómo estas dos entidades se funden para testificar de los traumas –tanto individuales como colectivos– que siguen tanto en Monterrey como en todo México. Empezamos con una discusión tanto de la hauntología como de la teoría ciborg, y sobre cómo estos acercamientos teóricos elucidan la novela. Luego discutimos la manera en la que el texto reverbera con eventos recientes y traumáticos que han sucedido en Monterrey. De ahí ofreceremos lecturas de los diferentes casos que tiene que resolver nuestra protagonista con un enfoque especial en la convergencia de la espectralidad, la cibernética y el trauma colectivo. Concluiremos nuestro estudio con un análisis de la naturaleza espectral y traumática de la relación entre Jasminder y Fabián. Como es de esperarse, la espectralidad juega un papel imprescindible en cada aspecto de nuestro análisis.

Es justo por eso que nuestro estudio depende de la obra de Jacques Derrida, quien nos puede ayudar a mejor entender el discurso de la novela con su teorización del espectro como *revenant*. Una palabra francesa para decir "fantasma", este término literalmente significa "el que retorna"⁵. Los fantasmas habitan el presente a la vez que están arraigados al pasado; como tal, son un tipo de *revenant*. No obstante, Derrida nos recuerda que la espectralidad va más allá de una discusión del fantasma o de la existencia de una vida venidera⁶ pues, a fin de cuentas, la espectralidad se refiere a una "presencia sin presencia" donde la forma existe en el imaginario, aun cuando no está físicamente presente en el momento.⁷ Vista de esta manera, tanto el recuerdo de su noche con Fabián como los testimonios de los muertos regiomontanos representan diferentes tipos de espectralidad que embrujan la vida de Jasminder. Como tal, la novela nos brinda una oportunidad para evaluar la teorización de Idelber Avelar de la conexión "irreducible" entre el luto y la alegoría (Avelar 1999: 3). Durante sus primeros tres casos, Jasminder funciona como sinécdoque del pueblo regiomontano; cuando se comunica con los muertos y descubre los perpetradores de diferentes actos de violencia, inmediatamente difunde sus hallazgos con todos los regiomontanos a través del periódico. Así que la novela reverbera con la obra de varios autores y productores culturales que utilizan el espectro para testificar de diferentes eventos traumáticos que atormentan la conciencia colectiva. Según Avelar, los personajes alegóricos de tales novelas efectúan una sanación nacional al difundir el discurso de

⁵ Véase Derrida (2006: 224; mi traducción).

⁶ Véase también Ribas-Casasayas / Petersen (2016b: 2s.).

⁷ Véase Derrida (2006: 201s.; mi traducción).

las voces calladas de un evento trágico. Sus ideas nos resultan útiles en nuestro acercamiento a *Historias del séptimo sello*, pero debemos adaptarlas a las realidades de un contexto neoliberal que enfatiza el individuo a tal grado que se suele elidir la comunidad.

El orden neoliberal queda al fondo de la violencia y el sufrimiento regiomontanos, ya que la lógica de éste se manifiesta tanto en el narcotráfico como en la pobreza.⁸ Como tal, el *revenant* –y sobre todo, el fantasma– es una figura ideal para interrogar los traumas regiomontanos del siglo veintiuno. Como nos indica Avery Gordon, "haunting occurs on the terrain situated between our ability to conclusively describe the logic of Capitalism or State Terror, for example, and the various experiences of this logic, experiences that are more often than not partial, coded, symptomatic, contradictory, ambiguous" (Gordon 1997: 24). Este argumento sugiere que cabe esperar un elemento espectral en la literatura contemporánea mexicana debido a su historia reciente. Así que puede extrañarnos que, aunque haya habido varios estudios hauntológicos sobre diferentes partes del mundo hispano⁹ –y aunque hay varios que discuten la transición del Porfiriato al orden posrevolucionario en México¹⁰–, todavía hacen falta estudios sobre cómo la espectralidad alumbra las crisis mexicanas actuales.¹¹ Este silencio se debe en gran parte a que la guerra contra el narcotráfico, el advenimiento del orden neoliberal y otros traumas recientes siguen siendo bastante nuevos. Como observan Ribas-Casasayas y Petersen, por ejemplo, "spectral criticism reveals a series of interconnected topics relating to violence in the *past*" (Ribas Casasayas-Petersen 2016: 4; mi énfasis). Ya que esta guerra sucia queda más bien en el presente, no ha habido tiempo para publicar mucha literatura sobre el tema, y hay menos necesidad de una figura que encarne el pasado, ya que el tema sigue tan vigente. Vista de esta manera, *Historias del séptimo sello* es una novela de suma importancia en las letras mexicanas, ya que indaga la situación mexicana y regiomontana del siglo veintiuno a través de varias articulaciones del *revenant*.¹²

Además de un elemento clave en los estudios hauntológicos latinoamericanos, el tema del trauma colectivo también es una faceta principal en los estudios poshumanos y cyborg sobre la región. Brown, por ejemplo, observa que América Latina aporta una nueva perspectiva al

⁸ Véase Volpi (2009: 121-130).

⁹ El volumen *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives* (2016a), editado por Alberto Ribas-Casasayas y Amanda L. Petersen, incluye varios ensayos *hauntológicos* sobre México, pero éstos no discuten la guerra contra el narcotráfico sino otros momentos traumáticos, sobre todo la época (pos)revolucionaria.

¹⁰ Véanse Sierra (2016) y Alcalá González (2018).

¹¹ Adjuntamos una lista de algunos textos que, aunque no abarcan la espectralidad, discuten los traumas recientes en México. Para una lectura sobre la precariedad económica, véase Sánchez Prado (2018). Para una discusión sobre la violencia, véase Valenzuela Arce (2015).

¹² Cabe mencionar la novela *Indio borrado* (2014) de Luis Felipe Lomelí, otra novela situada en Monterrey que abarca temas de trauma y espectralidad en México.

poshumanismo, ya que enfatiza "the prism of technological transfer, of the postdictatorships, and the neoliberal policies of the 1990s" (Brown 2009: 4). Aquí Brown alude al pensamiento de Sandoval, quien arguye que

colonized peoples of the Americas have already developed the cyborg skills required for survival under techno-human conditions as a requisite for survival under domination over the last three hundred years. Interestingly, however, theorists of globalization engage with the introduction of an oppositional 'cyborg' politics as if these politics have emerged with the advent of electronic technology alone, and not as a requirement of consciousness in opposition developed under previous forms of domination (Sandoval 1995: 408).

Para Sandoval, la clave de una lectura cyborg –sobre todo en la esfera poscolonial– no es la definición técnica de éste sino las ramificaciones discursivas y las vías de resistencia que tal lectura propone. La novela explora la conexión entre el trauma, la cibernética y la espectralidad a través de los *scanner*. Además de un tropo común en la literatura gótica mexicana, donde lo fantasmal se manifiesta en la tecnología,¹³ este aparato también invita a una lectura cyborg. Como arguye Gray, "any organism/system that mixes the evolved and the made, the living and the inanimate is technically a cyborg" (Gray 2001: 2). Además de una fusión literal entre carne y metal, Gray también alude al hecho de que una identidad cyborg emerge cuando los seres humanos dependen de sus máquinas y aparatos en su vida diaria. Según Potter, los *scanner* de esta novela "[tie] into posthumanist explorations of the interactions between humans and technology and between this life and the next", pues facilitan la comunión con los muertos a través de la tecnología (Potter 2018). Visto de esta manera, el uso del *scanner* constituye uno de los "cyborg skills" que añora Sandoval (Sandoval 2000: 173s.). El peso discursivo del aspecto cibernético del *scanner* queda claro al considerar la aserción de Haraway de que la identidad cyborg revela el "parentesco" compartido entre diferentes entidades, tanto vivas como no vivas (Haraway 1995: 263), o, en el caso de esta novela, los muertos.

Fabián le explica a Jasminder que estas máquinas capturan las frecuencias extremadamente bajas que registran las voces electrónicas de los espíritus en pena.¹⁴ Además de un ejemplo de intertextualidad con la cultura popular –varios productores culturales han imaginado la comunicación con los muertos a través de la seudociencia–, esta cita también afirma la naturaleza física de estos seres espectrales: ya que emiten sonidos, podemos concluir que producen vibraciones físicas en la atmósfera. Así que, los fantasmas de Cuéllar pertenecen al mundo físico, pero los vivos no pueden comunicarse con ellos porque el cuerpo humano no los percibe. El *scanner* facilita la comunicación entre los cuerpos vivos y muertos ya que se opera como una prótesis comunicativa en un contexto poshumano. Como indica Hayles, el enfoque

¹³ Véase Ajuria Ibarra (2018: 196).

¹⁴ Véase Cuéllar (2010: 26).

principal del poshumanismo no es el cuerpo sino la difusión informática entre los cuerpos más disímiles.¹⁵ Hayles habla primordialmente de la difusión informática entre cuerpos orgánicos y otros cuerpos tecnológicos y maquinales; no obstante, como he señalado anteriormente, su observación puede referirse a cualquier caso donde la tecnología facilita la comunicación entre cuerpos y entidades distintos.¹⁶ A fin de cuentas, los *scanner* permiten una resistencia cibernética al poner diferentes grupos en comunicación, lo cual invita a que se explore el parentesco común entre todos.

Tal como el *scanner* sirve como una prótesis que fomenta la comunión entre Jasminder y los muertos, nuestra protagonista funciona como una prótesis que aboga por los muertos que ya no pueden contar sus historias por sí mismos. La novela subraya el papel imprescindible de la prensa, el de rescatar las voces perdidas de Monterrey, a la vez que cuestiona la infalibilidad de los reporteros individuales. En una escena, por ejemplo, Jasminder pontifica sobre la historia traumática reciente regiomontana mientras fuma un porro. Recuenta la tensión entre el cártel de Sinaloa y el del Golfo,¹⁷ y alude a los asesinatos de periodistas, lo cual ha sido un problema grave en todo el país por varios años.¹⁸ Aunque los detalles no parecen fidedignos —elide el papel primordial del gobierno federal, por ejemplo¹⁹—, el trauma que invoca es real. La novela nos exige que reconozcamos cómo todos estamos ligados en el sistema económico y societario donde sucede el tráfico ilegal de drogas. En el mismo momento de quejarse de las tribulaciones de su ciudad, Jasminder utiliza una droga cuya venta ilícita ha causado la misma violencia que lamenta. Al fumar marihuana, Jasminder contribuye a los incentivos económicos que han convertido a su ciudad en un campo de guerra. No obstante, también debemos reconocer que ella (y muchas personas como ella) busca un alivio químico a los pesares que vive todos los días. Ciertamente, Kemper, el forense de *En Exclusiva*, le dice a Jasminder que los picos del famoso Cerro de la Silla "están absorbiendo todo el dolor" de los habitantes de la ciudad, y que en algún momento la energía guardada allí se derramará sobre toda la ciudad con un fulgor apocalíptico. Como le advierte Kemper, Monterrey es "el séptimo sello bíblico" (Cuéllar 2010: 111); una vez que se desate el apocalipsis allí (un proceso que nunca se define bien, ya que nuestra protagonista se enfoca en otras cosas),²⁰ se extenderá por todo el mundo. Así que, además de resolver casos, *En Exclusiva* también intenta catalizar un apocalipsis al sacar a la luz

¹⁵ Véase Hayles (1999: 2).

¹⁶ Véase Dalton (2018: 171s.).

¹⁷ Véase Cuéllar (2010: 58-60).

¹⁸ Véanse Potter (2018: 6) y Relly / González de Bustamante (2013: 109-111).

¹⁹ El papel del gobierno en crear tanto las condiciones de la guerra contra el narcotráfico como el imaginario de quién es narcotraficante forma la tesis principal del libro *Los cárteles no existen* (2018) de Oswaldo Zavala.

²⁰ Nora Pasternac (2014) intenta definir el aspecto apocalíptico de la novela; no obstante, su análisis gira en torno al estilo posmodernista de la novela.

los traumas colectivos; sólo así podrán catalizar el fin de este mundo y tal vez el renacimiento de un orden más justo.

Los primeros tres casos que resuelve Jasminder aluden a varios elementos interrelacionados –dos relativamente nuevos y otro antiguo– que han contribuido a los traumas de las guerras sucias en la ciudad: el advenimiento del neoliberalismo, el narcotráfico y la corrupción política. Este referente subraya el elemento (neo)gótico de la novela,²¹ pues como notan Ordiz y Casanova-Vizcaíno, el modo gótico "becom[es] a dark and complex response to different processes of modernity as experienced in different parts of Latin America" (Ordiz / Casanova-Vizcaíno 2018: 5; mi énfasis). Además de su estilo gótico, la novela también sigue un patrón autoconscientemente policiaco,²² pues Jasminder basa sus investigaciones en los programas televisivos que ha consumido. Por un lado, la aparente incompetencia de Jasminder es divertida, sobre todo porque resuelve sus casos –con ayuda espectral, claro está– tan rápidamente. Es quizás significativo que Cuéllar utilice una presencia espectral para catalizar las aventuras detectivescas de su protagonista porque, junto con la hauntología, el género policiaco (y sobre todo su engendro, la novela negra) se ha usado mucho para cuestionar las historias traumáticas de varios países hispanohablantes y la desconfianza en las instituciones estatales que resultan de éstas.²³ Así que, además de producir una novela muy posmoderna que refleja el contexto globalizado en que se articula,²⁴ Cuéllar también crea un espacio para interrogar la (¿falta de?) memoria cultural en su ciudad.

El aspecto investigativo del trabajo de los reporteros de *En Exclusiva* representa uno de los temas más problemáticos e interesantes: si se tratase de vindicar a los muertos, tendría más sentido darles estos *scanner* a la policía, pues normalmente les tocaría a ellos investigar las muertes y encarcelar a los perpetradores. No obstante, en un país como México, donde la confianza pública en la policía sigue muy baja,²⁵ tiene sentido que los actores del más allá trabajaran con periodistas. Ciertamente, en los últimos años, México se ha convertido en uno de los países más peligrosos para reporteros investigativos. Como indica Shirk, esto es precisamente porque éstos suelen investigar y dar a conocer elementos del crimen organizado que la policía no reporta ni investiga, ya que los cárteles los han intimidado hasta la capitulación.²⁶ Jasminder alude a estas condiciones cuando le dice al gobernador del estado que

²¹ Véase Pasternac (2014: 73).

²² No debe extrañarnos que una novela con influencia gótica siguiera un estilo policiaco, pues estos modos están estrechamente ligados. Véase Torres (2003: 17).

²³ Véase Salinas (2007: 10-12).

²⁴ Véase Pertusa (2017: 267).

²⁵ Véase Davis (2006: 55s.).

²⁶ Véase Shirk (2010: 171s.).

crea "que el propósito de la policía es ocultar la verdad" (Cuéllar 2010: 101), y que por lo tanto los periodistas tienen que hacer su trabajo por ellos. Así que el trabajo de Jasminder refleja una ciudad y nación donde, ya que carece de sociedad civil, la justicia tiene que efectuarse a través de actores no afiliados con el estado. Los reporteros de *En Exclusiva* tienen que comunicarse con los muertos porque de otra manera no tendrían acceso a la información necesaria para llevar a cabo una investigación, y mucho menos para asegurarse de que se hiciera justicia. Así que el uso del *scanner* representa un *cyborg skill* que los reporteros usan para resistir la corrupción policíaca.

En su segundo caso, Jasminder escucha por su *scanner* los quejidos de un hombre recién asesinado que dice "*Muerto... Hotel Roosevelt*" (Cuéllar 2010: 28). Los muertos no divulgan mucha información; llaman a un investigador que luego tiene que interpretar las pistas para determinar la causa de muerte. Aquí vemos una de las escenas más chistosas de la novela: Jasminder entra y ve a un payaso muerto en el piso. Piensa encender un cigarro para sofocar el olor a excreciones humanas, pero decide no hacerlo para mantener la integridad de la escena, pues "no había leído mucho a [John] Douglas,²⁷ pero había visto el programa CSI" (Cuéllar 2010: 29). Luego empieza a ver el cuerpo y crea un perfil del sospechoso, declarando que "pudo ser un hecho premeditado... no lo taparon: después del asesinato no hubo sentimientos de culpa... el asesino podría ser de tez blanca, como la víctima... al parecer el muertito comía bien porque tanta popó..." (Cuéllar 2010: 29). Luego entra Kemper, el forense de *En Exclusiva*, para ayudarla; le reprocha por su investigación mal hecha y le advierte que "un cadáver es como un libro, hay que leerlo con precisión" (Cuéllar 2010: 30). El contraste entre Kemper y Jasminder subraya cómo los dos se acercan a su trabajo. Como buen científico, el forense intenta encontrar evidencia física en el cuerpo del muerto para deducir la información necesaria, mientras que Jasminder emplea una estrategia más inductiva. Cuando el análisis del cadáver no rinde resultados, nuestra protagonista decide buscar espectáculos circenses cercanos con el fin de vestirse como el muerto e interrogar a sus amistades.

Después de una investigación encubierta y divertida, Jasminder identifica al director del circo, un tal Gerardo, como el asesino. Este hombre ha tenido varios hijos con las payasas y los ha asesinado para cobrar su seguro de vida. Este caso enfatiza los efectos violentos del advenimiento del neoliberalismo en México –y sobre todo en el norte del país. Al cobrar los seguros de vida de sus hijos ilegítimos, el director del circo monetiza el valor de la vida humana. Esta sección también alude a cómo la transición al orden neoliberal ha forzado a muchas

²⁷ Se refiere a John Douglas, el famoso agente del FBI que fue un pionero en la creación de perfiles psicológicos de sospechosos criminales.

personas a dejar sus hogares y migrar a nuevos países. Los trabajadores circenses, por ejemplo, son indocumentados (probablemente centroamericanos). Monterrey ha sido históricamente un punto importante en la migración a Estados Unidos, pero recientemente ha llegado a ser el destino adonde muchos pretenden llegar.²⁸ Ha habido muchos factores que han impulsado esta migración tanto en México y Estados Unidos como en los países centroamericanos, pero el común denominador son los efectos del neoliberalismo, los cuales los han forzado a emigrar. Al llegar a México, estos inmigrantes indocumentados carecen de derechos y suelen trabajar en los sectores informales donde hay peligro de explotación. Cuéllar les da voz a los inmigrantes foráneos que moran (y mueren) en Monterrey a través de este relato.

El siguiente caso lleva a Jasminder a un evento estatal en el que el presidente de la república da un discurso sobre sus planes para combatir el narcotráfico. Durante el evento, su *scanner* le advierte que ha habido un muerto; esta vez la víctima es Francisco, el encargado del servicio alimenticio del evento. Después de una investigación frenética, Jasminder concluye que éste ha sido envenenado por Federico Zubieta, el secretario de gobernación que pretende envenenar al presidente y subirse a la presidencia. Un tema principal en la obra de Cuéllar es que "la política [...] es un *performance* de apariencias" (Dalton 2016: 116); Zubieta evita que los demás lo sospechen porque siempre ha cultivado una imagen íntegra. Este caso es el que tal vez mejor entreteje los temas del narcotráfico, la corrupción política y el advenimiento del orden neoliberal. Cuéllar imagina una espectralidad cibernética que mitiga los efectos negativos de estas fuerzas, pues el *scanner* le brinda información a Jasminder que los demás no tienen. No obstante, la mayoría de la ayuda que recibe no viene del difunto, sino de otros entes espectrales, sobre todo los hombres de gabardina y los cuervos. Ya que las aves se quedan en los candiles del cuarto, la reportera se da cuenta de que todos los que asisten están en peligro. No obstante, Fabián le dice que sea "discreta" en su investigación, ya que no puede llamar la atención sobre "la naturaleza de [su] trabajo" (Cuéllar 2010: 45). Esta advertencia desafía el argumento de Pasternac, de que las comunicaciones con el más allá de la novela "son elementos fantásticos que no parecen asombrar a ninguno de los que la rodean [a Jasminder]" (Pasternac 2014: 70). Pasternac parece apuntarse a una lectura mágica real donde lo mágico llega a ser un elemento cotidiano (y aceptado) de la vida. Sin embargo, tal lectura ignora el hecho de que Jasminder tiene que esconder la fuente de su conocimiento cuando testifica por las víctimas anónimas regiomontanas justamente porque asombraría a las personas no iniciadas.

La dedicación a la secrecía de *En Exclusiva* pone en tela de juicio las limitaciones del *revenant* para testificar y reclamar la justicia, pues los espectros de la novela (en todas sus

²⁸ Véase García (2006: 66s.).

formas) dependen de un intermediario vivo para transmitir sus mensajes a los demás. El texto subraya lo problemático de esta situación cuando Jasminder sorprende a Elena –la mujer que llevó el cuerpo de Francisco al baño después de que éste muriera– y empieza a interrogarla. La mujer se escapa y Jasminder solamente la encuentra cuando un hombre de gabardina le indica dónde está. Ya que estos espectros sólo aparecen una vez que alguien muere, el lector sabe de antemano que alguien ha asesinado a Elena. El hombre de gabardina sí ayuda a Jasminder a encontrar a los culpables, pero no lo hace hasta que otra persona muere. En un momento Jasminder se pregunta, "¿A qué est[oy] jugando? Si bien, a veces ayud[o] a evitar muertes, casi siempre lleg[o] cuando el crimen ya [ha] sido perpetrado" (Cuéllar 2010: 75). Su desánimo refleja su deseo de salvar a la gente; no obstante, debemos recordar que la meta principal de *En Exclusiva* –y de los mismos espectros– es fomentar un apocalipsis a través del trauma colectivo. Para lograr tal fin (el cual ignora Jasminder) nuestra protagonista tiene que basarse en evidencia física; sólo de esta manera podrá el pueblo darse cuenta de la extensión de su trauma compartido. A fin de cuentas, *En Exclusiva* se opera dentro del mismo sistema político-racional que el resto del país; para mantener su vigencia y llevar a cabo sus designios ideológicos debe cuidar su credibilidad. Es justamente por eso que Fabián se enoja con Jasminder cuando ésta denuncia a Zubieta sin pruebas definitivas; el director del periódico luego tiene que "disculpar[se] con el secretario de Gobernación y pedirle que no [los] boicotee" (Cuéllar 2010: 57).

La escena anterior nos invita a concebir la relación entre Jasminder y Fabián en términos hauntológicos, pues ambos sufren por un recuerdo que ninguno de los dos puede borrar, el cual interfiere con su capacidad de mantener una relación profesional. En muchas maneras, el trauma (si queremos llamarlo así) de este evento queda más presente –al menos en la mente de Jasminder– que todos los demás que enfrenta. Cuéllar enfatiza la naturaleza espectral de este recuerdo cuando Jasminder halla una cinta VHS que tiene un video explícito de su noche con Fabián. Esta cinta, previamente desconocida para Jasminder, empieza a atormentarla; además de revivir su noche apasionada con Fabián, la deja con nuevas dudas, pues ve que Fabián le toca el cuerpo mientras duerme y que luego le susurra algo que no oye. Más allá de un simple recuerdo, este video toma una cualidad espectral, pues tal como el *revenant*, está físicamente en el presente a la vez que proyecta acciones ya cumplidas.²⁹ En vez de confrontar a Fabián por haberla filmado sin su consentimiento, Jasminder usa el video para revivir esta pasión perdida. Vemos que a Jasminder le interesa más este video que el caso que está tratando de resolver

²⁹ Nuestra aserción sigue el pensamiento de críticos como Steinberg (2016: 73-83), quien nota el papel testimonial y espectral de la fotografía y cine mexicanos, sobre todo cuando se trata de eventos traumáticos.

cuando se entera de que la ex amante de Fabián, quien también es asesina en serie, le ha pasado esta cinta. En este momento, la reportera se preocupa más por los detalles que se encuentran en la pantalla –sobre todo lo que Fabián susurró en su oído– que por los asesinatos que se han cometido. Esta sección de la novela nos recuerda que, aun en una sociedad donde abunda el trauma colectivo, cada persona también tiene que enfrentarse a diferentes golpes personales en la vida individual. Al enfocarse tan directamente en la propia vida íntima de su protagonista, Cuéllar hace que Jasminder pierda en gran parte su valor alegórico, pero la espectralidad cibernética del discurso de la novela sigue vigente.

El microchip transforma a Jasminder en otro tipo de espectro cibernético: a diferencia de los muertos que vuelven, Fabián la rastrea para que nunca se le desaparezca. A través de esta tecnología, Jasminder llega a ser una ausencia presente para Fabián, pues éste siempre sabe dónde está y qué (no) está haciendo, porque así se lo indica el chip. Así que, el caso de este aparato desafía el optimismo de la teoría cyborg y poshumana, pues descubre el potencial negativo de los celebrados "acoplamientos inquietantes y placenteros" que invoca Haraway en su manifiesto (Haraway 1995: 257). Aquí tenemos un aparato tecnológico que viola la autonomía femenina, ya que Fabián lo usa para vigilar a Jasminder. Ciertamente, estas condiciones cibernéticas –productos del abuso– subordinan a Jasminder a su amante. Es justo por esta violación de su privacidad que el final de la novela nos resulta tan problemático. Cuando Jasminder ve la destrucción que la rodea, ésta intenta escaparse de la ciudad en un autobús. Al hallar a Fabián todavía vivo, ella se regocija porque piensa que ahora pasará el resto de su vida con él. Ahora bien, el simple hecho de salir de esta ciudad en pleno apocalipsis –un diluvio amenaza con destruir toda la ciudad– no garantiza que se vayan a salvar.³⁰ No obstante, en este momento tanto Jasminder como Fabián gozan de un momento de éxtasis; el mundo puede que se esté derrumbando por todos lados, pero ahora se tienen el uno al otro. Por lo tanto, no les preocupa la destrucción que los rodea por estar tan arraigados al nuevo florecimiento de esta relación íntima.

La reconciliación entre Jasminder y Fabián nos resulta especialmente problemática, ya que la heroína es mayormente un personaje fuerte; no obstante, esta terminación forma parte clave en el discurso de la novela. Ya hemos establecido un elemento espectral y cibernético en la relación entre Jasminder y Fabián que refleja nuestra discusión hauntológica durante las primeras secciones de la novela. Al regresar con Fabián, Jasminder demuestra que un simple testimonio espectral no puede convertirse automáticamente en una sanación societaria. En una decisión que valida la aserción de Avelar, de que los enlutados no quieren dejar sus penas al

³⁰ Véase Pasternac (2014: 74).

cientos por ciento,³¹ Jasminder elige volver con la fuente de sus sufrimientos pensando que ahora sí todo saldrá mejor. Esto nos recuerda la meta principal de *En Exclusiva*: no pretende llevar a cabo una sanación parecida a la que a veces vemos en literatura posdictatorial hispana; más bien, pretende exponer los dolores colectivos para provocar un estallido apocalíptico. En esta novela, la voz del *revenant* –algo que suele entenderse como un medio para lograr una sanación– llega a anclar a los traumatizados a sus experiencias anteriores sin esperanza de exorcizar el dolor.

Bibliografía

AJURIA IBARRA, Enrique (2018): 'Media, Shadows, and Spiritual Bindings: Tracing Mexican Gothic in Óscar Urrutia Lazo's *Rito terminal*'. En: Sandra Casanova-Vizcaíno / Inés Ordiz (eds.): *Latin American Gothic in Literature and Culture*. New York: Routledge, 189-201.

ALCALÁ GONZÁLEZ, Antonio (2018): 'Fragmented Gothic Identities in Juan Rulfo's *Pedro Páramo*'. En: Sandra Casanova-Vizcaíno / Inés Ordiz (eds.): *Latin American Gothic in Literature and Culture*. New York: Routledge, 41-53.

AVELAR, Idelber (1999): *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press.

BROWN, J. Andrew (2009): *Cyborgs in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan.

CONGER, Lucy (2014): 'The Private Sector and Public Security: The Cases of Ciudad Juárez and Monterrey'. En: *Woodrow Wilson Center*, marzo.
https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/conger_private_sector.pdf [13.04.2019].

CUÉLLAR, Norma Yamille (2010): *Historias del séptimo sello*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

DALTON, David S. (2018): *Mestizo Modernity: Race, Technology, and the Body in Postrevolutionary Mexico*. Gainesville: University of Florida Press.

DALTON, David S. (2016): 'Música, sexo y política en *Quizás, quizás, quizás*, de Norma Yamille Cuéllar'. En: *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 22, 69, 113-117.

DAVIS, Diane E (2006): 'Undermining the Rule of Law: Democratization and the Dark Side of Police Reform in Mexico'. In: *Latin American Politics & Society*, 48.1, 55-86.

DERRIDA, Jacques (2006): *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Traducido por Peggy Kamuf. New York: Routledge.

FUENTES, Carlos (1962): *Aura*. México: Ediciones Era.

GARCÍA, María Cristina (2006): *Seeking Refuge: Central American Migration to Mexico, the United States, and Canada*. Berkeley: University of California Press.

GORDON, Avery (1997): *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GRAY, Chris Hables (2001): *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*. New York: Routledge.

HARAWAY, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*.

³¹ Véase Avelar (1999: 5).

Traducido por Manuel Talens. Valencia: Cátedra.

HAYLES, N. Katherine (1999): *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.

LOMELÍ, Luis Felipe (2014): *Indio borrado*. México: Tusquets.

ORDIZ, Inés / Sandra Casanova-Vizcaíno (2018): 'Introduction: Latin America, the Caribbean, and the Persistence of the Gothic'. En: Sandra Casanova-Vizcaíno / Inés Ordiz (eds.): *Latin American Gothic in Literature and Culture*. New York: Routledge, 1-12.

RELLY, Jeannine E. / Celeste González de Bustamante (2013): 'Silencing Mexico: A Study on Influences on Journalists in the Northern States'. En: *The International Journal of Press/Politics*, 19.1, 108-131.

PASTERNAK, Nora (2014): 'El apocalipsis según Norma Yamille Cuéllar en *Historias del séptimo sello*'. En: *Romance Notes*, 54 (edición especial), 67-75.

PERTUSA, Inmaculada (2017): 'Más allá de las fronteras de lo real del género negro en la era de la globalización: *Historias del séptimo sello*, de Norma Yamille Cuéllar'. En: Javier Sánchez Zapatero / Alex Martín Escribà (eds.): *La globalización del crimen: literatura, cine y nuevos medios*. Santiago de Compostela: Andavira editora, 263-269.

POTTER, Sara (2018): 'The Talking Dead: Ghosts in the Machine and Spectral Posthumanism in Norma Yamille Cuéllar's *Historias del séptimo sello*'. Ponencia dada en: *Latin American Studies Association*, Barcelona, 23 a 26 de mayo.

RIBAS-CASASAYAS, Alberto / Amanda L. Petersen (eds.) (2016a): *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transatlantic Narratives*. Lewisburg: Bucknell University Press.

RIBAS-CASASAYAS, Alberto / Amanda L. PETERSEN (2016b): 'Introduction: Theories of the Ghost in a Transhispanic Context'. En: Alberto Ribas-Casasayas / Amanda L. Petersen (eds.): *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1-12.

SALINAS, A. (2007): 'Novela negra y memoria en Latinoamérica'. En: *Poligramas*, 27, 1-13.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. (2018): 'Pantelion: Neoliberalism and Media in the Age of Precarization'. En: Constanza Burucúa / Carolina Sitnisky (eds.): *The Precarious in the Cinemas of the Americas*. New York: Palgrave Macmillan, 267-288.

SANDOVAL, Chela (2000): *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

SANDOVAL, Chela (1995): 'New Sciences: Cyborg Feminism and the Methodology of the Oppressed'. En: Chris Hables Gray / Heidi J. Figueroa-Sarriera / Steven Mentor (eds.): *The Cyborg Handbook*. New York: Routledge, 407-421.

SHIRK, David A. (2010): 'Drug Violence in Mexico: Data and Analysis from 2001-2009'. En: *Trends in Organized Crime*, 13, 167-174.

SIERRA, Marta (2016): '*Memento Mori*: Photography and Narrative in Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar*'. En: Alberto Ribas-Casasayas / Amanda L. Petersen (eds.): *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*, 151-164.

STEINBERG, Samuel (2016): *Photopoetics at Tlatelolco: Afterimages of Mexico, 1968*. Austin: University of Texas Press.

TORRES, Vicente (2003): *Muertos en papel: Un paseo por la narrativa policial mexicana*. CONACULTA.

VALENZUELA ARCE, José Manuel (2015): *Juvenicidio: Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina*. Barcelona: Nuevos emprendimientos editoriales.

VOLPI, Jorge (2009): *El insomnio de Bolívar: Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona: Random House Mandadori.

ZAVALA, Oswaldo (2018): *Los cárteles no existen*. Barcelona: Malpaso.

Dark Networks and Pathogens Undermining Democracies: Guillermo del Toro and Chuck Hogan's *The Strain*

Carmen Serrano

(University at Albany / State University of New York)

*We allowed it to happen because
we never believed it could happen.
We were too smart.
Too advanced.
Too Strong.*

del Toro / Hogan (2009)

Compared to the nineteenth and early twentieth centuries, national economies have become highly interconnected globally, exceptionally informational and technoscientific, inspiring both optimism and anxiety. Our overdependence on technology and science might have made everyday life more convenient, but this is also altering our economy and society in ways that we do not yet fully grasp. Auerbach in *Our Vampires, Ourselves* states that "every age embraces the vampire it needs", suggesting that vampiric bodies will constantly transmogrify informed by their historical present (Auerbach 2006: 145).¹ If vampires can speak to a specific era, what might the newer strains of fictional vampires articulate about our hyper-connected and global society? As economies and cultures morph due to technoscience, the vampire entities also mutate so as to still provoke fear –their bodies change, their populations grow and their networks expand; yet the way to annihilate them becomes less obvious.

Responding to modern day vicissitudes, Guillermo del Toro and Chuck Hogan's television series *The Strain* (2014-2017) uncannily echoes, or perhaps foreshadows, the social realities under an informational, networked, and epidemiological paradigm. The filmmakers here present viewers with hybrid monsters and environments that are highly interconnected and pathogenic, reflecting contemporary social fears regarding failing democracies and global pandemics.² Moreover, these texts demonstrate how vampires, like viral strains, mutate into a more contagious creature. Drawing from Guillermo del Toro's recent television collaborations, this article examines how twenty-first century vampiric bodies comment on a society altered by

¹ See the following texts that argue that vampires and monsters are demonstrative: Beal (2001), Butler (2002), Cohen (1996), Gordon / Hollinger (1997), Haraway (1991), Fischer-Hornung / Mueller (2016), Mulvey Roberts (2016).

² Del Toro along with Chuck Hogan co-wrote *The Strain* (2009), *The Fall* (2010), and *The Night Eternal* (2011); these novels have since been adapted for television under the title *The Strain*, first featured on the FX television channel.

informational and technoscientific labyrinths. The labyrinths analyzed here, and the bodies hidden within them, are presented as looming threats that may destroy democracies in order to institute a totalitarian regime.

Globalized Vampires

The Mexican film director, del Toro, has been successful in producing films internationally as well as in Hollywood as illustrated by *El espinazo del diablo* (2001, *The Devil's Backbone*), *El laberinto del Fauno* (2006, *Pan's Labyrinth*), *Hellboy* (2004), *Crimson Peak* (2015), and, his more recent film, *The Shape of Water* (2018). His debut film *Cronos* (1993) features a scarab-shaped device containing an infectious insect within it. Its victims, after being injected by the device's poison, recover their youth and vigor, but also develop an intense thirst for human blood.³ The film's plot unfolds in Mexico, yet it does not necessarily speak to a national sensibility as illustrated by its Pan-American cast, which includes Ron Perlman (United States), Federico Luppi (Argentina), and Margarita Isabel (Mexico).⁴ The bilingual dialogues between characters also indicate that the target audience was not solely imagined as Spanish-speaking or Mexican, but one that transcends borders. Sánchez Prado is deft in explaining how "*Cronos* is not a film that says anything in particular about Mexico. It is a film that, for the first time in Mexican film tradition, assumes that embodying Mexican national culture is no longer possible" (Sánchez Prado 2014: 166). The film does not address Mexican culture explicitly, but does implicitly address an economic shift due to international trade deals, or as Donahue argues, *Cronos* not only "visually remakes the filmic and literary trope of the vampire" but also "dramatises the transamerican exploitation of NAFTA" (Donahue 2016: 127). Waldron further asserts how contemporary angst informs the film, in which the external threat "takes the most obvious form of NAFTA and the increasing number of maquiladoras in Mexico combined with the mass emigration of the country's people to the north" (Waldron 2004: 16). As the aforementioned critics argue, *Cronos* obliquely addresses the ways in which foreign trade deals and neoliberal policies have been undermining Mexico's economy since the 1990s. However, twenty years later, *The Strain's* vampiric entities speak to a different social and economic paradigm that is less about NAFTA and more about the weakening of democracies and the institution of autocracies on a global scale.⁵

³ See Brahm (1964). The scarab device is reminiscent of the one found in Serling's *Twilight Zone* episode "Queen of the Nile".

⁴ See Stock (1995).

⁵ See Castells (2000: 5f.). He notes that the Information Age replaces the Industrial Age, whereby "human societies perform their activities in a technological paradigm constituted around microelectronics-based information/communication technologies, and genetic engineering" (Castells 2000: 5f.).

The vampires in *The Strain* and *Blade II* are similar in that the vampire attacks, spreading contagion as disease, are more violent and virulent compared to the vampire found in *Cronos*. In *Blade II*, starring Wesley Snipes, a black vampire hunter known as the "daywalker" is a hybrid creature with both human and vampiric qualities, who uses modern medicine along with age-old garlic elixirs to control his thirst for blood. Compared to the original *Blade* (1998), directed by Stephen Norrington, del Toro incorporates a new menacing strain of enemy vampires that corrupts the ancient vampiric hierarchy. These vampires demonstrate excessive bloodlust, surpassing their predecessors' malevolence. *Blade* fashions the customary canine-fangs, however, the new strain of vampires in *Blade II* have stingers and projectile-like tongues that are unlike previous articulations. Their stingers simultaneously suction blood, while injecting their venom. These retractable proboscises mark a stark departure from previous vampire bodies, which will also appear in *The Strain*.⁶

Set in New York City, *The Strain* presents viewers with refashioned vampiric bodies that echo fears of totalitarian politics and genocide on a global scale. The series features a cast of international heroic characters emphasizing how New York City represents a microcosm of the world. That is, New York City with its many migrant communities embodies a 'little world' that represents a macrocosm: The character, Nora Martinez, is an epidemiologist from Argentina seeking a cure from the vampire disease. Abraham Setrakian, a Romanian Holocaust survivor, is in hot pursuit of the villain, known as the Master. Gus Elizalde is a Mexican-American ex-gang member turned into vampire hunter, while Angel Gúzman, a once-famous Mexican masked wrestler, also joins the crew of unlikely heroes aiming to defeat the vampire invasion. The villains are also from other places: Thomas Eichorst, is a former Nazi SS officer from Poland turned vampire who serves the Master, while the Master, in turn, is from Romania –an obvious nod to Stoker's *Dracula*.

These characters from around the globe find themselves embroiled in a struggle at the heart of New York City, which is a not so subtle indication that the globalized city epitomizes the menacing threats bearing down on nations and democracies around the world due to emerging technologies and globalization. The invasion that begins in New York, clearly takes authoritarian regimes of the past as the model to imagine a violent and devouring new system; a model that clearly haunts one of the central characters, Abraham Setrakian, whose lived trauma moves him to pursue the Master in order to stop another mass genocide. Furthermore, the characters in the series migrate from other countries that also suffered under dictatorial

⁶ Biological tentacles as a weapon was popularized by Toshio Maeda, a manga artist who arrived on the graphic arts scene in the 1980s-1990s. That *The Strain's* and del Toro's creations have close ties to graphic novel is another line of inquiry that I cannot fully flesh out here.

regimes: Argentina, Germany, Mexico, Poland, Romania, and Ukraine. This further evokes memories of how totalitarian regimes from another times and places, like revenants, can re-materialize and destroy democracies.

In *The Strain* vampires, via expansive and intertwined networks, annihilate democracies replacing them with regimes in which vampires are absolute masters. The vampire authoritarian regime is able to come to power with the help of complicit actors that operate behind the scenes to secure more power. In the series, civil societies and humans are overrun and infected with the vampire virus while the institutions that give nations their authority are made almost irrelevant. The series features creatures that within two months cause the dismantling of national institutions, such as the army, the police, and other organizations important to maintaining civil societies and democracies. The mass chaos culminates with the detonation of a nuclear bomb, creating radioactive fallout, which decreases the amount of sunlight on earth, allowing the vampire overlord's world domination, albeit temporarily. Because of the lack of sunlight, the vampire regime's power becomes expansive and they can control all aspects of society and freely harvest humans for their blood, not only in the US, but globally.

Vampiric Networks

Vampires have, in a certain sense, always been networked, global enterprises, yet they have usually been present as smaller cells, or nests, that aim to infect and overtake other nations slowly and methodically. Yet even in these small numbers, the texts emphasize the nation's vulnerability to foreign attacks and pandemic diseases. In Stoker's *Dracula* (1897) foreign-tainted bodies journey from East to West as 'cargo' across oceans aiming to contaminate other nations with the disease implicitly suggesting that infections arrive from outside its borders. Similarly in Murnau's German Expressionist film *Nosferatu* (1922), Browning's Hollywood film *Dracula* (1931), and Méndez's Mexican film *El vampiro* (1957) vampires travel abroad with the intention of conquering another larger territory –Transylvania to London or Germany (*Dracula*, *Nosferatu*) or Eastern Europe to Mexico (*El vampiro*), for example.⁷ This invasion is iterated in almost every vampire plot that harkens back to Stoker's novel, including *The Strain*.

Early vampire societies' mode of operation, like those found in *Dracula*, already echo networks, but contained ones. However, instead of having smaller vampire societies, over time, they have expanded into larger and wider webs, operating across continents, as illustrated in Rice's *Interview with the Vampire* and del Toro's *Blade II*. Similarly, del Toro and Hogan imagine entities as sprawling networks that are akin to how wide area networks (WAN) began

⁷See Willis (2007).

to dominate all aspects of society beginning in the 1990s, a phenomenon that has only accelerated in the twenty-first century.⁸

Contemporary vampire societies in recent films have become more global enterprises in which maleficent players within these networked systems help 'turn' democracies into authoritarian regimes. Unlike earlier vampire films, there is not just one singular vampire or a tiny network of them working independently, but rather they function as a multi-connected web in which the various vampiric entities, along with familiars, purposely collaborate to destroy the economy, infect a large portion of its citizens, and cause a nuclear fallout. Here the actors destroy democracies via a wide area network, in order to institute a global authoritarian vampire regime. The vampires are networked entities that first work behind the scenes to destabilize democracies to later allow for usurpation of power in order to establish their autocracy.

The vampire networks also mimic how 'dark web' mechanisms work in which special software allows for the anonymous identity of users rendering them virtually untraceable.⁹ That is, the dark web can hide bad actors aiming to undermine democracies and disrupt social order, creating havoc. Via these webs, computer hackers can also create computer viruses programmed to replicate and expand their virality. The pervasive presence of illicit activities within these networked matrices limit the nation's ability to maintain a civil society: election systems hacked, bombings planned, illegal drugs sold, and politicians suborned.¹⁰

In *The Strain*, the vampire networks correspond to how the dark webs in our material world might operate. The Master's method of communication for example is a type of webbed structure that telepathically shares information with his vampire army. Using this he can summon thousands of beings hidden within the city's subterranean tunnels to destroy and kill. Although his minions receive orders directly, they might also operate independently feeding on humans at night. That is, power in the series is mostly hierarchical, but also decentered, wide, and expansive.

⁸ See Hemmendinger (2016: s.v. *wide area network*). Wide area network refers to networks that expand across regions, countries, or the world, which could also be used to describe how vampiric societies might also be imagined as more expansive in contemporary vampire films. In other words, vampiric bodies and their system of communication have changed to better reflect a technological paradigm informed by broader interconnected networks.

⁹ The dark web generally refers to the "special routing systems [that] are designed to provide anonymity for both *visitors* to websites and *publishers* of these sites" (Gehl 2018: 7). However, the dark web is another part of the internet most often associated with the sharing of information that permits criminals to carry out illicit activities (arms transactions, child pornography, drug deals, human trafficking, money laundering, for example), its privacy and firewall set ups, among other protocols, make tracing and prosecuting these criminals nearly impossible. The dark web also allows computer hackers to create programs or viruses that spread cyber diseases via an expansive web (ransomware, rootkit, and spyware).

¹⁰ See Commission on Security and Cooperation in Europe (2018), which underscores how dark webs contribute to the dismantling of communities via illegal drug sales.

The series features the customary shrewd and ancient vampires, but also other vampires known as the Strigoi. The Strigoi travel collectively and neither speak nor reason, but rather viscerally and insatiably hunt humans. The filmmakers also present viewers with gruesome, speechless, blind child-vampires, known as the Feelers. They make chirruping sounds and scurry around like spiders with lightning speed. One of the characters, Kelly Goodweather, turned vampire, can communicate and command the young vampire children or Feelers. Compared to the Strigoi, she, along with another vampire, Eichorst, can speak, pass for human (aided by makeup and prosthetics), and, arguably, demonstrate some free will. They are beholden to the Master, but they are also independent entities encoded for infection and destruction. They are akin to the way computer viruses might be programmed to replicate and spread disease via the Internet without always receiving direct commands from the creator/programmer. Regardless, these different sets of characters illustrate how vampiric bodies replicate networked characteristics of contemporary globalized and technoscientific societies.

Nowadays democracies are being tested, as wealthy and influential actors are changing the political landscape with the aim of securing more power and wealth. However, it is also true that illicit activities, including those found in the dark web, have made nations weaker and susceptible to foreign threats. The secret relationship between government administrations and hostile foreign agents might alarm some top officials, political experts, journalists, and well-informed citizens, who have seen how compatriots have made unsavory, secretive, and traitorous deals all for monetary gain. Politicians and other interested parties are beholden to powerful families and bend to their will. The series exemplifies how corporations gain more influence and wealth, while everyday citizens lose their economic footing: The outsourcing of jobs to other countries where workers earn lower salaries; the weakening of unions; wage stagnation; and tax cuts for the wealthiest, are just some examples.

Metaphorically powerful entities in the material world, behaving like vampiric lords, feed off the labor of the working-class and support policies that enrich and embolden the most well-off. This, of course, also recalls Marx's critique of capitalism in which he states that the capitalist or "capital personified" is vampire-like and "lives only by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks" (Marx in Neocleous 2003: 669). However in *The Strain*, a power-hungry businessman, Eldritch Palmer facilitates the use of humans, not only for labor, but for their blood, and ultimately, life.

Greedy humans form part of the ominous web of power further contributing to the vampiric usurpation of the nation. The unleashing of the vampire contagion is not initiated by the monster

alone but rather is manipulated by Palmer.¹¹ In most classic vampire texts, the monster himself machinates to have his body transported to another country so that he can feed and expand his empire. In Stoker's *Dracula*, the Count hires Jonathan Harker to facilitate the purchase of real estate, so that his body can be shipped to London. Here, it is Palmer who finds the vampire and schemes his transportation to New York City. Palmer, a sickly seventy-six year-old man, has amassed wealth but needs the vampire's supernatural powers to heal and secure immortality. He is the owner of Stoneheart Group, a not too subtle indication that this man has a heart of stone and soon will lose his soul in exchange for power. Most importantly, he wants eternal 'life' so that he can expand his financial empire and sphere of influence. Thus, he finds a vampire in the Old World and together they develop a plan for world domination. These characters might evoke how the powerful, along with their morally corrupt followers, work destructively in unison for personal gain in our material world. Palmer embodies the destructive power of financial entities, which help machinate the exploitation of fellow citizens. The dearth of empathy towards the everyday citizen coupled with the greed associated with multinational corporations drives *The Strain's* plot, and corresponds to themes prevalent in current political discourse and news cycles. Mainly, the short-sightedness of the rich, as presented in the series, affects citizens negatively, thus allowing for the spread of disease and extreme exploitation.

Biological Amorphous Material

The Strain's vampire is unlike *Dracula*, since the Master exists as a body 'and' as an amorphous vampiric viscous substance that needs a host body to survive. Cutting off the head of the vampire or driving a stake through the heart does not completely annihilate it, because the bloodlike liquid is also a vector of disease. Here the vampire body is not a singular, encapsulated whole that can be destroyed easily, but a highly infectious and ephemeral entity. The master's vampiric matter lives within the host body to survive and perpetuate its strain. Once the body is injured or rendered useless, the vampire must find another host body in order to spew amorphous fluid into its mouth, wherein the body will then contain the Master's essence. More precisely, the vampiric creamy fluid, which contains visible worm-like strains, is emptied into host bodies so that the virus can continue to multiply within him and through him. Furthermore, the Master, whose fluid can possess and overtake bodies, expands the disease through the infectious network of his minions.

According to Abbott after the publication of Matheson's *I Am Legend* (1954) "the iconography of the vampire would be re-imagined through the language of science, virology

¹¹ Palmer Eldrich is also a character in Philip K. Dick's *The Three Stigmata* (1965), a science fiction novel. Arguably del Toro and Hogan's text could also be read as a hybrid one that is both Gothic and science fiction.

and global pandemic" (Abbott 2016). The same could also be said about *The Strain*. Here the contagion spreads quickly globally, thus allowing for a vampiric all-encompassing regime. This strain of vampires is purely visceral and destructive as its virulence infects the rest of the world in less than two months. The narrators of the novel best describe how the vampire has metamorphosed into something that is a far cry from how they had been imagined in the first part of the twentieth century:

It takes great energy to change –painful, catastrophic changes are taking place inside his body now. The development of a parasitic organ system to accommodate his new state of being. He is metamorphosing into a feeding organism. Soon, twelve to thirty-six hours from the time of infection, but most likely tonight, he will arise. He will thirst. He will stop at nothing to satisfy his craving (del Toro / Hogan 2009: 196).

The manner in which bodies transmogrify from human to vampire correspond to how viruses multiply as described in most medical journals or books, illustrating how viruses take a cell hostage: "They must find the particular cells in which they can replicate and also survive multiple layers of defenses. [...] Finally, they must engineer the release of their progeny virus particles for transmission to a new host" (Cordingley 2017: 66). The description of how viruses need a host to perpetuate their strain also could describe how the vampiric disease is transmitted in *The Strain*. The infection is transmitted through a type of stinger that releases a white liquid substance that contains visible viral strains, resembling tiny worms. Moreover, viruses are unlike bacteria, which are a single cell living organism. In contrast, as non-living agents, viruses perpetuate their strain by taking over a host body, which uncannily echoes the vampire's ethos. Being pathogens, not single cell living microorganisms like bacteria, viruses seek to perpetuate their strain by seizing living cells. Viruses, akin to vampires, are also 'unliving' and like this new strain of vampires, they must multiply and can only survive by taking over a body, while destroying the host cell or body, along the way.

Vampires in fiction consistently embody notions of contagion, whereby close physical contact or the exchange of bodily fluids allows for global contagion, but the possibility of the spread of disease has accelerated in our era due to globalization and corresponding networks. Arguably, fear of biological viruses informs *The Strain's* vampiric bodies. Sampson further illustrates our vulnerability to contagion as disease in *Virality: Contagion Theory in the Age of Networks*, in which he explains how "the proliferation of global transport networks makes this model of society susceptible to the spreading of biological disease" (Sampson 2012: 1). Del Toro and Hogan's vampire bodies clearly mirror these new anxieties associated with viruses and pandemics threatening nations by featuring monsters that multiply quickly whose infection can be spread through an amorphous liquid, and not just through a singular bite.

Del Toro and Hogan create epidemic fantasies that reflect upon pandemic fears in the 'real world'. This contagious fluid containing 'worms' might enter through the victim's eyes, skin, or other orifices, making the disease all the more dreadful. This vampiric invasion through contagion as disease obviously evokes societal fears about the Ebola, SARS, or Zika viruses, for example. These viral outbreaks, which seemed to appear from nowhere and destroy populations rapidly, have received international attention over the last two decades. They continue to cause widespread panic, because the new antibodies needed to fight them have become more difficult to develop. Also, if an outbreak were to become widespread, for example in an urban population, there are simply not enough vaccines to meet the need. Even today, according to the World Health Organization more than 30,000 people die of yellow fever, which is incurable once contracted. Victims of this disease suffer fever, nausea, and might bleed internally, hence provoking the sick to hemorrhage from all orifices, including the eyes. These viruses, like yellow fever, cause dreadful deaths that are similar to the symptoms that the characters experience in the series.¹² *The Strain* emphasizes how, in a more globalized world, such outbreaks could have lethal far-reaching consequences.

Another Strain

The vampire is hard to kill and its disease is easily transmittable because of its amorphous quality. These new vampires have become contagious and virulent in a different way than Dracula or Rice's vampires, for example. When the vampires open their mouths, their jaws become dislocated so that the stinger-like tongue can reach its human target, which might be as far away as six feet. The following words from the novel best describe how they are portrayed in the television series:

His lower jaw descended and out wriggled something pink and fleshy that was not his tongue. It was longer, more muscular and complex [...] and squirming. As though he had swallowed a live squid, and one of its tentacles was still thrashing about desperately inside his mouth (del Toro / Hogan 2009: 174).

In this example, the contagion expert, Ephraim Goodweather, is able to cut off the tentacle and destroy the head (a more traditional form of destroying both vampires and zombies). The body can be beheaded, but that does not mean that the entity has been killed because there is a viscous liquid that holds hundreds of little worm-like viruses that spill out of the body looking for another host.¹³

¹² See World Health Organization (2016).

¹³ The uses of the word 'tentacles' also recall Matt Taibbi's critique of financial institutions that are like a "great vampire squid wrapped around the face of humanity, relentlessly jamming its blood funnel into anything that smells like money" (Taibbi 2010).

Most poignantly, the directors themselves illustrate how viruses and genetic engineering are at the heart of their creations. In the past, film directors such as Murnau, Browning, and Méndez were, in a certain sense, mutating distinctive physical features and methods of infection. Del Toro and Hogan continue with the tradition of mutating vampiric entities by recombining two viral organisms –vampires’ and zombies’– that also recall Matheson’s renditions in *I Am Legend*. That is, *The Strain*’s creatures reflect how viruses not only mutate but pool with other strains mimicking how viruses "undergo subtle genetic changes through mutation and major genetic changes through recombination" (Fleischmann 1996). Furthermore, informed by an epidemiological paradigm, del Toro and Hogan also evoke a different type of virulent body in *The Strain*, which is not only vampiric, but zombielike. As in most vampire tales, once infected, victim’s skin turns pale and fangs surface. They, as would be expected, show irresistible hunger and seek out victims at night. However, they also resemble zombies because they decay in the process of transformation: they lose their hair, their nose, and genitals. Like vampires these entities drain blood from their victims and hide in underground tunnels at night, and like zombies, they emerge en masse to hunt. They might also eat victims’ brains, reminiscent of zombie behavior.¹⁴ In this series, the zombie and the vampire characteristics are combined into one, thus making them a frightening type of monster, whose annihilation is harder to achieve. Unless destroyed, they will bring about a worldwide pandemic. Through recombination the filmmakers create an army of heterogeneous vampiric entities, which include the Strigoi, the Feelers, and the Master.

Historically, vampires and zombies have been treated as two separate and distinct monsters. Vampires usually have been imagined as aristocratic and astute, whose bodies remain ageless and, at times, erotic. They are calculating and usually, after identifying their victim, slowly plot their seduction and demise. If it were not for their vulnerabilities to specific divine objects or ingredients (sunlight, holy water, crosses, and silver, for example), they could foreseeably succeed in their aim to dominate the world. Yet the Van Helsing-like, quintessential vampire killers, usually destroy the master and stop the spread. Zombies, also imagined as created through contagious disease, are mindless rotting bodies that pursue humans to convert them into victims, rapidly and exponentially. Zombies, like viruses, viscerally aim to infect and feed, yet they have no higher evil purpose as a vampire master might.

The slow-moving calculating vampires, along with their fangs, of yesteryear have become an outdated mode of reproduction in a fast moving intricately networked viral culture. Thus their societies and bites have been adapted to correspond to a new social reality susceptible to

¹⁴ See episode 1 of season 2.

pandemic diseases. By combining the zombie and vampire genetic qualities, del Toro and Hogan present viewers with powerful monsters that are sentient and cunning, like vampires, but also ravenous creatures that multiply exponentially, like zombies. To borrow Antonio Cordoba's term, they are "vampire-biozombies".¹⁵ Furthermore, unlike vampire movie plots – in which vampires secretly move within civil society and pose as humans during the night– zombie storylines usually unfold in post-apocalyptic settings, and the zombies attack openly, widely, and globally. In zombie narratives, the earth usually has been wrecked by climate change, epidemics, and nuclear fallout, among other life-destroying forces. The mass multiplication of zombielike vampires brings about a type of apocalypse reminiscent of plots already iterated in the novel *I Am Legend* (1954) and in films based on Matheson's novel *Last Man on Earth* (1964) directed by Ragona and Salkow; *Omega Man* (1971) directed by Sagal; and *I Am Legend* (2007) directed by Lawrence.

Thought Contagion

Contemporary vampire films also express an informational and technological angst escalating on a global scale. Nowadays, intricate webs made up of links and nodes allow for quick and extensive information exchange among users. Yet, these complex and interconnected systems also allow for the rapid transmission of computer viruses and contagious ideas (conspiracy theories, fake news) via malware, bots (short for robots), and memetic transmissions (memes), which can infect freely and reproduce exponentially. Much like how viruses infect a human body and perpetuate disease, the term "virus" is also used to speak of an idea that might poison the mind via misinformation. That is, virulence can be spread by humans but also dispersed among non-human entities via the worldwide web. In hidden networks, propaganda, like a disease, spreads within and throughout the web infecting the vulnerable, perhaps illustrating how frightful networks, such as ISIS or other terrorists might 'turn' people to join their army. Viruses, such as bots or malware, do not necessarily cause bodily harm but can destroy computers, businesses, economies, and perhaps even democracies. Particularly, the way misinformation is spread through social media such as Facebook and Twitter, highly networked systems might also seem to function like a pathogen. One person receives faulty information, perhaps perpetuated by a hostile actor or government, and these infectious ideas spread like a contagion. An apparent innocuous *meme* (defined as a virally-transmitted cultural symbol or social idea) also might have a profound effect in the public's understanding of the facts, thus undermining truth.

¹⁵ Personal communication, 19th of January 2018.

The Information Age contains within it an ominous double, the Misinformation Age that is infectious and destructive and undermining democracies. In our current environment, citizens may not be fully aware of how malicious bots or malware viruses function. Spreading untruths through social media, they misjudge how such fake news might spread, and perhaps contribute to the undermining of democracies, as recent events indicate.¹⁶ *The Strain's* plot echoes the ways in which citizens misconstrue their complicity due to the spread of misinformation. The rich mogul Eldritch Palmer is a willing accomplice, but he is misinformed and, therefore, misunderstands how this particular strain of vampire functions. The vampire at its core, as already mentioned, is a vector of disease that will infect his body, taking him hostage while annihilating his persona. His body will simply act as a temporary vehicle or a mortal vessel. Blinded by ambition, Palmer does not fully realize that, by inviting the vampire to enter his domain, he has also executed his own death sentence. The following quote from the novel illustrates how the vampire usually takes the form of someone else: "He has had many forms. Currently, he has taken the body of a Polish nobleman named Jusuf Sardu, who went missing during a hunting expedition in the north country of Romania, in the spring of 1873" (del Toro 2009: 302). Like Sardu, Palmer simply becomes the new host body and a shell of his former self.

The aforementioned examples illustrate how notions of virality permeate the text: It can refer to a biological material that infects humans, as well as to infectious ideas that spread throughout society via social networks. Vampires, as well as viral networks, serve as portentous metaphors that articulate unease about the cultural and economic present. Pandemics can infect the body, but might also condition the mind so that people behave in ways that are solely self-centered, lacking empathy. Moreover, the filmmakers' explicit contagious, viral, and networked vampires correspond to changing societies and economies of the twenty-first century. If the former filmic vampires of the previous century mostly belonged to a smaller aristocratic web, these newer entities correspond to a more expansive and virulent one. The social context in which *The Strain* exists, uncannily echoes, or perhaps foreshadows, the social realities under an informational, networked, and epidemiological paradigm illustrating a weakening of democracies, which are also becoming readymade victims for an authoritarian takeover. Democracies might become a decaying form of governance—a lifeless host shell—poisoned and replaced by a regime that can fully dominate, silence, and exploit everyday citizens. Through its vampiric entities *The Strain* portends that democracies might very well be on the path to becoming a body politic that once was.

¹⁶ See Emerging Technology from the arXiv (2017).

Bibliography

- ABBOTT, Stacy (2016): *Undead Apocalypse*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- AUERBACH, Nina (2006): *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago Press.
- BEAL, Timothy: 'Our monsters, ourselves'. In: *Chronicle of Higher Education*, 9th of November. www.chronicle.com/weekly/v48/i11/11b01801.htm [21.10.2018].
- BRAHM, John (1964): 'Queen of the Nile'. In: Rod Serling (creator) (1959): *Twilight Zone*, season 5, episode 23, 6th of March. USA: Cayuga Productions / CBS Television Network.
- BROWNING, Tod (dir.) (1931): *Dracula*. USA: Universal Pictures. 75 min.
- BUTLER, Erik (2002): 'Writing and Vampiric Contagion in Dracula'. In: *Iowa Journal of Cultural Studies*, 2, 13-32. <https://doi.org/10.17077/2168-569X.1015> [11.03.2018].
- CASTELLS, Manuel (2000): 'Materials for an Exploratory Theory of the Network Society'. In: *British Journal of Sociology*, 51.1, 5-24.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996): 'Monster Culture (Seven Theses)'. In: Jeffrey Jerome Cohen (ed.): *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 3-25.
- COMMISSION ON SECURITY AND COOPERATION IN EUROPE (2018): *The Opioid Crisis and the Dark Web: How Transnational Criminals Devastate U.S. Communities*. Washington: Commission on Security and Cooperation in Europe. <https://www.csce.gov/international-impact/events/opioid-crisis-and-dark-web> [10.10.2018].
- CORDINGLEY, Michael G (2017): *Viruses: Agents of Evolutionary Invention*. Cambridge: Harvard University Press.
- DEL TORO, Guillermo (dir.) (2015): *Crimson Peak*. USA / Canada: Legendary Entertainment / Double Dare You et al. 119 min.
- DEL TORO, Guillermo (dir.) (2006): *El laberinto del Fauno*. Mexico / Spain: Wild Bunch / Estudios Picasso / Tequila Gang et al. 118 min.
- DEL TORO, Guillermo (dir.) (2001): *El espinazo del diablo*. Spain / Mexico: El Deseo / Tequila Gang et al. 105 min.
- DEL TORO, Guillermo (dir.) (1993): *Cronos*. Mexico: CNCAIMC / IMCINE / Grupo Del Toro et al. 92 min.
- DEL TORO, Guillermo / Chuck Hogan (2011): *Night Eternal*. New York: William Morrow.
- DEL TORO, Guillermo / Chuck Hogan (2010): *The Fall*. New York: William Morrow.
- DEL TORO, Guillermo / Chuck Hogan (2009): *The Strain*. New York: William Morrow.
- DONOHUE, Micah K (2016): 'Translatio Vampyri: Transamerican Vampires and Transnational Capital in Guillermo Del Toro's Cronos'. In: *Comparative American Studies: An International Journal*, 14.2, 126-138. <https://doi.org/10.1080/14775700.2016.1242626> [10.10.2018].
- EMERGING TECHNOLOGY FROM THE ARXIV (2017): 'First Evidence That Social Bots Play a Major Role in Spreading Fake News'. In: *MIT Technology Review*, 7th of August. <https://www.technologyreview.com/s/608561/first-evidence-that-social-bots-play-a-major-role-in-spreading-fake-news/> [10.10.2018].
- FISCHER-HORNUNG, Dorothea / Monika Mueller (2016): *Vampires and Zombies: Transcultural Migrations and Transnational Interpretations*. Mississippi: University of Mississippi Press.

- FLEISCHMANN, W. Robert Jr. (1996): 'Viral Genetics'. In: Samuel Baron (ed.): *Medical Microbiology*. 4th edition. Galveston: University of Texas Medical Branch at Galveston. www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK8439. [17.01.2018].
- GEHL, Robert W. (2018): *Weaving the Dark Web: Legitimacy on Freenet, Tor, and I2P*. Cambridge: MIT Press.
- GORDON, Joan / Veronica Hollinger (eds.) (1997): *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- HARAWAY, Donna J. (1991): *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- HEMMENDINGER, David (2016): 'Wide area network'. In: *Encyclopedia Britannica.*, 28th of April. <https://www.britannica.com/technology/wide-area-network> [10.10.2018].
- LAWRENCE, Francis (dir.) (2007): *I Am Legend*. USA: Warner Bros. / Village Roadshow Pictures / Weed Road et al. 104 min.
- MATHESON, Richard (1971): *The Omega Man: I Am legend*. New York: Berkley Pub. Corp.
- MÉNDEZ, Fernando (dir.): *El vampiro*. Mexico: Cinematográfica ABSA. 95 min.
- MULVEY ROBERTS, Marie (2016): *Dangerous Bodies Historicising the Gothic Corporeal*. Manchester: Manchester University Press.
- MURNAU, Friedrich W. (dir.) (1922): *Nosferatu*. Germany: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal / Prana-Film GmbH.
- NEOCLEOUS, Mark (2003): 'The political economy of the dead: Marx's vampires'. In: *History of Political Thought*, 24.4, 668-684.
- NORRINGTON, Stephen (dir.) (1998): *Blade*. USA: New Line Cinema / Amen Ra Films / Marvel Enterprises et al. 120 min.
- RICE, Anne (1997): *Interview with the Vampire*. New York: Ballantine Books.
- RAGONA, Ubaldo / Sidney Salkow (dir.) (1964): *The Last Man on Earth*. Italy / USA: Associated Producers / Produzioni La Regina. 86 min.
- SAGAL, Boris (dir.) (1971): *The Omega man*. USA: Walter Seltzer Productions. 98 min.
- SAMPSON, Tony D. (2012): *Virality: Contagion Theory in the Age of Networks*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2014): *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- STOCK, Ann Marie (1995): 'Migrancy and the Latin American Cinemascape: Towards a Post-National Critical Praxis'. In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20.1, 19-30.
- STOKER, Bram (1996): *Dracula*. New York: Barnes and Noble.
- TAIBBI, Matt (2010): 'The Great American Bubble Machine'. In: *Rolling Stone*, 5th of April. <https://www.rollingstone.com/politics/politics-news/the-great-american-bubble-machine-195229/> [10.10.2018].
- WALDRON, John V. (2004): 'Introduction: Culture Monopolies and Criticism: A Way Out?'. In: *Discourse*, 26.1, 5-25.
- WILLIS, M. (2007): "'The Invisible Giant': Dracula, and Disease'. In: *Studies in the Novel*, 39.3, 301-325.

WORLD HEALTH ORGANIZATION (2016): 'Yellow Fever: a current threat': In: *World Health Organization*. 2th of December. <http://www.who.int/csr/disease/yellowfev/geographical-distribution/en/> [10.10.2018].

La existencia sobrenatural de los difuntos

Alma Barbosa Sánchez

(Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa)

Como en la mayor parte de las comunidades indígenas contemporáneas de México, en Ocoatepec, Morelos, la cultura funeraria preserva dos postulados primordiales del imaginario religioso mesoamericano: la dualidad cuerpo/ánima y la dualidad vida/muerte. De acuerdo al primer postulado, el ánima del individuo sobrevive a la muerte del cuerpo y, simbólicamente, permanece nueve días en el hogar familiar, antes de emprender un viaje sobrenatural al lugar que le corresponde en el más allá. Los honores funerarios involucran dos rituales de entierro: el primero corresponde al cuerpo. Nueve días después, corresponde emplazar simbólicamente el ánima en el sepulcro del cuerpo *post mortem*. A partir de entonces, el imaginario ritual concibe que el ánima emprende un viaje sobrenatural, por un territorio hostil, donde afronta diversos obstáculos y la amenaza de feroces animales. No obstante, el ánima cuenta con el ajuar funerario que los vivientes han depositado en el ataúd del cuerpo *post mortem*: provisiones de alimentos, agua y vestimentas, entre otros elementos necesarios para vencer los obstáculos del mundo sobrenatural.

El postulado de la dualidad vida/muerte plantea que ambas son complementarias y se retroalimentan mutuamente, toda vez que los seres vivos se alimentan de la muerte de otros seres, y que, de manera inversa, la muerte se alimenta de la vida. Si los vivientes contribuyen a la existencia sobrenatural de los difuntos mediante constantes ofrendas de alimentos, los difuntos poseen la capacidad de contribuir a la fertilidad de los ciclos agrícolas que se traducen en abundantes cosechas. Desde su condición sobrenatural colaboran en el sustento de la comunidad. Por ende, a través de su tradición oral y su ritualidad funeraria, la comunidad de Ocoatepec celebra la cosmovisión mesoamericana que escenifica la relación de interdependencia y retroalimentación entre: la vida y la muerte, el ánima y el cuerpo, el mundo material y el sobrenatural.

La dualidad cuerpo/ánima

Aledaña a la ciudad de Cuernavaca, capital del Estado de Morelos, la población de Ocoatepec¹ preserva celosamente el ceremonial ritual que se fundamenta en la dualidad cuerpo/ánima y en

¹ Ocoatepec constituye una población de raíces culturales nahuas, cercana a Cuernavaca, capital del Estado de Morelos. El topónimo de la población "En el cerro de los ocotes" refiere un lugar de ocotales (tipo de árbol de la familia de los pinos).

la dualidad vida/muerte de los antiguos nahuas. Cuando un miembro de la comunidad fallece, se concibe que el ánima se desprende del cuerpo y, como presencia invisible, permanece nueve días en el hogar familiar arropada por constantes rezos colectivos. Durante este periodo, es necesario dotar al ánima de un cuerpo simbólico donde albergarse, que consiste en un signo de cruz que los vivientes trazan con arena y cal sobre el piso. Al finalizar el novenario de rezos, el ánima debe reunirse con el cuerpo *post mortem*, en el cementerio.

Acorde a la breve estancia del ánima en el hogar familiar, el signo de cruz constituye un cuerpo simbólico provisional. Toda vez que, al finalizar el novenario de rezos, el ánima recibirá un cuerpo simbólico permanente, representado por una cruz de madera que será trasladada al cementerio para emplazarse en el sepulcro del difunto.

Los actores rituales adoptan un procedimiento singular con el fin de desalojar el ánima del signo de cruz y reubicarla en la cruz de madera. En un primer momento proceden a colocar la cruz de madera sobre el signo de cruz –que previamente se ha trazado con cal y arena–, con el fin de que el ánima ocupe este nuevo cuerpo simbólico definitivo. A continuación, y con suma devoción, proceden a levantar la cruz de madera hasta su posición vertical. A esta acción se le denomina "levantar la cruz", lo que simbólicamente significa que el ánima del difunto ha ocupado la cruz de madera como cuerpo simbólico permanente, y que se encuentra en condiciones de ser trasladada a la sepultura del cuerpo *post mortem*. En el cementerio, los actores rituales plantan la cruz de madera a la cabecera del sepulcro y sepultan la arena y la cal. De esta manera, la dualidad cuerpo/ánima encuentra su significación en la ritualidad funeraria.

Durante la acción ritual, la presencia invisible del ánima del difunto norma el comportamiento de los vivientes. Al vestir el cuerpo *post mortem* para su entierro, los familiares se dirigen verbalmente al ánima, para solicitar su colaboración a fin de vencer la rigidez mortuoria del cuerpo, como describe el siguiente testimonio:

Que no quiera el difunto ponerse la ropa y los huaraches: se le habla. Y vemos nosotros. Y hemos visto que sí, se dejan vestir. Tampoco se dejan con cualquier persona. Para vestirlo, para ponerle sus huaraches, se le dice: "Mira, te vamos a poner tus huaraches para que vayas bien guapo". Y hablándole así, con amor, a la criatura, como a cualquier persona. Pero en caso de que no puedan vestirlo, se le habla así, al muertito: "Déjate vestirte". Como una vez, un compadre que falleció, llevaba sus calcetines que le pusieron sus hijos. Y le pusieron sus zapatos adentro de la caja (ataúd). Le dije a mi comadre: "¿Ya le puso lo que lleva el difunto?" –Ya comadre. –Ya me dijeron que no quiere lo que va a llevar. Entonces, le digo a los muchachos: "Quítenle esos calcetines, porque no deben de ir. –Es que no se pudo ponerle los huaraches. –Háblale. Quítale los calcetines. Háblale a tu papá: 'Mira papi, déjate poner tus hurachitos'. Pero con cariño". Y ya empezaron. Y regresó el muchacho del panteón y ya, les dijo a las personas que estaban ahí: "Aray, todavía oyen los muertitos". Y esa es nuestra creencia, de que, pus, hablándole, ablandan el cuerpo. Y ya le quitaron los calcetines y le pusieron los huaraches. Esa es nuestra creencia de los abuelos que nos enseñaron (Entrevista a Ruiz Olivares 2018).

Cuando los vivientes se disponen a llevar la cruz de madera al cementerio, se despiden verbalmente del ánimo del difunto. Isidro Rosales, cronista de la comunidad de Ocotepc, describe:

Son los últimos momentos que el alma, que la persona está con nosotros. Posteriormente, al llevar la cruz al panteón, ahí, se termina todo. Es parte de que ya el difunto pasó a otro mundo. Para nosotros es de mucho respecto. Inclusive, cuando los familiares están despidiéndose de la cruz, persignándola, llega el momento en que los familiares lloran por la nostalgia de que ahí va el alma al cementerio. Eso se hace con mucho respecto (Entrevista a Rosales 2018).

Finalmente, en el cementerio, el ánimo se reúne con el cuerpo *post mortem* a través de su cuerpo simbólico definitivo: la cruz de madera plantada por los vivientes, en el sepulcro. Con este procedimiento simbólico, la comunidad conjura la muerte del cuerpo con la inmortalidad del ánimo.

El viaje sobrenatural al más allá

Una vez finalizados los rituales de sepultura, inicia el viaje sobrenatural del ánimo por un territorio inhóspito donde encontrará obstáculos y feroces animales. Gracias al auxilio ritual de los vivientes, que han acompañado el cuerpo *post mortem* con su ajuar funerario, el ánimo cuenta con indumentaria, huaraches, cintas, varas, velas, alimentos, agua, entre otros elementos, necesarios para superar los obstáculos de su trayecto por el territorio sobrenatural. Una parte de la provisión de agua y alimentos está reservada para ser obsequiada a los parientes difuntos. Socorro Ruiz Olivares, habitante de Ocotepc, describe los alimentos que forman parte del ajuar funerario:

Un pedazo de tequesquite² –que es como sal–, un huevo, queso añejo y sus tortillas –que son trece tortillitas chiquitas–, y su bule³ de agua, para su camino. Esa es la creencia de que nosotros le mandamos eso. Se le pone su morral, su morralito, que es especial la tela: de manta. Se le hace su morralito, su servilleta para envolver las tortillas. Y ponerle allí, su bulecito chico. Es necesario ponerles su comida para el camino, que vayan comiendo. Supuestamente, él lleva comida, para compartir con los demás difuntos (Entrevista a Ruiz Olivares 2018).

La idea de retroalimentación entre la vida y la muerte impone la obligación a los vivientes de contribuir a la existencia sobrenatural de los difuntos, a través de las ofrendas alimenticias, dentro del ajuar funerario:

² Piedra alcalina compuesta principalmente de bicarbonato de sodio y cloruro de sodio. En el antiguo México se utilizaba para sazonar los alimentos.

³ Se denomina bule al fruto de una planta enredadera llamada *legendaria luncantanh*, familia de la calabaza. Con la corteza seca del bule, los artesanos elaboran vasijas.

Cuando se muere el difunto lleva todas sus cosas, su escobita, su tequesquite, su huevo hervido, su ropa, su bulecito con agua, sus tortillitas (una docena), para su camino; que vaya caminado y vaya comiendo (Entrevista a Gonzales Zavala 2018).

Toda vez que el imaginario funerario concibe el mundo sobrenatural análogo al mundo social, los difuntos no prescinden de vestimentas, calzado y objetos necesarios ante las inclemencias del territorio sobrenatural. Los huaraches permiten sortear las piedras y espinas del camino; la luz de las velas contrarrestar la oscuridad; la cinta ayuda a escalar las cimas; las varas de árboles frutales operan como apoyo y defensa; y los alimentos y agua reaniman al ánima del difunto.

Singularmente, los vivientes utilizan cartón para elaborar los huaraches del difunto, por considerar que la ligereza de este material es la más apropiada para transitar el territorio sobrenatural. "Y sus huaraches se les pone, porque no deben de ir con zapatos ni con huaraches de correa. Se les hace de cartón los huaraches. Y, en lugar de correas, se le pone listón blanco" (Entrevista a Ruiz Olivares 2018).

Los testimonios afirman que el ánima del difunto confronta animales sobrenaturales que le impiden continuar su camino. No obstante, estratégicamente, utiliza una porción de tequesquite, para alimentarlos. Mientras los animales comen, él aprovecha la ocasión para continuar su viaje. "Ahí, se encuentra a los animales que tienen hambre. Y él, les va a dar de comer, y les da su *tequesquite*, y él pasa" (Entrevista a Gonzales Zavala 2018).

Un desafío culminante del viaje sobrenatural, es el momento en que el ánima debe cruzar un caudaloso río. Afortunadamente, recibe el auxilio de un pequeño perro, que la transporta sobre su lomo, como afirma el siguiente testimonio: "Dicen que el perrito los va guiando. El perrito ayuda a su dueña a cruzar el río, la lleva cargando. El perrito la acompaña en su camino" (Entrevista a Gonzales Zavala 2018).

Isidro Rosales señala la costumbre de colocar, dentro del ajuar funerario, la figura de un perro de barro: "Inclusive, pues, anteriormente, ahora ya no se acostumbra, se le ponía un perrillo, porque nuestros abuelos decían que es el perro el que va a cruzar el río. Tenían que cruzar el río Chignahuapan. Y el perro los cruzaba. Ahora, algunos le ponen, en el ataúd, una figura de perro de barro" (Entrevista a Rosales 2018). A través de su cultura funeraria, la comunidad reafirma periódicamente su identidad colectiva. Instituye redes de solidaridad con cada uno de sus miembros a fin de dotarse de los recursos humanos y materiales acordes a la organización de las ceremonias funerarias. Así, por ejemplo, los "rezaderos" y "rezanderas" cumplen la función de presidir y coordinar los rezos y alabanzas colectivas al difunto: "Aquí, en el pueblo, tenemos rezaderos. Le llamamos rezaderos a los que dicen el rosario. Y esos días están muy ocupados afortunadamente. Y ellos no cobran nada por hacer los rezos" (Entrevista a Rosales 2018).

Las "guisanderas" definen a las mujeres de la comunidad que colaboran en la preparación de los alimentos que se ofrecen a los asistentes a las ceremonias. A la vez, los miembros de la comunidad aportan ofrendas alimenticias y velas para las ceremonias funerarias. Sin embargo, la familia del difunto sufraga la mayor parte del costo de las honras fúnebres: "Se puede gastar hasta trescientos mil pesos, sino es que más, en comprar toda la ofrenda, las cazuelas, los trastes; ofrecer algún alimento a las personas que visitan. Imagínese: mil quinientos tamales o dos mil jarras de café. Es un gasto enorme y la gente lo hace, no deja de hacerlo" (Entrevista a Rosales 2018).

Singularmente, la organización comunitaria instituye la figura honoraria del "padrino de cruz" que, por sus vínculos de amistad con el difunto, asume la obligación de aportar la cruz de madera que se coloca al pie del sepulcro y, a la vez, vigilar que se encuentre en óptimas condiciones, ante las inclemencias naturales, ya que "es un compromiso que se hace, es una tradición" (Entrevista a Rosales 2018). Adicionalmente, cada tres de mayo el "padrino de cruz" asiste al cementerio para ornamentar la cruz de madera con flor de *cacaloxóchitl* o flor de mayo. Y, el 29 de septiembre, se ocupa de ornamentar la cruz con flor de *atli*.

La institución del padrinazgo entre los miembros de la comunidad se rige por la dualidad vida/muerte. De la misma manera que el padrino de bautizo asume el compromiso de velar por el bienestar de su ahijado, el "padrino de cruz" se compromete a velar por el buen estado del cuerpo simbólico del ánima del difunto: la cruz de madera en el sepulcro.

Dualidad vida / muerte

La muerte, si bien es inevitable, no constituye el desenlace fatal del ser hacia la nada. En la cosmovisión indígena representa la prolongación sobrenatural de la vida. Los difuntos encarnan el poder espiritual que los vivientes demandan en el éxito de los ciclos agrícolas y la abundancia de las cosechas. En reciprocidad, el deber de los vivientes es contribuir a la existencia sobrenatural de los difuntos mediante constantes ofrendas de alimentos. Periódicamente, vivientes y difuntos son partícipes de los banquetes funerarios. Una vez que los alimentos son ofrendados a los difuntos, son destinados al consumo de los asistentes a las ceremonias funerarias. Pedro Dávila, habitante de Ocoatepec, describe:

La ofrenda se hace cuando fallece el difunto y a los nueve días que se 'levanta la cruz'. Y ese día, que se 'levanta la cruz', se mantiene la ofrenda. Y ya, cuando se va a 'levantar la cruz', se quita esa ofrenda. Y al otro día se hace la misa de los nueve días del difunto. Se va al panteón, se lleva la cruz. También el primero de noviembre, cuando se ponen las 'ofrendas nuevas', que vienen todos los difuntos, que llegan por primera vez, aquí, en el pueblo. Los de la casa invitan a las personas que acompañaron durante el novenario, para que vayan a la casa del difunto, para que repartan la ofrenda. Reparte la ofrenda entre todos los asistentes. Al rezandero, su paga de él, las caseras le hacen un poco de mole, un pollo

y le dan ofrenda de lo que se puso y eso es lo que le llevan al rezandero: esa es la paga (Entrevista a Dávila Díaz 2018).

El primero y dos de noviembre la comunidad realiza la "ofrenda nueva" dedicada al ánima del difunto que falleció recientemente y, por primera vez, participará del banquete funerario. La norma ritual prescribe que todos los elementos de la ofrenda deben ser nuevos, como describe el siguiente testimonio: "Nosotros le llamamos aquí, una ofrenda nueva a la persona que fallece durante el año. Y las ofrecemos el 1 de noviembre, para los niños y el día 2, para las personas adultas. Es una característica de nuestro pueblo que todo lo de la ofrenda debe ser nuevo, utensilios, trastes, todo debe ser nuevo" (Entrevista a Rosales 2018). La selección de los alimentos ofrendados se realiza en función de las preferencias que, en vida, manifestaba el difunto: "Le ponen la comida que en vida le gustaba al difunto, su comida preferida o sus frutas preferidas" (Entrevista a Rosales 2018).

La particularidad de la "ofrenda nueva" radica en la elaboración de un espectacular cuerpo simbólico, como albergue temporal del ánima que presidirá el banquete funerario. Sobre una mesa se colocan pencas de plátanos y piezas de pan, para formar una representación del cuerpo humano. A continuación, se cubre con una manta y encima se colocan vestimentas y calzado nuevos, de acuerdo a la edad y sexo del difunto. Y el cuerpo simbólico se remata con un gran cráneo de azúcar: "En ese entonces es cuando se pone una mesa y, con frutas y pan, se simula el cuerpo que está tendido. Y es la tradición, poner una calavera de azúcar. Se coloca la vestimenta, huaraches o zapatos, sombrero" (Entrevista a Rosales 2018). Adicionalmente, se coloca el retrato del difunto y "se le pone los enseres con los que trabajaba la persona finada" (Entrevista a Rosales 2018).

Cabe mencionar que las piezas de pan, utilizadas para formar el cuerpo simbólico del ánima, son elaboradas en forma de muñecas y de conejos, a fin de connotar fertilidad. Pedro Dávila describe:

El pan lo representan en muñecas o en conejitos, porque eso significa la abundancia, la reproducción. El cuerpo muere, pero el alma no. Y pasa a una vida mejor. El pan lo mandan a hacer aquí con el panadero. Ahorita se está perdiendo esta tradición: ya le ponen, que la concha, que el virote. Pero en sí, en sí. La mera ofrenda es de conejitos y de muñecas. Con el colorín de *tzompantle*, la flor del *tzompantle*, le hacían la forma de los ojos, la nariz, la boca. Con esto le hacen la decoración. Son como frijolitos rojos y con eso decoraban el conejo y la muñeca. Y se les invoca a todos los difuntos que ya han partido, para que hagan una comunión. Como nosotros, que hacemos una fiesta, también que haiga [sic.] una fiesta allá en el cielo (Entrevista a Dávila Díaz 2018).

Aproximándose al cuerpo simbólico, familiares y allegados se dirigen verbalmente al ánima para saludarla y presentarle los obsequios alimenticios. Particularmente, le recomiendan compartir la ofrenda con los demás parientes difuntos:

Por ejemplo, que, si es la mamá, pasan a hablarle a la mamá. Van con su penquita de plátanos y su pan. Y dice: "Mamá, mira, te pongo este pancito. Ahí, les convidas a los difuntos parientes. Convídales". Y nombran a los parientes difuntos: "Aquí, te traigo, mamá, este platanito, este pan". Cuando se está formando el cuerpo, cuando ya está todo puesto, se hace el rosario. Pero hay visitantes o familiares que no pudieron llegar en el momento, pero llevan su frutita o su canastita de fruta y su pan. Y van y le dicen: "Mira, ten, ahí, les convidas". Y vuelven a nombrar a los difuntos parientes. Los difuntos sufren si los familiares no le ponen su fruta (Entrevista a Reza 2018).

Los vivientes halagan al ánima del difunto mediante la conversación y los alimentos de su preferencia:

Al estar poniendo la ofrenda, nos enseñaron nuestros abuelos que se debe de hablar al alma: "Bueno, mira aquí, te vamos a poner esta fruta para que la compartas con tus amigos, o parientes difuntos". Se acostumbra que los compadres lleven parte de la ofrenda. Y se acostumbra a decirle al ánima: "Mira, te traje tu compadre esta ofrenda". Al difunto se le pone toda la comida que uno disfruta cuando está vivo: chayotes hervidos, elotes, tlaxcales, fruta de temporada (Entrevista a Rosales 2018).

En el caso de que los vivientes omitan los rituales funerarios, los difuntos manifiestan su inconformidad mediante los sueños: "Si al difunto no se le hace su ofrenda nueva: lo va a estar soñando, lo va a espantar, se enoja. Si no se pone la ofrenda: su agua, su comida, también se siente mal el difunto. Lo sueña uno, que tiene hambre" (Entrevista a Gonzales Zavala 2018).

A través de estos testimonios, cabe concluir que la cultura funeraria de la comunidad de Ocoatepec celebra el vínculo simbólico entre vivientes y difuntos. Escenifica el mito y su significación colectiva. Reafirma su cohesión social y su identidad histórica, anclada a la cosmovisión mesoamericana. Toda vez que su pragmática ritual cuenta con antecedentes documentados por fuentes coloniales. Por ejemplo, Durán consigna el *habitus* de conversar con el cuerpo *post mortem*: "Haciendo cada señor y cada provincia, por sí, una plática al cuerpo, muy larga, dándole el pésame de su muerte, lo cual era uso y costumbre hablar con el cuerpo muerto, como si estuviera con algún sentido" (Durán 2002: 451). El testimonio de Clavijero reitera que si un señor "moría se proseguía hablando de él como si estuviese aún vivo" (Clavijero 1968: 200). Durán describe el caso de los funerales del Rey Auitzoatl, cuando asistió el Rey de Texcoco y obsequió ofrendas y 40 esclavos que serían sacrificados para acompañar y servir al difunto en el más allá. A la vez sostuvo una larga conversación con el cuerpo *post mortem*, informándole: "aquí te traigo estas criaturas de Dios y siervos tuyos para que vayan delante de ti y te sirvan allá en el lugar de descanso" (Durán 2002: 452).

El procedimiento de dotar al difunto de su ajuar funerario es consignado por Serna: "con los difuntos vssaban muchas supersticiones y ceremonias idolátricas, offresciendole comida, y bebida á el difunto, y poniendole matalotaje para la Jornada de la otra vida, y esto suelen hacerlo dentro de la mortaja; y también le ponen ropa limpia, y nueva" (Serna 1953: 68). En el caso de

los difuntos infantes se les proveía leche: "á las criaturas, que mueren, les ponian las madres vn canutillo lleno de leche en sus pechos, para que no les faltase sustento" (Serna 1953: 68). El códice Tudela indica que el cuerpo *post mortem*, envuelto con mantas, plumas y papel, se acompañaba de "comida y riquesas [sic] conforme a su calidad" (Batalla Rosado 2002: 421). En jícaras se depositaba carne guisada, pan, maíz, frijoles, chía y legumbres, para el sustento del difunto en el más allá.⁴ Los instrumentos propios de la actividad del difunto también formaban parte del ajuar funerario, como ejemplifica el entierro de un mercader, que se acompañó de pieles de tigre, joyeles de oro y piedras preciosas.⁵ La figura del perro que transporta al ánima del difunto, sobre el caudaloso río sobrenatural, está representada en el Códice Laud. Garza describe:

se dibuja el espíritu de un muerto llegando ante Mictlantecuhtli. Sobre el muerto vemos a su perro acompañante portando un rollo de papel, en tanto que el espíritu del muerto arroja un adorno de papel en un brasero, que está ante las gradas del templo de Mictlantecuhtli. Se trata del momento en que el espíritu se presentaba ante el dios de la muerte, para morir definitivamente; iba acompañado por el espíritu de su perro, por lo que tal vez éste también moría allí. En la página 23 vemos el signo *Itzcuintli* al lado del símbolo de agua, junto a Tláloc, lo cual parece aludir a la idea de que el perro transporta a los espíritus de los muertos sobre el río del inframundo (Garza 1997: 119).

Estos testimonios documentales avalan la perseverancia de la comunidad de Ocotepéc en la preservación de la ritualidad funeraria heredada de los antiguos mexicanos. Ejemplifica que, históricamente, la cultura funeraria ha constituido un bastión de resistencia identitaria de las comunidades indígenas, ya sea, ante la imposición colonial de la religión católica o ante las políticas de modernización en México: promotoras de la "desindianización" cultural (Bonfil Batalla 2003). Esto es, la sustitución de la cultura indígena por el modelo cultural del desarrollo occidental:

Para ello es necesario que el indio abandone su cultura propia y adopte una diferente, ajena. La nueva sociedad no admite particularismos, es decir, no admite patrimonios culturales exclusivos sobre los que pretendan ejercer el control únicamente los miembros de grupos que se reservan el derecho de decidir quiénes son y quiénes no son integrantes del grupo. Y esta ha sido, precisamente, la situación que han defendido los pueblos indios y la que les ha permitido sobrevivir durante casi cinco siglos: conservar un conjunto, así sea restringido y precario, de elementos culturales que consideran propios (recursos naturales, formas de organización, códigos de comunicación, conocimientos, símbolos) respeto a los cuales demandan el derecho exclusivo de tomar decisiones (Bonfil Batalla 2003: 175).

En el contexto contemporáneo, las comunidades indígenas afrontan el embate de las industrias culturales⁶ que se han apropiado de y tergiversado la conmemoración anual de los difuntos (1

⁴ Véase Batalla Rosado (2002: 422).

⁵ Véase Batalla Rosado (2002: 305).

⁶ Categoría de análisis acuñada por la escuela de Frankfurt (Horkheimer, Adorno) que se refiere a la conversión de la cultura en mercancía. Productos culturales fabricados y reproducidos en serie gracias a tecnologías

y 2 de noviembre), al transformarla en un espectáculo masivo, con fines de lucro. Un ejemplo es la industria del cine, que ha proporcionado un relato estereotipado y carnalesco de esta conmemoración funeraria, a través de la película *James Bond 007 - Spectre*. Contando con la anuencia del gobierno de la ciudad de México, las escenas se filmaron en las calles del Centro Histórico (2015), a fin de representar un carnaval callejero, el desfile de gigantescas figuras de esqueletos humanos, varios altares funerarios y la participación de personajes con disfraces fúnebres y folclóricos. Con este antecedente, el gobierno de la ciudad de México decidió imitar las escenas de la película, al instituir el "Festival de Día de Muertos" (29 de octubre de 2016) que congregó a la población, portando disfraces de "calacas ataviadas de charros hasta vampiros, hombres lobos, zombis, demonios, fantasmas, una que otra máscara de Donald Trump y demás criaturas chocarreras" (Vargas 2016). Adicionalmente, se reutilizaron las gigantescas figuras de esqueletos que se elaboraron para la película *Spectre*. De esta manera, la tradicional conmemoración indígena de los difuntos se vio transformada en un espectáculo de masas con fines de lucro. Para el gobierno capitalino, el "Festival de Día de Muertos" ha representado una atracción turística y un incentivo económico, al incrementar la demanda de bebidas alcohólicas, alimentos, disfraces y los servicios de bares y hoteles, en el área del Centro Histórico de la ciudad de México. A la par que las industrias culturales, se involucró en la venta de la conmemoración funeraria desde una interpretación fársica, que contradice la significación de ritualidad, duelo y sobriedad propias de la cosmovisión indígena.⁷

Adicionalmente, los espacios locales de las comunidades indígenas padecen la invasión de las industrias culturales, a través de los contingentes masivos de turistas de todo el mundo que asisten a los cementerios, con la expectativa de presenciar el espectáculo de las ceremonias funerarias indígenas, como ejemplifican las comunidades de Janitzio, en Michoacán y San Andrés Mixquic, en los confines de la Ciudad de México.

Destaca que, ante prácticas culturales ajenas que irrumpen en la conmemoración funeraria, la comunidad de Ocotepc rechaza la asistencia de personas que portan todo tipo de disfraces impropios de su contexto ritual:

industriales, que son promovidos y difundidos a escala mundial o global mediante redes electrónicas y digitales de comunicación.

⁷ La conversión de la conmemoración de los difuntos en un espectáculo estéticamente efectista ajeno a la tradición indígena, responde a la lógica de la sociedad del hiperespectáculo, que en opinión de Lipovetsky y Serroy "confirma la unión de lo económico, la diversión y la seducción: trata todos los temas como entretenimientos, lo transforma todo, la cultura, la información, la política en espectáculo de *show-business*, pensando en placeres y emociones que se renuevan sin cesar" (Lipovetsky / Serroy 2016: 225).

Nosotros hemos venido luchando para que estas cuestiones no se presenten seguido, porque, pues, ya anteriormente, venía mucha gente disfrazada, con el clásico disfraz de *Halloween*: una costumbre de Estados Unidos. Y no se les permitía entrar. Y yo creo que se ha ganado terreno en ese sentido. Porque se corre la voz y, pues, muchas de las gentes comprenden y entienden que son días de duelo para el pueblo de Ocotepc (Entrevista a Rosales 2018).

Desafortunadamente, la conciencia referida al embate de las mercancías globalizadas en los procesos rituales no se manifiesta entre todos los miembros de la comunidad, en algunos casos, la ofrenda de alimentos se ve contaminada por la presencia de productos industrializados: "Los refrescos también han invadido la ofrenda, porque antes nada más era el agua y la sal. Los refrescos y el vino han invadido, así como las 'catrinas' que no son verdaderamente una tradición de aquí. Y se han agregado estas cosas a las ofrendas" (Entrevista a Rosales 2018).

Además de las industrias culturales, el contexto cultural mexicano ha contribuido a la reinención carnavalesca o festiva de la conmemoración funeraria indígena. Un ejemplo es la afirmación de Paz, al indicar que el mexicano, ante la muerte, "[l]a frecuenta, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente" (Paz 2015: 201). Pero el carácter burlón de la conmemoración funeraria responde a una conceptualización propia de los sectores no indígenas: "Adornamos nuestras casas con cráneos, comemos el día de los Difuntos panes que fingen huesos y nos divierten canciones y chascarrillos en los que ríe la muerte pelona" (Paz 2015: 202).

La representación irreverente y banalizada de la muerte se ha reafirmado con la popularización de la figura de la 'catrina', que constituye una imagen gráfica concebida por el artista decimonónico José Guadalupe Posada, ampliamente reconocido por el recurso de representar satíricamente a los actores de la sociedad mexicana, a través de figuras esqueléticas. Actualmente, se cuentan con replicas tridimensionales de la 'catrina', elaboradas y comercializadas por las industrias culturales.

Desde 2017, la funeraria J. García López ha patrocinado la obra de artistas contemporáneos que participan en la exposición 'Mexicráneos', integrada por monumentales cráneos ornamentados, emplazados en el paseo de la Reforma de la ciudad de México.

Es patente que la conmemoración anual de los difuntos confronta las diversas prácticas culturales que se gestan en la tradición indígena, las industrias culturales, la intelectualidad y el arte. Lo cierto es que las comunidades indígenas utilizan los recursos de su identidad (tradiciones, estética, lengua, entre otros), en un contexto social adverso (discriminación racial, marginalidad, pobreza, violencia, migración). Padecen la expropiación de sus territorios y de su patrimonio cultural, como ejemplifica el plagio de sus artesanías o la comercialización de su conmemoración funeraria. No obstante, se empeñan en defender su cultura identitaria, aun

desde su condición migrante en territorio estadounidense, donde reproducen la práctica de las ofrendas y altares funerarios.

Y una hija que tengo, que tiene 50 años, se llama Dora Olivia. Ella pone ofrendas, monta ofrendas, ella, en Santa Ana, California. Le gusta mucho a ella participar. Y luego pone homenaje a personas de allá conocidas o si no, a alguien de aquí, familiar. Es lo que llevan: la tradición de aquí, del pueblo" (Entrevista a Ruiz Olivares 2018).

En la cosmovisión indígena, la conmemoración de los difuntos constituye una tradición que los honra. De ninguna manera la muerte es objeto de burla. Han sido los sectores no indígenas, los artífices de la construcción del imaginario, que satiriza y banaliza la muerte, con un sentido carnavalesco, propio de la sociedad del espectáculo. Toda vez que la fusión de la cultura y distracción se cumple como depravación de la cultura.⁸

Bibliografía

BATALLA ROSADO, Juan José (2002): *El códice Tudela y el grupo Magliabechiano: y la tradición medieval europea de copia de códices en América*. Madrid: Colección Thesaurus Americae 4.

BONFIL BATALLA, Guillermo (2003): *México profundo. Una civilización negada*. México: Grijalbo.

CLAVIJERO, Francisco Javier (1968): *Historia antigua de México*. México: Porrúa.

DURÁN, Fray Diego (2002): *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. Tomo I. México: Conaculta.

GARZA, Mercedes de la (1997): 'El perro como símbolo religioso entre los mayas y los nahuas'. En: *Estudios de cultura Náhuatl*, 27, 111-133.

HORKHEIMER, Max / Theodor Adorno (1998): *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Suramericana.

LIPOVETSKY, Gilles / Jean Serroy (2016): *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Editorial Anagrama.

MENDES, Sam (dir.) (2015): *James Bond 007 – Spectre*. UK / USA: B24 / Columbia Pictures et al. 148 min.

SERNA, Jacinto de la (1953): *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*. Tomo XX. México: Ediciones Fuente Cultural.

PAZ, Octavio (2015): *El laberinto de la soledad*. México: Ediciones Catedra.

VARGAS, Ángel (2016): 'Exuberante primer magno desfile de Día de Muertos'. En: *La Jornada*, 30 de octubre. <https://www.jornada.com.mx/2016/10/30/cultura/a05n1cul> [10.06.2019].

⁸ Véase Horkheimer / Adorno (1998).

Entrevistas

DÁVILA DÍAZ, Pedro (2018): 'Entrevista personal', 28 de mayo.

GONZALES ZAVALA, Teresa (2018): 'Entrevista personal', 29 de septiembre.

REZA, Julia (2018): 'Entrevista personal', 28 de mayo.

ROSALES, Isidro (2018): 'Entrevista personal', 28 de septiembre.

RUIZ OLIVARES, Socorro (2018): 'Entrevista personal', 20 de mayo.

Presencias espectrales en *Alas a la palabra* de Adela Calva Reyes: convergencia de voces en una mujer hñähñu

Milvet Alonso
(University of Georgia)

Alas a la palabra (2008) es un libro de memorias y reflexiones culturales y personales de Adela Calva Reyes, mujer hñähñu (u otomí) originaria de San Ildefonso, estado de Hidalgo en México. El texto ofrece recuerdos de la autora intercalados con los de miembros de su familia a través de diferentes narradores, de entre los cuales se destaca el padre de Calva Reyes. Por medio de estos recuerdos se presentan tradiciones, creencias y eventos del pueblo enlazados con la cosmovisión indígena. Pero además, a través de diferentes voces que confluyen en la escritura de la autora hay una denuncia de la discriminación contra los pueblos indígenas, así como de la violencia de género dentro de la misma comunidad otomí de San Ildefonso. Los hñähñu del Valle del Mezquital, región de origen de Calva Reyes, al igual que los de otros territorios, han tenido luchas y sufrido desplazamientos desde el siglo XVI. Su situación de inestabilidad se ha debido principalmente al despojo de sus territorios, lo cual propició que muchos, en lugar de someterse a las misiones, huyeran o fueran asesinados. La Independencia y la Revolución no mejoraron sus condiciones y hoy en día persiste la precariedad así como la violencia de género dentro de la misma comunidad. La marginación de la que han sido objeto los pueblos originarios los ha hecho invisibles en los sistemas de justicia, económico y cultural. En este sentido, es como si las culturas indígenas hubieran sido convertidas en espectros que aparecen ocasionalmente en la historiografía pero que igualmente son desaparecidas constantemente de la participación libre y directa en el ejercicio de sus derechos y de la gobernabilidad política y cultural basada en sus usos y costumbres.

La historiografía y los sistemas políticos y económicos no son los únicos que han espectralizado las culturas indígenas. Irónicamente, en el siglo XXI, cuando se ha tratado de crear una relación diferente entre las instituciones políticas, educativas y académicas, y las comunidades originarias de México, libros como *Alas a la palabra* están ausentes no sólo de las grandes librerías, sino de las mismas instituciones que supuestamente les dieron acogida. Calva Reyes presentó su libro transcrito en español por ella misma en la facultad de Antropología de una universidad pública, donde además se imparten clases de lengua hñähñu.¹

¹ Tomo el concepto de "transcreación" de Arias (2016). Los autores indígenas que escriben en su lengua originaria y conocen el idioma español no traducen su obra en un sentido estricto, sino que es un proceso de creación del texto en el otro idioma, y a veces pueden presentarse diferencias importantes en una y otra versión.

Sin embargo, meses después no fue posible que la librería de esa facultad lo pusiera a la venta. *Alas a la palabra* y su autora son en este caso un espectro que no se llegó a materializar en la comunidad académica. Esto se debe en gran parte a que este tipo de textos no responde a las demandas institucionales de la erudición académica;² por ello, planteo que el enfoque de la teoría espectral es pertinente para analizar esta obra porque permite valorar hechos objetivos y subjetivos que el discurso historiográfico no reconocería, pero que no por ello dejan de ser reales, tales como historias, mitos y creencias de las comunidades indígenas que se han visto contrapuestos a la objetividad histórica concebida por la cultura occidental.

Alas a la palabra aborda diferentes temas como la denuncia, la valoración o el cuestionamiento cultural, y esto pone de relieve la pertinencia de un enfoque teórico de espectralidad ya que, como apuntan Ribas-Casasayas y Petersen, este conecta bajo un solo paradigma temas que han sido examinados por separado, como por ejemplo la literatura testimonial, la metaficción historiográfica, lo gótico o el realismo mágico, entre otros. Además, provee un marco para analizar la imposición del discurso hegemónico en cuanto a la modernización y su imposición sobre las voces de grupos minoritarios. Es un vehículo metafórico para dar luz sobre el despojo, la violencia y el terror sobre una clase de (infra) ciudadanos históricamente constituida por indígenas y mestizos.³

Las instancias de espectralidad en el texto que analizo se observan de diferentes maneras y por ello recurro a acercamientos de diferentes críticos. La primera es la que define Derrida como un ser liminal que está entre la vida y la muerte, que no es ni sustancia ni existencia y es acontemporáneo, ya que se trata de fantasmas del pasado y del futuro. Las voces convergentes en el discurso que presenta Calva Reyes corresponden a personas muertas o de las que no se supo más en el pueblo. Aunque los cuerpos de estas personas ausentes no aparecen como tales en el texto, observo que su presencia a través de su evocación en la memoria de la autora funciona como un espectro que acecha constantemente a través de la palabra, porque ellos hablan por medio de la autora; de esta manera se logra crear un cuerpo espectral para los ausentes. En las historias familiares de Calva Reyes se pone de relieve una denuncia a la precariedad y a la violencia de género, y además se sirve de la espectralidad para, a través de la palabra, hacer justicia a las mujeres que han sido víctimas de violencia extrema en su comunidad. Como apunta Derrida, el espectro también constituye un fenómeno paradójico porque se trata de hacer visible, de alguna manera, lo invisible, a través de la palabra, por ejemplo.⁴ En este sentido a través del discurso se muestra una dinámica paradójica de visibilidad

² Véase Gugelberger / Kearney (1991:11).

³ Véase Ribas-Casasayas / Petersen (2016: 4s.).

⁴ Véase Derrida (2006: 6).

e invisibilidad del espectro. En algunos casos, es a través de la espectralidad que la persona que no está presente se hace visible por medio de la materialización de su voz para no ser olvidada; en otros, por el contrario, se convierte en espectro a aquel que fue victimario para hacerlo invisible y así negarle una presencia.

La segunda instancia es la espectralidad como sistema que puede corresponder a una ideología o cosmovisión, como lo estudia Gordon. Para esta autora, el acecho de una figura social da cuenta de que lo que se creía concluido revive, lo que estaba fuera de nuestra visión se hace evidente de manera inevitable e incontenible, especialmente en momentos de gran tensión política.⁵ En *Alas a la palabra* esta dimensión espectral se manifiesta de dos maneras. En la primera, el padre de la autora ya fallecido evidencia el espectro como entidad social por medio de un cargo de autoridad moral y legal que ostentó en su pueblo y que lo posicionó como una conexión entre la comunidad indígena y la población mestiza. La indignación que le produjeron los abusos cometidos hacia los otomíes de San Ildefonso lo hicieron llevar a cabo acciones que fueron desde el cambio de vestimenta en él mismo y en los pobladores hasta festividades patrias. A través de estas acciones se revela el fantasma del sistema educativo mexicano en diferentes etapas históricas, que pretendía borrar todo rasgo de las costumbres indígenas que supuestamente detenían el avance del país. Como se verá en el análisis, esto corresponde a rasgos del sistema colonial que acechan a las naciones poscoloniales.

En la segunda manifestación de espectralidad como sistema se plantean ideas que confluyen en una misma voz y que en apariencia son incompatibles entre sí. La autora presenta eventos que se explican de acuerdo con la cosmovisión indígena, específicamente con relación a la existencia de los nahuales (personas con poderes sobrenaturales que les permiten convertirse en diferentes animales), pero en otras partes se desacredita este argumento aludiendo a explicaciones racionales. La figura espectral en este caso está constituida por ideas que son estrategias de negociación constantes para la sobrevivencia física y cultural de la comunidad pero también son una reflexión crítica. En esta negociación entran elementos de la cultura originaria que han sido usados y adaptados. La idea del nahual, contrapuesta a la idea de lo racional, evidencia la presencia espectral de la cultura occidental que forzó, desde la conquista, a la modificación (aunque en apariencia) de la cosmovisión de los pueblos originarios, en otras palabras, que ha tratado de convertirlos en espectros. Por otro lado, como se explica en el último apartado, la naturaleza de este componente de la cosmovisión indígena (el nahual) se relaciona estrechamente con la espectralidad al concebirse como un ser liminal y como tal, hace su

⁵ Véase Gordon (2008: xvi).

aparición en el texto. Estos dos sistemas culturales se disputan una presencia en la cosmovisión de la comunidad revelada a través del discurso.

Los ñhãñhu del Valle del Mezquital

El panorama histórico del pueblo ñhãñhu del que proviene Calva Reyes, y que se presenta a continuación, muestra las luchas y desplazamientos que ha vivido este grupo étnico a lo largo de la historia. Esta información contextualiza el testimonio del padre de la autora en relación a sus acciones para reorganizar culturalmente su comunidad, o sea, la negociación necesaria para obtener los recursos básicos para la sobrevivencia.

A la zona específica de donde es originaria Calva Reyes se la conoce como Valle del Mezquital y se ubica al oeste de Hidalgo, en el centro del país, y colinda con los estados de San Luis Potosí, Veracruz, Puebla, Tlaxcala, Estado de México y Querétaro. Otomí o *totomitl* es el nombre que los aztecas daban a los pobladores de este valle que no provenían de Aztlán. Este término proviene del náhuatl y puede tener varios significados: cazadores que llevan flechas, hombres de vida trashumante, cazadores y recolectores. Los otomíes del Valle del Mezquital se autodenominan *hñähñü*, de los vocablos *hñä*, que significa hablar, y *hñü*, que significa nariz, o sea los que hablan la lengua nasal o los que hablan dos lenguas.⁶

Durante la conquista, los otomíes que no quisieron aliarse a los españoles en contra de los aztecas se retiraron hacia las montañas, desplazamiento que se vio agravado con una epidemia de viruela. La situación de inestabilidad de este grupo se debió en gran parte a la ocupación de sus tierras en el siglo XVI y al establecimiento de una misión. Los habitantes nativos fueron despojados de sus territorios y éstos fueron convertidos en pastizales o tierras de cultivo que pasaron a ser propiedad de las misiones, así los otomíes eran, o bien peones esclavos, o bien huían o eran asesinados al no querer someterse. La zona del Mezquital favoreció de cierta manera a los otomíes debido a varias circunstancias: la riqueza de la zona era escasa y no atrajo a una inmigración considerable de blancos; su capacidad de negociación con los chichimecas los hizo indispensables durante los siglos XVI y XVII; finalmente, el nuevo surgimiento de la actividad minera creó una cierta economía de mercado. A pesar de esto, en 1700 fueron expulsados a zonas áridas y marginales.⁷

Los ñhãñhu se han visto involucrados en diferentes luchas históricas. Durante el movimiento de Independencia participaron junto a los independentistas, sin embargo su situación no mejoró ya que continuaron en calidad de peones en las propiedades de criollos y mestizos. Durante la Revolución Mexicana sirvieron como carne de cañón, al igual que miles de campesinos por

⁶ Véase García y Olvera (2013: 21).

⁷ Véase García y Olvera (2013: 19s.).

todo el país, y sufrieron reclutamientos militares de bandos carrancistas y obregonistas. A pesar de todas estas dificultades el pueblo ha sobrevivido en el semidesierto del Mezquital, como lo resume en la siguiente cita García y Olvera:

Su cultura proviene de la influencia de otras que, en determinada época, los sometieron y desplazaron, dejándolos aislados, regionalmente, en el Valle del Mezquital, en la sierra de Tenango de Doria, en lo que corresponde al actual estado de Hidalgo y en Pahuatlán, estado de Puebla. Los *hñähñu* nunca perdieron su distinción manifiesta en su lengua, sus cantos, danzas, artesanías y testimonio de su cosmovisión (García y Olvera 2013: 20).

Este resumen histórico es un punto de partida para ver cómo este pueblo, por medio de constantes desplazamientos y asesinatos, ha sido espectralizado por diferentes actores políticos y religiosos, y cómo ese espectro vuelve una y otra vez en la historiografía, pero como se verá en adelante su carácter espectral no se limita a textos históricos, sino que su presencia permea diferentes ámbitos.

La espectralidad como forma de denuncia y de hacer justicia

Los diferentes temas en *Alas a la palabra* se abordan por medio de situaciones pasadas conformadas por diferentes voces que confluyen en la voz de la autora. Se trata de espectros del pasado mediados por un cuerpo presente donde se incorporan para dar constancia de injusticias del pasado. En este contexto primeramente indago la presencia de la figura paterna en la familia de la autora y cómo su espectro va cobrando diferentes caras, como autoridad moral y social en la comunidad, pero como victimario de la mujer, en el recuerdo de Calva Reyes en el momento de la escritura; enseguida estudio la discriminación de los otomíes del Valle del Mezquital, la precariedad y la violencia de género. En este último rubro exploro cómo la autora maneja la espectralidad para hacer justicia a través de la visibilidad e invisibilidad de diferentes actores.

La figura del padre tiene un papel central a lo largo del texto, y esta misma es compleja porque es un testimonio de lucha por la comunidad indígena, pero al mismo tiempo es un ejemplo de actor que violenta a la mujer. Él es el gran fantasma que permea buena parte de la narración. La complejidad de esta imagen se observa a través de Calva Reyes, quien experimenta y presenta diferentes perspectivas de él, y a quien admira y cuestiona a la vez, como en los siguientes ejemplos. La autora describe a su padre como un hombre de carácter áspero, según ella probablemente debido a que tenía muchos hijos. Cuenta que no los llamaba por su nombre ni con palabras cariñosas, entonces pregunta: "¿Quién no lo mandó planificar también? ¿No creen?" (Calva Reyes 2008: 66). Esta apelación resulta interesante porque es como si buscara una complicidad con el lector para, de manera irónica, cuestionar la conducta de su padre y hacerlo responsable, aunque no de una manera confrontante.

Sin embargo, a medida que avanza la narración la autora aclara que no es una imagen negativa del padre la que quiere presentar: "Nuestro padre era un hombre que hoy ya no hay, porque a pesar de todo, muy adentro de su corazón nos quiso muchísimo, aunque por fuera de su persona, pareciera no querernos, por la forma de cómo nos hablaba, porque lastimaba [sic] su habla y sus consejos" (Calva Reyes 2008: 66, 68).⁸ Esta parte es importante porque es cuando se revela al padre como espectro y concilia estos sentimientos contrarios al declarar que de mayor comprende cuánto los quería su padre y se da cuenta de cuánto le hace falta porque "en la actualidad mi padre ya no está con nosotros" (Calva Reyes 2008: 68). Sin embargo, no deja de denunciar los abusos en contra de la madre por medio del recuerdo del testimonio de su hermana. La autora inevitablemente fluctúa entre estos afectos.

En esta parte del texto la espectralidad se manifiesta de diferentes formas. La hermana es en sí misma un fantasma porque murió y regresa en el recuerdo de la autora, pero también su testimonio representa un espectro, no sólo porque habla del padre, sino porque evidencia una situación que acecha el recuerdo de Calva Reyes. De esta manera, si como sostiene Gordon, la presencia del espectro describe instancias singulares y repetitivas, algo familiar que se vuelve extraño, cuando lo supuestamente terminado revive, cuando lo que antes no veíamos se vuelve visible, entonces la figura paterna se revela como espectro con una cara que la autora desconocía. A Calva Reyes se le devela una imagen de él hasta cierto punto oculta por la edad que tenía. La hermana mayor tiene un papel fundamental en esto por medio de su narración, ya que es la que le da cuenta de las dos facetas del padre, como juez auxiliar ante la comunidad y como esposo y padre de familia. Según se explica en el texto el juez auxiliar es una figura entre moral, religiosa y jurídica. Se encarga de vigilar la conducta, asignar servicios y promover la cooperación voluntaria en la comunidad. También tiene la facultad de castigar y privar de la libertad de acuerdo con la seriedad de la falta valorada por el mismo juez. Calva Reyes lo percibe como alguien fundamental para el desarrollo social y comunitario.⁹ La hermana sostiene lo siguiente: "Nuestro padre, cual más dirá que es muy buena gente, como si yo no supiera cómo es y cómo vive con nuestra madre. Cuando mi madre le contesta a manera de defenderse, él se va a golpes y cuando salgo a la defensa de ella, también me reprende de igual manera" (Calva

⁸ El libro presenta cada página en español y luego en lengua hñähñu, por esta razón las páginas aquí citadas no aparecen seguidas.

⁹ Véase Calva Reyes (2008: 30). Galinier observa que en el mundo mesoamericano la responsabilidad de la distribución de oficinas comunitarias recae en dos sectores especializados. Los cargos político-administrativos (donde se ubica el de juez auxiliar), que son un vínculo entre la comunidad y las instituciones estatales como el municipio, y los cargos religiosos responsables de la celebración de los eventos principales en el ciclo ceremonial, véase Galinier (1990).

Reyes 2008: 76). La hermana presenta al padre como solidario con la comunidad en su figura de juez auxiliar pero como ausente y abusivo con su familia.¹⁰

A través del recuerdo de esta narración y su expresión en la escritura, Calva Reyes invoca un espectro que altera la experiencia que ella recuerda en el presente: "En esos días, no me daba cuenta bien por qué o qué la hizo confiarme aquello, si aún no alcanzaba bien entender y comprender aquella situación" (Calva Reyes 2008: 78). Es un efecto extraño tratar de conciliar estas dos dimensiones, pero esa realidad que no percibía se materializa al darse cuenta de ella con el tiempo. De esta manera, se complejiza el efecto visor que explica Derrida como el no saber quién nos mira a pesar de que el espíritu tenga la forma de la persona a la que supuestamente representa.¹¹ Si bien el espectro del padre es presentado como muy cercano a la vida de la autora, ésta no puede llegar a saber completamente quién es en ese plano espectral, y además ese mismo espectro presenta diferentes caras que la autora, a través de la memoria, propia y la de la hermana, trata de construir, ya no de forma coherente y completa, sino poniendo frente a ella todas las piezas a través de la escritura.

Por otra parte, a través del manejo de la espectralidad en el discurso se le confiere una presencia a una persona muerta; al hacerla visible se prolonga su existencia. Pero de manera paradójica un cuerpo espectral sirve asimismo para hacer invisible a alguien en la narración. En el primer caso, la narradora da cuenta de varias historias de muertos que regresan o permanecen de alguna manera entre los vivos y hace una reflexión espiritual. Se destaca una historia en especial porque en ella se resumen varias tragedias que sufre la comunidad frente a fuerzas naturales. "Doncellas del Mar" es el título que se les da a dos niñas que murieron arrastradas por la corriente de agua durante una tormenta. La narradora de esta historia es la madre de las niñas. Ellas, al igual que otras personas en San Idefonso, murieron porque la lluvia las encontró en un paraje desprotegido. La reflexión de la autora es la siguiente:

La Sagrada y Bendita lluvia nada malo tuvo que ver en la muerte de estas niñas; aquellos angelitos ya lo traían de destino, o sea, sus destinos era caminar y seguir siempre caminando junto con el agua en su inalcanzable recorrer de barrancas, ríos, lagos y mares, para dignas merecedoras a título de 'Doncellas del Mar' (Calva Reyes 2008: 230).

Este relato destaca porque es a través de la figura fantasmal que se prolonga la existencia de estas personas. Es como un tributo que la comunidad, a través de la voz de Calva Reyes, les rinde a estas niñas por medio de la construcción de un cuerpo espectral que ha trascendido la muerte y se ha sublimado en el título que implica nobleza y grandiosidad. En la cosmovisión otomí se concibe al alma como aliento y como una dualidad presente en el hombre y en su

¹⁰ Véase Calva Reyes (2008: 78).

¹¹ Véase Derrida (2006: 7).

animal doble (tona). Además, las almas de los muertos, incluidas las de niños, personas ahogadas y chamanes, entre otros, pueden tomar muchas formas.¹² Calva Reyes le da forma al alma de las niñas por medio de su palabra al llamarlas 'Doncellas del mar', pero también las relaciona con un elemento natural, el agua. Por lo tanto, de manera subyacente se identifica la cosmovisión otomí tradicional en la que el alma es parte de la naturaleza y de todo el universo. Así la forma conferida al espectro visible es espiritual, tradicional y literaria.

En el segundo caso se denuncia la violencia contra la mujer. Se presentan situaciones en extremo violentas perpetradas por quienes en el momento de la narración son figuras espectrales porque ya no están presentes. Pero al mismo tiempo convierte en espectro, a través de su (no) escritura, a uno de esos perpetradores. Se trata de la historia de una sobrina de la madre de Calva Reyes, quien es la narradora de este relato. Esta joven fue golpeada salvaje y constantemente por el marido, hasta que, alcoholizada, murió ahogada en un pozo dejando huérfanos a dos hijos. Este es uno de los relatos más crudos del libro y Calva Reyes cuenta que los hijos ya adultos trataron de hacer su vida, pero "[e]n torno al padre, discúlpenme, pero creo que para él, no hay tinta, ni media letra siquiera que valga dedicarle a él" (Calva Reyes 2008: 224). Aunque no explícitamente, a través de la enunciación de este recuerdo se trata de crear una contramemoria para que en el futuro no se repita, para que a través de la escritura y de la lectura por parte de diferentes actores se gesticule un cambio. Así, como sostiene Gordon, hacer contacto con un fantasma cambia a la persona y modifica las relaciones sociales en las que está ubicada. Además, escribir historias de espectros que no sólo reparen errores representacionales, sino que también se esfuercen en entender las condiciones en las cuales un recuerdo es producido, da lugar a una contramemoria para el futuro.¹³ Lo que destaca en estos dos ejemplos, el de las "Doncellas del mar" y el de la sobrina de la madre, es la figura espectral que por un lado acecha y por otro se le invoca. Lo que hace la autora a través de la presentación de estos recuerdos es precisamente hablar con y de los muertos (los no presentes), vivir con ellos a través de la memoria en el nombre de la justicia.¹⁴ En este caso es una memoria que implica una ética y herencia transgeneracional. Si una experiencia que regresa como espectro es algo reprimido, es necesario tener en cuenta la aparición fantasmal como pre-requisito para proveer un recuerdo hospitalario a los fantasmas.¹⁵ Esta preocupación por reconocer y relacionarse con el espectro surgida de una preocupación de justicia es el recuerdo o fantasma de la mujer corporizado en

¹² Véase Galinier (1990).

¹³ Véase Gordon (2008: 22).

¹⁴ Véase Derrida (2006: xviii).

¹⁵ Véase Gordon (2008: 60).

el recuerdo de la madre o el de la propia autora y expresado como la justicia debida a esa otra mujer (mujeres) que ya no está, porque murió o porque huyó y nunca más se supo de ella.

Lo que ha planteado Calva Reyes en estas secciones, implícita o explícitamente, al proponerse sostener un diálogo con los diferentes actores de su relato, es lo que Derrida señaló como la necesidad de hablarles a los fantasmas porque, como sostiene este crítico, ello implica tener una responsabilidad más allá del presente frente a las víctimas de cualquier totalitarismo. En este caso esas víctimas lo han sido, por una parte, del sistema de justicia y económico y, por otro, del maltrato por parte de padres y otros miembros de la familia a las mujeres. La autora parte de la memoria para relatar los hechos y se puede detectar la idea de "non-contemporaneity" porque la justicia debida a los no presentes en su relato es tanto para los que ya partieron como para los que no están todavía, y así cobran sentido las preguntas que planteaba Derrida ¿Hacia dónde? ¿Cuál mañana? Además, de acuerdo con el concepto derridiano de "hauntology", que es la idea del retorno de la muerte que fractura las concepciones temporales, los fantasmas que forman parte de la vida y conocimiento de la autora debutan en el presente por medio del recuerdo mismo que, como se ha visto, no pertenece sólo a ella. Calva Reyes les habla a esos espectros respondiendo a la necesidad que observaba Derrida de hacerlo desde un momento en el que ninguna ética ni política reconoce el respeto hacia los que ya no están o aún no han nacido.¹⁶

La espectralidad como entidad social y cultural dominante

La espectralidad también se manifiesta como el acecho de entidades sociales represivas y la presencia de figuras históricas que representan una ideología. En la faceta del padre como juez auxiliar se destaca una forma espectral que corresponde a una figura social y a una cosmovisión. Las estrategias que usa para lograr el respeto del exterior hacia los habitantes de San Ildefonso revelan la presencia que ha acechado a las culturas indígenas. Se trata de un sistema que ha permeado y acechado gran parte de la historia mexicana en relación a los pueblos originarios: "Haunting is one way in which abusive systems of power make themselves known and their impacts felt in everyday life, especially when they are supposedly over and done with or when their oppressive nature is denied" (Gordon 2008: xvi). Me refiero en específico al sistema de educación oficial que a través de la recreación de rituales patrióticos hacía a la población parte de la construcción de lo que se quería proyectar como identidad nacional. El padre de la autora relata las primeras acciones como juez auxiliar que obedecían al deseo de que la comunidad de San Ildefonso no siguiera siendo víctima de abusos. Invierte de autoridad su relato a través del

¹⁶ Véase Derrida (2006: xviii, 3).

lenguaje donde se percibe el espectro de la cultura occidental por medio del concepto de ciudadanía y ciertas acciones: "Me hice sentir todo un ciudadano y que estaba dispuesto a combatir y terminar los problemas que existían en el pueblo" (Calva Reyes 2008: 268). Pero además hay un acto de simbolismo importante en la investidura de dicha autoridad, el cambio de vestimenta tanto en él como el impuesto en los pobladores: "me compré ropa tipo ranchero" (Calva Reyes 2008: 268). Él y sus colaboradores emprendieron una campaña para cambiar la apariencia de las personas a través de la higiene y el cambio en la indumentaria: "igual hicimos con las mujeres en sus vestimentas, cambiar el ayate por el rebozo"; "Ya pasado aproximadamente unos años, el pueblo se había transformado un poco" (Calva Reyes 2008: 268). Se nota un empeño por lograr el reconocimiento del exterior, demostrar que la comunidad indígena compartía los mismos valores nacionales: "Empezamos a organizar fiestas tales como patrióticas y religiosas; para entonces también poco a poco la gente empezó a salir del pueblo, conquistando nuevas amistades; aunque a duras penas, pero lo hacían" (Calva Reyes 2008: 268). Es en esta parte donde se percibe el espectro del sistema educativo oficial que se quiso imponer en las comunidades rurales en el porfiriato y en la postrevolución. El currículum en las comunidades indígenas incluía contenidos remediales o vocacionales, religiosos o anticlericales, morales, cívicos y políticos. La aspiración era transformar a los niños en trabajadores y ciudadanos leales a través de la higiene y la memoria histórica.¹⁷ Lo que se percibe en la narración del padre es, por un lado, el espectro de Justo Sierra, quien veía a la sociedad mexicana como un organismo estructurado jerárquicamente que podía progresar si tan sólo se le exponía a condiciones sociales, culturales y políticas más favorables, por supuesto desde su punto de vista; y por otro, el de José Vasconcelos, quien en 1921 inició un proyecto de educación pública que, entre otras cosas, promovía la identidad nacional en todos los rincones del país.¹⁸ Las figuras públicas son también fantasmas, son entidades que acechan, y al igual que las ideas, estos fantasmas pueden ser comunicados.¹⁹ El padre había internalizado estas entidades y la estructura política dominante, y por medio de sus acciones las comunicaba.

La presencia de este espectro ideológico evidencia su internalización en las comunidades originarias y revela la evolución de lo que empezó como una imposición violenta, y como sostiene Gordon: "The ghost is not simply a dead or a missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life" (Gordon 2008: 8). La construcción de la subjetividad de ciudadano planteada en la narración del padre se hace desde la comunidad indígena pero esta misma ya poseída, por decirlo de

¹⁷ Véase Eiss (2004: 120).

¹⁸ Véanse Eiss (2004: 121) y Monsiváis (2010: 116).

¹⁹ Véase Bergland (2014: 376).

alguna manera, por ese espectro occidental a través de la vestimenta adoptada por él y que lo hizo sentirse ciudadano. Desde esta posición, el padre intentó llevar a cabo cambios que materializaran a la comunidad frente a los que la habían ignorado: el sistema de justicia, de economía y en general la población mestiza externa a San Ildefonso. Para Gordon, el ser acechado por un espectro no es lo mismo que ser explotado, traumatizado u oprimido, aunque generalmente involucra estas experiencias. Es relevante entonces que la espectralidad del sistema dominante en esta parte no violenta directamente a la comunidad, sino que a través del padre y con el objetivo de mejorar las condiciones en San Ildefonso, se usan las herramientas de ese sistema para defender, para sobrevivir y para que la comunidad sea reconocida y respetada. Ya no es necesaria la participación directa de misioneros educativos, la idea ha permeado bastante como para que los miembros fuertes y respetados de la comunidad la lleven a cabo. El sujeto, como sostiene Bergland, se coloniza a sí mismo y al mismo tiempo reprime el conocimiento de su sujeción.²⁰ Esta dinámica obedece a los rasgos del sistema colonial que persisten en las naciones poscoloniales, como se explica a continuación.

Khanna sostiene que las naciones poscoloniales son acechadas por el colonialismo a través de "esferas públicas fantasmas", concepto que toma de Bruce Robbins. Estas aparecen no sólo como imaginadas o carentes de existencia concreta, sino portando secretos y traumas del pasado en la lengua y el afecto de la comunidad. Situaciones del pasado, ya sea cosas comunes o grandes eventos, pueden entonces manifestarse en términos del afecto de todos los días.²¹ Khanna explica asimismo que ese fantasma puede emerger en cualquier momento en determinadas circunstancias históricas y, comentando a Abraham y Torok, agrega:

In the context of coloniality, we would think, for example, of incorporated colonialist ideas apparently available but actually unavailable to colonized peoples –and which are mourned as a loss of an ideal. The trace of such incorporation would thus be crucial to any understanding of the present or the future because the specters that haunt (Khanna 2003: 295).

Es así como las acciones del padre para tratar de mejorar las condiciones de su pueblo tienen características de colonización. Aparentemente, por medio de rituales que invocaban una identidad nacional se pretendía incorporar a las comunidades indígenas a la cultura mayoritaria pero, en realidad, se trataba de hacer desaparecer los rasgos de las culturas originarias. Así, las ideas de incorporación y reconocimiento es lo que en apariencia estaba disponible para el sujeto colonial, en este caso la comunidad de San Ildefonso. El padre, al adoptarlas e implantarlas en su tierra, trabaja en el ideal perdido, o sea el reconocimiento y respeto que en realidad no se

²⁰ Véase Bergland (2014: 380).

²¹ Véase Khanna (2003: 212).

llegó a materializar. Es así como el espectro deviene una figura poderosa, ya que no deja de ser histórico o político a pesar de tratarse de una experiencia subjetiva.²²

El espectro del Estado moderno encarnado por algunas figuras históricas se presenta, como se ha visto, de manera indirecta en la narración del padre, pero también de una manera directa y a la vez velada en la voz de la misma autora. Al narrar su recuerdo de un tío que murió por, según la creencia popular, haber robado, Calva Reyes sostiene: "Tan parecido a un refrán muy conocido que dice: 'El respeto al derecho ajeno es la paz'" (Calva Reyes 2008: 100). Resulta de sumo interés el planteamiento de este comentario, ya que por un lado es una frase muy conocida atribuida a Benito Juárez, sin embargo la autora la presenta como un refrán, cuya característica es precisamente el anonimato, la voz popular. La autora no le da crédito, sin embargo se percibe la fluctuación de Calva Reyes entre diferentes esferas, en este caso posicionada entre la creencia popular y la legalidad del Estado moderno que representa el espectro de Juárez. Se observa así un juego espectral en el que, por una parte, el fantasma hace su aparición por medio de las acciones del padre y, por otra, la figura histórica desaparece, es espectralizada en la voz de la autora por medio del anonimato. Si bien Calva Reyes se percibe entre una y otra cosmovisión, también juega con esta doble posición para desarticular el discurso hegemónico. Si en las acciones del padre se manifestó una imposición histórica, en esta última reflexión la estructura política, simbolizada por Juárez, ajena a las comunidades originarias, se ve disminuida aunque en la superficie parezca ser valorada.

La pugna entre dos cosmovisiones que acechan el discurso

La cosmovisión indígena, presentada por varios narradores, se ve problematizada en el planteamiento y reflexión de la autora y su padre respecto a algunos acontecimientos violentos ocurridos en su comunidad. Estos se van presentando como espectros que surgen uno dentro de otro (una voz dentro de otra) y no hay una versión definitiva de su interpretación, por ello se puede observar un mismo acontecimiento presentado de manera diferente por dos narradores (o el mismo). Lo que se destaca aquí no es la contradicción o el asomo de una verdad definitiva, sino lo que está influyendo en uno y otro relato de forma espectral, y cómo dos sistemas de pensamiento se disputan una presencia en la comunidad que se refleja en el discurso.

El apartado sobre una cacería de brujas fue un evento relevante en la comunidad y también en la narración, ya que, por un lado, presenta acciones basadas en una creencia y, por otro, esas acciones son objeto de una crítica intracultural. La autora inicia la narración de esta historia para luego intercalar la voz del padre, quien cuenta la persecución y asesinato de ancianos que

²² Véase Bergland (2014: 378).

supuestamente practicaban brujería. De acuerdo con el padre, que a la vez intercala a otro narrador anónimo, si no eran brujos no les hacían nada: "Si son realmente brujas todas se van a morir, pero si no lo son, nadie les va a hacer daño" (Calva Reyes 2008: 70). De acuerdo con este apartado, los que eran brujos se evidenciaban a sí mismos al huir a otros estados, los que no lo eran "se quedaron a vivir tranquilamente" (Calva Reyes 2008: 70). Sin embargo, hacia la última parte del libro hay una sección donde el mismo padre relata algunas memorias de su pueblo e incluye nuevamente este episodio donde se emite un juicio diferente del presentado anteriormente:

Una ocasión, por consejos de otras gentes llegaron a matar, mataron varias viejitas y viejitos por mala fama de que eran brujos y hechiceros (según decían los vecinos) por profesar la mala arte (lógico que estos pobres ancianos no eran) pero los verdugos poco les importó y sólo se concretaron a decir que 'no debían vivir' y fueron de casa en casa para llevar a cabo sus viles y sangrientos crímenes, incluso llegaron hasta a matar a alguien de mi familia, por el hecho de ser tan viejitos, esto y más llegaron a hacer (Calva Reyes 2008: 266).

La lectura de estas dos perspectivas puede ser compleja. Por un lado, se observa que la fluctuación de una perspectiva a otra evidencia en primer lugar diferentes roles. El primero corresponde a un miembro de la comunidad que fue testigo de este evento y repite la justificación de los persecutores. El segundo es como un observador crítico que da cuenta de una influencia negativa ajena a la comunidad. La diferenciación que se percibe aquí revela la presencia de un espectro cultural ajeno al pueblo de San Ildefonso manifestado en la narración como "otras gentes". Por otro lado, la brujería, como se verá más adelante, es una actividad con la que se relaciona al nahualismo, por ello estos seres pueden ser temidos. Cabe entonces preguntarse si los pobladores influidos por alguien que no se identifica en el relato se rebelan contra esa parte de la cultura, no sólo por asesinar, sino por no tener en cuenta que el poder del brujo (nahual) es superior al de un humano convencional, o si el padre, al negar ese poder diciendo que los ancianos no eran brujos, hace desaparecer de manera simbólica esa creencia.

Calva Reyes, por su parte, da cuenta del caso de la muerte de los primeros hijos de sus padres. Este hecho lo relaciona con la existencia de un tipo de nahual, del cual sostiene: "Se trata de un tipo de nahual que le chupaba sangre a los bebés, dicen, yo misma lo escuché de mis padres que este nahual tenía la facilidad de convertirse en diferentes animales como un güilo o un gato o cualquier animal en el que quisiera transformarse" (Calva Reyes 2008: 50). La narradora de este relato es la madre, quien a la vez intercala la narración del padre, y cuenta cómo su bebé, después de ocho días de llanto casi ininterrumpido, murió de manera extraña y explica:

Por ahí me dijeron, alguien vio arriba de nuestra casita una llamarada como una fogata de lumbre y yo creo que fue un nahual, ese malvado viejo de allá arriba de El Fresno, dicen que es diferente a nosotros y hoy precisamente me dijeron que ese malvado, para que no

entre a la casa y pueda chupar a los bebés hay que poner en nuestras puertas por dentro una herradura de caballo o poner en cruz cuchillos grandes y que donde duerman nuestros hijos encima de ellos poner una tijera de acero y poner nuestra ropa al revés, que con eso lo ahuyentamos (Calva Reyes 2008: 54).

Calva Reyes contrapone una explicación diferente: "Yo no encuentro explicación lógica de lo que les pasó a estas inocentes criaturas, hasta que en este pueblo llegó una persona que conoce de medicina y medio que pudo dar a conocer los tipos de enfermedades que pudieron haberlos matado" (Calva Reyes 2008: 54). En estos dos ejemplos no se ofrece ni se impone una explicación que contraponga leyenda-creencias y lógica, sino que estos elementos están intrincados en las voces de los mismos narradores. Asimismo, se observa el espectro de lo moderno y de lo comprobable contrapuesto con la cultura ancestral, estos dos componentes de los relatos se evidencian en las diferentes facetas de los narradores, sobre todo en la voz de la autora.

La fluctuación entre diferentes posiciones desde las que escribe Calva Reyes es constante, especialmente tratándose de eventos trágicos como el anterior, donde se deja ver una situación de precariedad. Sin embargo, la figura del nahual deviene en una figura fantasmal reiterativa, no únicamente por su imprecisión material, sino porque es una presencia que permea las creencias antiguas y que a lo largo de la narración aparece en los diferentes testimonios. La autora lo percibe de diferentes maneras. Al recordar una noche en que el padre y un pariente contaban historias sobre estos seres la autora sostiene: "Quiero decirles que aunque eran leyendas, cuentos o historia, lo que fuera su contenido, había o existe mucha verdad en ellos" (Calva Reyes 2008: 44). Y en otro apartado donde también se refiere a una historia de este tipo relatada por el padre sostiene: "A hoy, trato de hacer que este recuerdo diera un razonamiento verídico, pero sigo quedándome con la duda si fue cierto, o no lo fue. Ahora en pleno dos mil cinco, hay aún la creencia en el pueblo de que todavía existen los nahuales y brujos" (Calva Reyes 2008: 94). En estos dos ejemplos se percibe el papel de Calva Reyes como miembro de la comunidad otomí de San Idefonso, lo cual implica por una parte compartir una historia y creencias, pero al mismo tiempo, la autora es una mujer que ha tenido contacto, al igual que el padre, con otros modos de pensar y oscila entre la valoración y la crítica. En estas dos perspectivas se nota una lucha entre diferentes entidades por manifestarse en el discurso. Las creencias ancestrales junto con otras manifestaciones culturales fueron reprimidas, pero como sostiene la autora con asombro, en pleno siglo XXI siguen manifestándose. Por otra parte, también el poder hegemónico es entendido como un poder fantasmal que en este caso acecha y se manifiesta por medio de la expresión de rechazo hacia la creencia de los nahuales.²³

²³ Véase Bergland (2014: 377).

Aunado a esto, esta figura (el nahual) se problematiza como forma de conocimiento y por ello cobra relevancia como espectro. A pesar de que el nahual parte de una forma concreta y viva (un humano), se vuelve espectral porque deja atrás esa forma original y, con ella, toda forma de comprensión y percepción lógica y material. Dentro de la cosmovisión mesoamericana esta entidad es de por sí compleja dado que cobra diferentes características dependiendo de la comunidad cultural en la que se manifieste. En este pensamiento no existe una separación entre cuerpo y alma, y por lo tanto en el cuerpo, que es un componente material, se conjugan elementos inmateriales. La definición más general de nahualismo corresponde al poder que un individuo tiene para transformarse en varios animales. Muchas veces este poder se usa para perjudicar a otros.²⁴ En el caso de la cultura hñähñu el concepto "nahual" comprende tres realidades distintas. Por una parte, puede ser el alter ego del alma humana; por otra, un curandero transformado en animal; y finalmente, un animal específico que pone en peligro la vida de los recién nacidos durante sus primeros meses. Dentro de estas realidades se ubica el concepto de "tona", que es el alma encarnada en un animal y que comparte el destino de un hombre. Bajo esta creencia el ciclo de vida de ambos está ligado. El punto en común en estas variaciones es la relación entre la transformación y la brujería.²⁵ Esta concepción comparte características de la espectralidad: al ser una entidad liminal, está entre lo material y lo inmaterial, y al mismo tiempo su manifestación material (en un cuerpo humano o animal) se extiende a una concepción cosmológica, ya que "[s]e trata de la materialización parcial de la energía del universo, sumamente lábil" (Galinier 1990: Quinta parte, Capítulo I). De manera literal y metafórica el nahual permanece en un estado liminal a lo largo del texto, dentro de la cosmovisión otomí y en la perspectiva que la autora manifiesta de él.

Alas a la palabra es una empresa tanto individual como colectiva. En este último caso es la convergencia de voces, de espectros del pasado que confluyen en la voz de la autora para evidenciar las injusticias y la precariedad. Los recuerdos personales e individuales de Calva Reyes son como una especie de tributo a su familia, en concreto a sus padres, aunque esta memoria se problematice a lo largo del relato a través de las diferentes dimensiones de la figura paterna. La empresa colectiva representa también un conjunto de vivencias que van desde la valoración de algunos elementos de la cosmovisión hñähñu, hasta la reflexión crítica, como el caso de los nahuales o la cacería de brujos.

²⁴ Véase Medina Hernández (2001: 100, 106).

²⁵ Véase Galinier (1987).

Debido a que el texto se mueve entre estas dos perspectivas, no se observa una clara oposición entre la comunidad indígena y la cultura occidental. Es más, Calva Reyes presenta explícitamente una reflexión que va más allá de una división étnica y cultural:

Y aunque vean a nosotros y a los otros que estamos y hemos estado siempre, pisando la tierra firmemente, desde hace mucho tiempo y que solo nuestra espiritualidad no [sic] hace volar, no nos entienden, 'ellos' solo dicen que somos 'indígenas', pero nosotros somos humanos, no solo gente o persona, sino humanos (Calva Reyes 2008: 248)

En esta cita se infiere que los que se han empeñado en esta separación son "ellos", entiéndase población mestiza a través de sus diversas instituciones. Por otra parte alude, por medio de ese nosotros y otros, a la generalización a la que se ha sometido a las diversas culturas originarias bajo el concepto de indígena, que ha espectralizado las diferentes culturas originarias (ñhãñhu, p'urhépecha, o wixárika entre muchas otras). Es importante esta reflexión porque, como se vio en los ejemplos presentados, la victimización del pueblo ñhãñhu ha sido emprendida por la estructura dominante pero también por parte de los miembros de la misma comunidad; de esta manera se complejiza la relación intracomunitariamente y con el exterior. Para reforzar esta idea, la autora reflexiona en cuanto a la crueldad que evoca en sus recuerdos y sobre la cual no puede dar una explicación sino que, como sostiene: "Solo las personas malas tienen cada quien su respuesta" (Calva Reyes 2008: 204). Se resaltan estas reflexiones para contrastar los puntos de vista de la autora y su padre. Por una parte, él presenta una división antagónica entre la comunidad ñhãñhu de San Ildefonso y la cultura occidental. Calva Reyes, sin embargo, aunque funciona al igual que él como un nexo entre estos dos sistemas, lo hace desde una perspectiva diferente. Si al presentar el punto de vista del padre ella era médium, en estas reflexiones se libera de la posesión de ese espectro para ofrecer su propia voz. No significa que los estigmas y la discriminación en varios frentes hacia los grupos originarios hayan sido superados, sino que las relaciones y las negociaciones cobran otra dimensión en la autora. Estas se dan asimismo en el plano espectral; las varias voces que convergen en el texto, a través de Calva Reyes, representan la lucha por hacer visible lo que se creía resuelto y terminado.

Bibliografía

ARIAS, Arturo (2016): 'Dissonant Worldviews, Divergent Subjectivities: How Do We Name Indigenous Knowledges'. University of Georgia, 25 de febrero.

BERGLAND, Renée L. (2014): '*from Indian Ghosts and American Subjects*'. En: Maria Pilar Blanco / Esther Peeren (eds.): *The Spectralities Reader*. New York: Bloomsbury, 371-392.

CALVA REYES, Adela (2008): *Alas a la palabra. Lo que grabé de aquello que vi, hice, escuché, realicé y me dijeron*. San Ildefonso: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

DERRIDA, Jacques (2006): *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Translated by Peggy Kamuf. New York: Routledge.

EISS, Paul (2004): 'Deconstructing Indians, Reconstructing *Patria*. Indigenous Education in Yucatan from the *Porfiriato* to the Mexican Revolution'. En: *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 9.1, 119-150.

GALINIER, Jaques (1990): *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. Traducido por Angela Ochoa / Haydée Silva. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos. <https://books.openedition.org/cemca/2798?lang=es>. [17.06.2019].

GALINIER, Jacques (1987): *Los Pueblos de la Sierra Madre. Etnografía de la comunidad otomí*. Traducido por Mariano Sánchez Ventura / Philippe Chéron. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos. <https://books.openedition.org/cemca/2707>. [17.06.2019].

GARCÍA Y OLVERA, José Edmundo Miguel Agustín (2013): *Riqueza y sabiduría del cosmo-ser, de los pueblos originarios de Abya Yala. El color de la Nänä-Jaí en la educación del pueblo Nhähñú*. Ecatepec: CEAPAC.

GORDON, Avery (2008): *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minnesota: University of Minnesota Press.

GUGELBERGER, Georg / Michael Kearney (1991): 'Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America'. En: *Latin American Perspectives*, 18.3, 3-14.

KHANNA, Ranjana (2003): *Dark Continents. Psychoanalysis and Colonialism*. Durham: Duke University Press.

MEDINA HERNÁNDEZ, Andrés (2001): 'La cosmovisión mesoamericana: una mirada desde la etnografía'. En: Johanna Broda / Félix Báez-Jorge (eds): *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 67-163.

MONSIVÁIS, Carlos (2010): *Historia mínima de la cultura Mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México.

RIBAS-CASASAYAS, Alberto / Amanda L. Petersen (2016): *Espectros. Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*. Lewisburg: Bucknell University Press.

SOMMER, Doris (1988): "'Not Just a Personal Story": Women's Testimonios and the Plural Self'. En: Bella Brodzki / Celeste Schenck (eds.): *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca: Cornell University Press, 107-130.

**Jewish Belonging and Mourning:
Separating Spaces of the Living from Places of the Dead in Myriam
Moscona's *Tela de sevoya***

**Charlotte Gartenberg
(Hunter College, City University of New York)**

When a family member dies, generally, the loss is of a person. The major work of mourning centers on learning to make a life after that person is gone, learning who you are without them, structuring or recognizing your world now that they are not in it. Such a loss can be devastating, bearing all the perils and pains of grief. But for descendants of exile, or Jews in Diaspora for whom an instance of uprooting is temporally close, the death of the last of the emigrating generation implies the loss not just of people but of a place: the place, or rather space of home.¹ This deeply identifying site shelters its dwellers in a real and abstract sense. In the context of exile and certainly for children of Jewish immigrants to the Americas, the meaning of home transcends the rooms that define it. It is a metonymic stand-in for a homeland, and it is through family that this complex and tenuous construction is fashioned. Such a sense of home combines a distant referent – or many, particularly for Sephardic Jews, for whom Spain, Israel and other countries all figure as former homelands – and a daily space forged by people through memory and practice. Family is the key element to these components.

When the grandparents, father and finally the mother of Mexican journalist Myriam Moscona all die, she, by proxy, loses a home as well. In her autofictional novel, *Tela de sevoya* (Premio Xavier Villarrutia, 2012), Myriam chronicles dealing with this grief, its dangerous dips into melancholia and haunting, and her processes of accepting loss and restructuring a space of Jewish belonging for herself that is not mired in the places of the dead.²

A first generation Mexican, Moscona descends from Sephardic Jews who once called the Balkans home but were forced to leave by the Holocaust. As is considered within the novel, this provenance, with its layers of exile, complicates Myriam's sense of belonging, a feeling of

¹ This distinction between space as a site where living happens and place as something more associated with that which is fixed and immobile is central to my thinking about how we ground identities in sites and to how haunting takes hold and might be eventually dispelled. I base my understanding on Michel de Certeau's work in *The Practice of Everyday Life* and will go into detail later in this article.

² In my estimation, *Tela de sevoya* is a work of autofiction, though Lockhart has a more intricate evaluation of where to situate this work generically, see Lockhart (2018: 114). Autofiction erases the distinction between author and narrator / protagonist. Since unraveling this is not the goal of this article, I will generally refer to the writer as Moscona and the narrator / protagonist as Myriam, but, as the woman and her narrator are often blended, the line here will also not be scrupulously maintained.

identifying plenitude frequently anchored in a particular land and / or reinforced by genealogy. The death of her mother – her last living link to a theoretical space where her Jewish family belonged – has a deterritorializing effect. It unmoors Myriam and leaves her sense of Jewishness homeless. Her resulting inability to deal with her compounded losses causes Myriam, and more specifically her home in Mexico, to become haunted. Handling grief then becomes a question not simply of accepting a world and a self in which her loved ones are no longer living, but of resolving haunting. If she allows the space of living to remain a place of the dead, it may keep their spirits alive and the connections they maintained close, but it will also spell her own death. Myriam / Moscona therefore journeys to the Balkans ostensibly to search for the spaces and voices of her Jewish ancestors, but the trip can be read as specifically aimed at putting an end to her haunting. Seeing these places of her family and her people's past helps her to situate them in the past. Ultimately, the trip allows her to return to Mexico with a new foundation for her sense of Jewish belonging, one that is not inhabited exclusively by the dead nor situated in a far off or imaginary Bulgaria, Spain or Greece.³ By addressing her haunting, Myriam makes a certain peace with her losses and is able to recognize a different space of Jewishness rooted both in ancestry and – though not physical – territory.

Defining Home

Belonging characterizes the space or place of home and is important not only for its implications of safety, but also because it is from here that identity emanates. For exiles and their children, forging such a home can present a particular challenge, and exile – whether distant, imagined, repeated or internal – is a defining characteristic for many Jews. Nostalgic longing for a lost homeland is part and parcel of Jewish identity, especially in Diaspora. Family thus becomes important in matters of belonging and home particularly in cases where group identity does not have the luxury of an enduring space in which to inhere. According to Jonathan and Daniel Boyarin's article 'Diaspora and Jewish Identity', physical territory is not its only potential founding site. They explain the two traditional modes of constructing group identity: "It has been figured on the one hand as the product of a common genealogical origin and, on the other, as produced by a common geographical origin" (Boyarin / Boyarin 1993: 693).⁴ They differentiate between what they call a diasporic identity, maintained through a lineage of culture

³ Moscona's family comes primarily from Bulgaria, but, as her journey shows, she can also trace her immediate family to Greece and her ancestors to Spain and Israel.

⁴ Their analysis is also an ethical proposal involving Zionism. They advocate for a Jewish identity founded in genealogical origins over geographic ones, calling the first a diasporic identity because it "affords the possibility of a flexible and nonhermetic critical Jewish identity", while the second "merely reproduces the exclusivist syndromes of European nationalism" (Boyarin / Boyarin 1993: 701).

covetously preserved, and autochthonous identity, which binds a community by tying it to the land. Diasporic Jewish identity is passed down in the genealogical way the Boyarins describe. Legitimated by blood, it is a heritage by which customs, histories and modes of conceiving the world are passed from one generation to the next. Foods, rituals and language sustain the notion of generations stretching back to an essential, identifying past and also carve portable Jewish spaces into any place of exile. These active cultural artifacts facilitate a practice of memory and transform the spaces in which they are realized into homes, but blood, that is family, constitutes the validating site. Myriam experiences this type of home in her childhood. Her family maintains Jewish customs in their new, Mexican space and speaks the languages they carried with them for generations – namely, Bulgarian and Ladino. These practices, particularly Ladino, form the adult Myriam's memory of her childhood; she cannot recall the physical spaces and "los cuerpos que rodean mi *chikez*" without invoking her family's Jewish-Spanish language, for in this first reference to her childhood or *chikez*, she speaks of it in Ladino (Moscona 2012: 18). When the last of the preceding generations dies however, Myriam experiences an abrupt ending of the genealogical line. To maintain a feeling that a genealogically produced space of belonging is one that can be inhabited, a sense of life must be preserved; otherwise, it risks turning into a mausoleum, a gravesite of dead rituals.

Despite the distinction referred to here between genealogically and territorially produced homes and the attention given to the identifying living space forged by Myriam's family in exile, when her family dies, the author / protagonist actually momentarily loses both types of homes. Taken strictly, the idea that "a common genealogical origin" and "a common geographical origin" remain separate in the identity supporting mechanisms outlined by the Boyarins is naïve.⁵ Site-specific Jewish customs, like making matzo ball soup and speaking Yiddish or making *chreime*⁶ and speaking Ladino, maintain the idea of a precise location for that community, and people imagine these practices as taking place in these countries. Therefore, children and grandchildren of exile do not just reach back through their genealogical line for their sense of Jewish identity, inheriting or pulling its practices to them to create a sense of home, but can reach back through generations to a particular place where they feel that identity to inhere. The Balkan home still exists as a referent for Myriam even though she has never been there. With the generations physically connected to the family's Jewish Balkans now gone, her link with even an imagined Jewish space of belonging – the one carried on in

⁵ I would add that I do not see this as the goal of the Boyarins' emphasis on this differentiation, nor would I call them naïve.

⁶This is a spicy fish stew from Tunisia often served on *Shabbat*.

Mexico through familial memory and cultural practice and the one existing only in a far-off place and time – is severed as well.

Haunted House, Haunted History

The deaths in her family, culminating in that of her mother, cause Myriam and her home to become haunted. It is this fact, rather than a rejection by Mexican society, which pushes her out of the comfort of her home in Mexico.⁷ Myriam's haunted house is a particularly telling symbol as a home is the living touchstone of the self. For Bachelard, the house is a space of intimacy and security; it is where the psyche is made and the metaphor through which it may be read.⁸ In the first house in which she lives without her family, Myriam experiences many of the marks of haunting: the presence of ghosts, the overlapping of multiple times and places, and the feeling of *Unheimlich*, or the uncanny. Freud gives his original definition of *Unheimlich* by first establishing its opposite.⁹ *Heimlich*, literally homelike, can be variously translated as "belonging to the house, not strange, familiar" or "[i]ntimate, friendly, comfortable [...] arousing a sense of agreeable restfulness and security as in one within the four walls of his house" (Freud 2001b: 932f.). *Unheimlich* arises where these feelings have been unexpectedly eroded, when we find the strange and unfamiliar precisely where we anticipated feeling most at home, when things defy the parameters we have unquestioningly accepted as defining their existence.

Myriam's unhomely home changes shape and dimension at night. She is convinced that "[p]or las noches la casa crece por dentro, la descubro siempre con asombro y temor" (Moscona 2012: 148). The house's modifications permeate her dreams. In one, she is struggling with her sight and stumbling through her house to find her glasses, when she encounters a hole in her bathroom wall. Upon walking through it, she wonders why she did not know about this "especie de casa adentro de mi casa" (Moscona 2012: 154). This house within a house assaults Myriam with the uncanny and rips from her a sense that her home is a simple space that waits to welcome her. Additionally, this haunting bears the threat of rewriting previous time; she notes that it seems that this haunted space was always there.¹⁰ Her only now discovering it places a

⁷ Though feeling rejection from the new, 'native' land is a common consternation in Latin American Jewish literature produced by this generation, it is not present in this work. It does appear in a number of narrative works, even when it is not the main theme. Examples are too numerous to generate a comprehensive list in this space, but to name a few: Kleinburg (2004), Nissán (1996; 1992), Scliar (1980) and Fingueret (1999). A number of critical works also touch on this topic, obliquely or more directly, in addressing Latin American Jewish works in general. Examples include: Friedman (1996), Feierstein (2011) and Goldberg (2011).

⁸ See Bachelard (1969: 15, 72)

⁹ This defining of *Unheimlich* by its opposite is particularly significant to Vidler in his analysis of "uncanny homes". He places great importance on seeing the two as so intimately connected as to occasionally bleed into one another, see Vidler (1992: 25-27).

¹⁰ See Moscona (2012: 155).

fundamental strangeness in her dwelling space, for it has perhaps contained this unknown space at its core all along. Her nighttime experiences of the house expose Myriam to some of the most disquieting components of haunting. The ghostly destabilizes space and time and her perceptions of them; it injects doubt into the fundamental components of reality; it causes her to suddenly question how she understands the building blocks of her existence in her world.

In addition to the invasion of the uncanny and the modifications of space and time which already point to a situation of haunting, Myriam's house has become a home to specters, specifically, the specters of her family. The ghost of her mother visits her there, and though the protagonist misses her, "[n]o logro entender qué hace mi madre metida en mi casa. Verla a los ojos, oír su voz, me produce escalofríos. Quiero decirle cuánto la extraño, lo feliz que soy de volverla a ver, lo difícil que ha sido llevar el duelo" (Moscona 2012: 149). Though welcome, the presence of the mother wandering her halls is eerie, producing confusion and fear. She is, after all, a ghost. In the dream in which she finds the room beyond her bathroom wall, the protagonist sees her grandmother Victoria sitting calmly in a rocking chair. Victoria tells her where to find her glasses – rankling her briefly for always losing them – and Myriam leaves, kissing her grandmother on the head, albeit with a feeling of confusion and slight disgust. While the protagonist does not comprehend why this space is there nor what exactly it has told her, after seeing her grandmother, she notes, "comienzo a entender todo lo que vi atrás del muro: una extensión de mi casa del otro lado de la pared, un espacio habitado por una muerta, siempre cerca de mí" (Moscona 2012: 157). Here, she connects the issues of her space to the population 'living' there. She begins to understand that her home is a space inhabited by a dead person, a dead person who is always with her. In reality, her home is the dwelling of a number of dead: her father, her grandmother, her grandfather Ezra whom she never met, and her mother. In the same dream that revealed Victoria persistently remaining inside her home, Myriam sees the family photographs that line her house's walls. Within, her other family members move, uncannily animated inside their pictorial memorials.

This haunting shows a family that is dead but not dead. In a sense, they continue to live and affect Myriam's home, so it might be reasonable to assume that they do not fill her living space with death precisely, but rather, transform the quality of the life within it. Perhaps we can read them as continuing the work of establishing a Jewish home and genealogical connection as they were able to do while still alive. But here, they seem to do so in the extreme, literally modifying the space into physics-defying shapes and keeping the past, more specifically its people, from truly dying. They are memory and movement. They provide constant reminders of the past that are necessary to founding a space of belonging that connects to a larger people. For Derrida,

this touches on one of the positive, or at least most ethical, components of haunting in general. He sees haunting as a mode of inheritance by which we are forced to accept the responsibility of honoring the past, the task of keeping it present. For Derrida, our ghosts watch us and make demands, as Hamlet's father's ghost does when he delivers to his son the injunction to avenge him, to undertake the actions to deal with the "time out of joint" produced by his death and to "set it right" (Shakespeare 2016: 190f.). Such ghosts bequeath a sort of binding inheritance, threatening always to return and verify that their mandates are being met. This has a few very daunting qualities, for, as Derrida explains "the specter is not simply someone we see coming back, it is someone by whom we feel ourselves watched, observed, surveyed, as if by the law" (Derrida / Stiegler 2013: 40). But, it is also a method of enforcing a genealogical connection. In *Escribir hacia atrás: Herencia, lengua, memoria*, Saraceni describes "la idea de herencia como deuda que el heredero contrae con sus antecesores, es decir, como una forma de convivencia con los espectros del pasado que sobreviven en el presente" (Saraceni 2008: 14). This type of inheritance is contracted, like a disease; it afflicts the next generation with a condition that impinges on living unburdened in the here and now, in a simple trajectory of past, present and future that, though potentially productive, also promotes forgetting. But, to accept such haunting heritage is also to be a party in a contract, to participate in a binding promise. This is the ghost that bears an injunction, that demands responsibility, but in exchange it offers a sense of identity, inscribing the inheritor in a genealogy, connecting him or her to a personal, familial and collective history. All of Myriam's ghosts seem to do this, but Victoria is the most astringent voice in this collection of demanding ancestors. A disembodied memory of the grandmother accuses the author / protagonist of forgetting their language and, in Ladino, exhorts her to continue speaking it.¹¹

Haunting's power surpasses that of a typical contract for a number of reasons but does so, in particular, through its ability to produce sensations that defy explanation, like the uncanny. It binds its subjects into a history not just by becoming an ever-present responsibility we owe to the dead but by being a responsibility that we feel, a responsibility that persists affectively, a responsibility that exceeds the tidy boxes of reason and language. Gordon's summary casts these disturbing affective powers in a different light:

[H]aunting is a very particular way of knowing what has happened or is happening. Being haunted draws us affectively, sometimes against our will and always a bit magically, into the structure of feeling of a reality we come to experience, not as cold knowledge, but as transformative recognition (Gordon 2008: 8).

¹¹ See Moscona (2012: 215)

Haunting maintains the link with the past not simply as an act of will and not merely as the passage of facts from one generation to the next. Haunting allows for a much more visceral experience of connection and knowledge, one that is closer than words and more emotional than responsibilities. By continuing to inhabit her home, Myriam's familial ghosts offer this 'transformative' connection, as is evidenced in the scenes that feature the simultaneously welcome and disturbing appearances of the mother and grandmother. In these ways, haunting figures a deeply binding identification with the past, its people, their memories and their practices.

We might see the presence of familial ghosts in Myriam's home, as well as their ability to modify the space, as both a continuation of what helped her family find a sense of belonging in exile and as an example of a particularly Jewish mode of connecting to and carrying on an identifying past. Her haunted house combines the mourning of lost loved ones – whether they be people or places – taking on the responsibility of memory and carrying on a visceral association with the story of one's people. The emphasis on memory, especially as a non-passive act, is couched as mandatory in religious texts. Yerushalmi opens his *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory* by enumerating the number of times the Bible exhorts practicants to "remember" or "not forget" (Yerushalmi 1982: 5). But this memory moves beyond a simple act of recall of an event or something told; memory is meant to be embodied and the past is supposed to be taken personally. It is meant to acquire the affective or contaminating qualities we noted in haunting in general. During Passover, the story of the Exodus is to be told to children as though it happened to the teller, and sons who do not take on this story as something that happened to 'us', who respond to parents that religious mandates are directed at them and not at him, are considered wicked.¹² Read in this way, haunting takes on a positive valence and may be read as helping Myriam maintain a Jewish home both in how it links her to her familial past and in how it governs her approach to memory generally. The haunting of her house allows her to keep her loved ones close even in death and aids her in her duties as a daughter and a Jew. It helps her to conserve the space of Jewish belonging so onerously forged by her exiled family in Mexico.

The problem is that haunting is dangerous and not conducive to living. Ghosts disrupt life with their constant reminder of death. They threaten to drag us into their world, to contaminate us with their condition. We might die, or worse, we might always be looking backward, permanently stuck in between, or condemned to our own living death. From the psychoanalytic

¹² I am referring here to the *Haggadah*, the text used in the Passover Seder, and its explanation of how to answer children's questions regarding the Exodus story and the Passover holiday.

point of view, haunting is essentially melancholia, a failure of mourning. In a normal process of grieving, an object – whether concrete such as a person or a home or something more conceptual like an ideal or one's liberty – is lost,¹³ and the mourner, able to recognize that the entity that is now gone is separate from him or herself, eventually moves on. The melancholic, on the other hand, has trouble maintaining this division. She will continue to carry the lost thing with her; she cannot leave it behind. Abraham and Torok point to these reactions to loss in their own appraisal of mourning and melancholia, which they associate with introjection versus incorporation. Incorporation figuratively takes the lost thing in, and by refusing to see the lost object as distinct, "exempts the subject from the painful process of reorganization" of the self whereby he confronts the loss and reclaims the part of himself that he placed in what is now gone (Abraham / Torok 1987: 126). Unable to distinguish between herself and what is gone, this person is dragged down by it and, as a result, is distanced from life and plunged into a deep, inescapable depression.¹⁴ Such a person becomes psychologically stuck, unable to move forward, because she refuses to separate herself from what has been lost.

In Myriam's case, her figurative taking in of the dead not only bogs her down with their pasts and desires – which, admittedly, as we discussed, is also helpful and ethical – but actually begins to contaminate her with their condition. She begins to wonder, especially during encounters with her various ghosts, if she too is dead. In one dream, she asks the elusive shade of her mother "si estamos muertos" (Moscona 2012: 25), and in another, in which a child version of her loses track of her father at the circus, the master of ceremonies announces in Ladino, "*todos estamos moertos*" (Moscona 2012: 59). The ghost presences of her family infect her with their deaths, a sign of severe haunting in the psychoanalytic paradigm that sets mourning against melancholia. The dream of her father ends with Myriam's brief possession by a voice of terror that she names a "*dibuk*, esos espíritus que son el alma de alguien muerto encajada en el cuerpo de un vivo, obligando a la persona a comportarse como 'otro' y hablando a través suyo con distintas voces" (Moscona 2012: 59). Once she figures out in this dream scene that she is not dead, she is invaded by a Jewish ghost; when proximity to ghosts is unable to kill Myriam, their presence instead takes over her entirely. From a psychological standpoint, sharing her home with ghosts bears the potential to either render her dead or blot out her will and replace it with that of the deceased.

¹³ Freud himself gives these examples: "Mourning is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one's country, liberty, an ideal, and so on" (Freud 2001a: 243).

¹⁴ See Freud (2001a: 245) and Abraham / Torok (1987: 125).

The here toxic blurring of boundaries forms part of the poststructuralist understanding of haunting as well. While in the psychoanalytic appraisal, the collapse of distinctions is between self and other, the enduring and the lost, the blurring of boundaries in this mode of understanding haunting results from the contradictory and liminal ontology of ghosts. Derrida insists on the specter's status as "this non-object, this non-present present, this being-there of an absent or departed one" (Derrida 2006: 5). The ghost is interstitial, ambivalent; it incarnates a seemingly impossible ontological status, one of being and not being at once. Derrida explains the consequences of this:

If there is something like spectrality, there are reasons to doubt this reassuring order of presents and, especially, the border between the present, the actual or present reality of the present, and everything that can be opposed to it: absence, non-presence, non-effectivity, inactuality, virtuality (Derrida 2006: 48).

By putting the opposition upon which linear chronology rests into question, the ghost not only undoes time as we imagine it, but in so doing, undermines a number of other binaries as well as the assured definitions which rest on them. This way of framing reality is more ethical and more accurate, and, as we have discussed, extremely helpful in maintaining the presence of the past with a certain fullness of detail and feeling. The problem is that since ghosts are "unstable interstitial figures that problematize dichotomous thinking" (Weinstock 2013: 62), they can erode certainty to a degree that no reality becomes habitable. The defining borders and binaries which sustain our existence become so damaged that conceiving of the four-walls of one's house, situating one's living space in a particular frame and with particular attributes of inside and outside, is impossible.

Myriam suffers just such a collapse of personal, psychological, physical and temporal boundaries, and it manifests in her home. This is why the shape of her house changes. This is why the dead remain there and do not depart. To some degree, she admits she has courted this situation. As she stares at a line of cypresses and ponders why her house undergoes strange mutations at night, someone tells her that the trees outside her window belong to the Panteón Jardín. Just as Myriam was contaminated by the ghosts of her parents in the dreams we spoke of above, here, her living space is affected by the contiguity of the cemetery, the place of the dead. Furthermore, it is the place of 'her' dead, turning the revelation into an almost obvious explanation for the protagonist:

Allí, tras los cipreses, habían enterrado a mi madre hacía once meses y, sin percatarme, elegí esa casa, justo frente a esos árboles, para estar más cerca de ella, sin el menor diálogo conmigo, como un hechizado que sigue una orden, quizá la de mi madre interna, que a partir de entonces apreció en la casa crecida (Moscona 2012: 149).

Foucault would immediately spot something awry in living in proximity to a cemetery in the modern age. In 'Of Other Spaces', he touches briefly on the history of the cemetery especially as it relates to his concept of heterotopias, of which the cemetery is a prime example. Most relevant for Myriam's choice here is Foucault's observation that after the 19th century, cemeteries were moved away from the rest of the living population as the space was associated both practically and theoretically with illness, and proximity bore the possibility of contamination. That a woman living near a cemetery was having trouble maintaining a traditional relationship with time would also come as no shock to the philosopher:

[T]he heterotopia begins to function at full capacity when men arrive at a sort of break with their traditional time. This situation shows us that the cemetery is indeed a highly heterotopic place since, for the individual, the cemetery begins with this strange heterochrony, the loss of life, and with this quasi-eternity in which her permanent lot is dissolution and disappearance (Foucault 1986: 25).

There is ample evidence of the confusion, "dissolution and disappearance" Myriam experiences by living in proximity with the dead. The problem for Myriam, however, is not just one of time but of space. She has conflated the place that her mother occupies with the space of her familial and Jewish belonging. Haunting has caused her to conflate the spaces of the living with the places of the dead.

Michel de Certeau's explanation of space versus place helps to clarify the distinction between these two types of locations and the dangers of allowing one to supplant the other. In his analysis, a place indicates stability;¹⁵ he calls it "a determination through objects that are ultimately reducible to the *being-there* of something dead" (De Certeau 1988: 118). Places are made up of things that do not move; they are reliable and inert. Space, on the other hand, has to do with movement, vectors and the passage of time.¹⁶ By this distinction, places have the quality of monuments and tombs¹⁷ – they are locations of fixed time and static memory – while spaces are inhabited, full of life. The former aid in creating a discourse of identity that inheres in a homeland. Consider the investment of nations in things like memorials, those immovable touchstones which feed the narrative of the places in which they are found and shape the people who live there. But memorials, like cemeteries, are literally places of the dead and cannot facilitate the dynamism necessary for living. Still, these places are essential to preserving memory. Nora's understanding of *lieux de mémoire*, though not exactly the same as De Certeau's "places", illuminates the special power of these types of sites, particularly ones whose purpose is to sustain memory:

¹⁵ See De Certeau (1988: 117).

¹⁶ See De Certeau (1988: 117).

¹⁷ See De Certeau (1988: 118).

[T]hey are lieux in three senses of the word – material, symbolic, and functional [...] [They are] created by a play of memory and history [...] mixed, hybrid, mutant, bound intimately with life and death, with time and eternity; enveloped in a Möbius strip of the collective and the individual [...] the immutable and the mobile [...] the most fundamental purpose of the lieu de mémoire is to stop time, to block the work of forgetting, to establish a state of things, to immortalize death, to materialize the immaterial [...] (Nora 1989: 18f.).

These *lieux* are constituted by a concrete as well as an imaginative existence. They consolidate around actual places, and their purpose is to fight forgetting, to give a sense of reassuring ontology to the past that fosters productive and affirming memory. Nora's *lieux* are more of a platform for practice, but they share with De Certeau's idea of places a static quality. Sites that "stop time" and solidify a "state of things" make poor homes, for the entirely immobile trends towards death rather than life. The key to unfettered belonging lies in having access to these type of *lieux* while inhabiting spaces. One must have contact with both, but the two must remain separate. When they combine, become blurry or muddled, then haunting occurs. In Myriam Moscona's case, such haunting is particularly detrimental to maintaining a home.

Lands of the Dead and Lands of the Living: Fighting Haunting

Giving ghosts the qualities of *lieux* is in fact one of the main modes of dispelling haunting. The spectral, the missing, the lost but persisting must be given a certain material existence. Saddled with this fixity, this knowable shape, the ghost is rendered fully dead. Investing a present absence with a sense of real existence is, for Derrida, part of what keeps mourning from becoming melancholia; it "consists always in attempting to ontologize remains, to make them present" (Derrida 2006: 9). What continues to exist now must be the remains, the sign of definitive death. The journey which compels the author / protagonist away from Mexico ultimately seeks this type of clarity. She initially goes with the aim of recovering a homeland she always felt to be hers, to make real a space of belonging that, until this point, was known only by proxy and in an imaginative sense. As she goes to Bulgaria, she has mixed feelings about her trip, admitting "[m]e inquieta conocer la casa de mi madre en Sofía y después Plovdiv, la ciudad de mi padre, del que perdí toda posibilidad de rastreo. No conservo mayores datos del lugar donde creció" (Moscona 2012: 40). She goes in order to fill in details that, due to deaths like her father's, she has lost the 'trail' or 'trace' of. She continues: "Eso voy a buscar, sabiendo que la imagen se fijará" (Moscona 2012: 40). The "fixing" of the idea of these spaces is key, and both the journey and the book that chronicles it make this possible. For this reason the novel is a "tela de sevoya", which, as one of the epigraphs explains is a home remedy for closing wounds, for lessening pain: "Una telita de cebolla sobre la herida ayudará a cicatrizarla y a

calmar el dolor. Remedio casero". It is a physical metaphor for the psychological process of mourning.

The novel chronicles Moscona's visiting several sites to which she felt herself linked through familial and cultural connections – graveyards and defunct synagogues among them – but the visit to her mother's former home in Sofia perhaps best showcases how seeing these places and 'fixing' their image helps her move forward. Though the scene itself is not without some bittersweet irony. She goes to what she believes to be her mother's old address – Iskar 46 – takes pictures, cries and has a cathartic experience. She does not find her family place as she expects it, but its reality works well enough to give Myriam some of what she needed: the chance to document, the chance to connect. As if fate were making fun of her attempts at control, knowledge and fixity, it turns out that the protagonist has gone to the wrong address. Her mother's house was at Iskar 33, and after her brother reminds her of this fact, she goes to this second address and repeats the whole experience, tears, photographs and all. The mistake and the fact that the catharsis can take place at either site add a certain arbitrariness to the act, robbing the place of its specificity and placing its sacredness and its power almost entirely in the mind of the protagonist. Adding to the ridiculous quality of the moment, to the "tragicómica" sense of the scene (Moscona 2012: 173), in the protagonist's words, Myriam's mother's home has been demolished and turned into a pizzeria, a detail that prevents her from ever having full knowledge of the place nor really picturing her mother there. In a sense, Myriam tries to force the perception of a trace of the past in this space; the space resists her desire to invest it with the qualities of a personal place. There is only the flat, banal presence of a pizzeria. But it still does the trick to some degree; after seeing and standing in this space, in its quotidian reality, Myriam is able to begin to move on, is able to begin to separate her parents' place and time from her own. Perhaps it is the utter indifference of this site that makes her realize that the space she seeks truly is gone. All that remains is the will to remember a place, the place she creates with her thoughts and actions.

We can see the fruits of this mixed experience in the valuable insight she gains from it, what she calls "la revelación de un molino de viento" (Moscona 2012: 178). In the dream that follows, she is in her house (the haunted one in Mexico) and comes upon her mother who tells her "[e]stamos aquí, reunidos, con las manos mordidas" (Moscona 2012: 179). When the narrator asks where her father is, the mother answers "vengo a decirte que no dejes que estas dentelladas también entren en ti" (Moscona 2012: 179). She comes upon the wounded ghost of her mother who in response to her search for her father's phantom, warns her against allowing herself to be wounded as they were. She does not want her daughter to share their condition. After

assuring her mother that she has not been bitten nor had her hands compromised by damage – a significant change from dreams in which she wonders if she is dead like her parents – Myriam continues to try to help her mother, to which she replies "[e]scúchame, tú no hagas nada, hija. Todo se está haciendo en nuestro lugar y en nuestra hora" (Moscona 2012: 180). She tells her to separate their time-spaces, to distinguish her parents' past from her own present and the accompanying spaces / places in which those occur. The ghost appearances of her parents after this scene are goodbyes, assurances that this is the last she will see of them.

Ladino: A New Ground for Identity

At this point, it seems that the Jewish sites of belonging have been limited to the dead, far-off place of the Balkans, an anchoring which frees Myriam Moscona's Mexican home of haunting but also leaves it without the Jewish connection it embodied before. Such an ending might project the moral that separating the places of the dead from the spaces of the living necessitates letting go of having a Jewish space at all. But, this is far from the case, and just as the journey helps the author / protagonist to discover which things belong to the past, its process feeds a construction of the present and future. A desire to record Ladino sparked Moscona's journey. Both it and the novel were made with the sponsorship of a Guggenheim grant to find some of the last native speakers of the language. Ultimately, Myriam Moscona's trip and her working with Ladino help to frame this language as a territory in its own right, turning Judeo-Spanish into a site of belonging by combining a space of life – personal, present and potential – with the traces of a history stretching far back in time.

De Certeau provides precedent for conceiving of language as a type of space. This is in fact one of the main ways in which he explains his distinction between the stable, inert "place" and the dynamic, evolving "space". "Space is like the word when it is spoken, that is, caught in the ambiguity of actualization, transformed into a term dependent upon many different conventions, situated as the act of a present (or of a time), and modified by the transformations caused by successive contexts" (De Certeau 1988: 117). Thought of in this way, it is easy to imagine how language might become a territory of belonging. It exhibits life's dynamism in a certain context. The association of language and belonging also has a long (and admittedly problematic) history,¹⁸ one that wrestles with the coexistence of space and place. Modern

¹⁸ One of the problematic parts arises in the extreme linking of language and peoplehood taken to an extreme. Anthropologists of the first half of the 20th century still operated under the notion that language was part of national identity and that such an identity had an essential character. Combining this concept of identity essences with the Sapir-Whorf hypothesis, which can be used to justify the idea that a people cannot express ideas for which they do not already have language, the belief in the supremacy of one race or people over another gains a scientific backing in sociocultural anthropology and linguistics. Pereltsvaig and Lewis comment on the persistence of these beliefs in the scientific realm into the mid-twentieth century: "Despite his staunch opposition to scientific racism,

discussions of the association of community identity and language tend to cite this theme as beginning in the 18th century German context, frequently turning to Johann Gottfried Herder as a father of the modern notion linking everyday language with national or group identity.¹⁹ Such thinking was used as grounds for advocating for a German state, tying the legitimacy of homeland to unifying speakers of a common language. For Jews, this issue is more complex.²⁰ Jewish languages can be linked to Jewish spaces (as an abstract notion of where living happens) without necessarily being physically confined nor reduced to places (i.e.: sites of reliable and supposedly unchanging symbolism). The ideological grounding of a space of language in a place of its speaking is part of what Myriam Moscona grapples with in her return to the Balkans. Her attempt to find its last speakers seems to be a mode of combating a rootless exile by forcing a tangible association of space and place.

Ultimately, she realizes Ladino's true symbolic potential as a diaspora language by coming to define it as a sort of portable 'patria' to which she has and always will belong. Judeo-Spanish is a theme throughout the text and carries personal associations for the author/protagonist that draw together her childhood, her family, the pre-war Balkans, Spain and all Sephardim in general. This is apparent from the first "Del diario del viaje" chapter – all of which are dedicated to her journaling of her trip – in which the protagonist makes reference to the language of her *chikez* and describes it as being amongst the bodies that surrounded her growing up.²¹ Her grandmothers spoke it to her as a child, and her parents spoke it to each other. This language formed the fiber of her Jewish home in Mexico and a theoretical Jewish home in the Balkans. But Ladino also extends back and outwards. In her mind, it is the language of many generations

[Franz] Boas, like [V. Gordon] Childe, remained wedded to the idea that language embodies the worldview of the group that speaks it, revealing its *volksgeist*, or ethnic essence. This idea would be further elaborated by his student Edward Sapir and Sapir's student Benjamin Whorf into eponymous Sapir-Whorf hypothesis of linguistic relativism, which claims that language determines thought" (Pereltsvaig / Lewis 2015: 28).

¹⁹ Myhill discusses this briefly, mentioning "the development of what I am calling the ideology of everyday/native language-and-identity, whose first great exponent was Herder (1744-1803)" and elaborating on other thinkers who advocated for similar positions (Myhill 2004: 45). Wilhelm von Humboldt (1767-1835) used a similar notion to argue for the racial superiority of the German people based on their language, see Perelstvaig / Lewis (2015: 27).

²⁰ The use of a common language to justify the creation of a nation state has a certain amount of history in Germany, as we already saw with W. Humboldt and Herder, but it appears as a rallying point – rather than simply a justification of supremacy – in the German Idealist's 'Address to the German Nation in 1806'. See Joseph for a brief discussion (Joseph 2004: 110). In the case of Jews, the linking of language and nation is trickier, due in part to the number of 'Jewish languages' and the acquisition of languages in diaspora. It is not uncommon for Jews (and immigrants) to feel multiple group allegiances manifest especially through the vehicle of language. Arguments for national unity and identity basing themselves on shared language tend to work in the singular, but the history of this is knotty for Jews, Jewish languages and the languages of the countries they called home. It is important to keep in mind that historically for Jews these arguments could ring true while still being complicated by identification with multiple languages. Several theses could be written on this matter, but Myhill's *Language, Religion and National Identity in Europe and the Middle East: A Historical Study* gives a fairly thorough look at this matter with specific attention to histories of national belonging and my article 'Ideologías e identidades en el Léxico Judío Latinoamericano' discusses it as well, see Gartenberg (2017: 110-114).

²¹ See Moscona (2012: 18).

in Bulgaria. Surrounded by Bulgarian "pasajeros del avión" that "se parecen a mi familia maternal", she considers "las decenas de generaciones que vivieron en este país y hablaron el judezmo" (Moscona 2012: 17). In this musing, Ladino is the common link among her trip, her family, the current Bulgaria and the historical one. In fact, the novel reveals that this language is the thread of a vast network. When Myriam prepares for her trip, she is contacted by a woman in Israel named Rina who is researching the language.²² Rina puts her in contact with someone else doing similar research in Bulgaria, a León Karmona who guides her trip and provides her with an archive of Ladino proverbs.²³ The network of people linked to Ladino grows throughout the novel, from researchers to editors of newspapers to speakers and writers in different places. In another "Del diario de viaje" chapter, she quotes several authors and famous thinkers on and in Ladino, from countries as far and wide as Mexico, Bulgaria, France and Syria.²⁴ Thus, the language represents a past and present network constantly marked by the various environments in which it has developed. It invokes places without necessarily being moored to them. Myriam indicates the traces of the multiple contexts of actualization – as De Certeau might call them – in the numerous denominations for Ladino. It has been called "sefardí, judeo-español, *djudescmo*, *djudió*, *djidyó*, *spanyoliko*, o *spanyolit y yahudice* ('judío', en turco)" due to its having existed and developed in so many different regions (Moscona 2012: 47).

The particular spatial-temporal existence of Ladino makes it an ideal territory of belonging for Myriam's sense of Jewish home, for it is widespread and dynamic while still being tied to strong symbolism and history. But as a diaspora language, it runs the risk of being mired in nostalgia and death, things which pull it back towards a problematic type of haunting. Born in exile, this language constitutes a territory not just through the space it makes by being and having been spoken but also by carrying memory. In an interview on the book, Moscona worries that Ladino is thought of primarily as a language used only to invoke lost homelands – particularly Spain – and the Shoah.²⁵ She comments on this explicitly in the novel, reprinting the comments of Serbian writer Eliezer Papo: "cuando alguien lee un texto en judezmo [...] sólo espera encontrarse con el apartado nostálgico, o bien con el dolor de la *Shoá* y, si no encuentra ninguno de estos dos, lo más probable es que abandone la lectura" (Moscona 2012: 139). But, Moscona wants to liberate Ladino from an exclusive association with pain and loss, and what impresses her is its endurance. She comments on this within the novel, noting "durante alrededor de treinta generaciones el ladino se [ha] mantenido en efervescencia pese a que sus

²² See Moscona (2012: 40).

²³ See Moscona (2012: 43f.).

²⁴ See Moscona (2012: 133f.).

²⁵ See Moscona (2014).

hablantes estaban ya integrados en distintos países" (Moscona 2012: 90), and in interviews, pointing at the perseverance of this language past the normal one or two generations of a language in exile.²⁶ Through her trip and this work that chronicles it, Moscona thus endeavors to make Ladino, particularly 'her' Ladino, a language of life. She uses the language to write original poems – both in this novel and in her poetry – and reprints dialogues and recipes. The language comes from her past and from her community's past, but it continues to form her present context.

The trip helps her separate the Ladino of the past, the Ladino of the dead, from the one that categorizes her abstract Jewish territory as it persists in her current and future plane of reality. This comes from seeing her parents' former homes, giving them a tangibility and identifying them as remains. It comes from choosing to maintain a living legacy through language not as a monument to the dead but as a context and a medium of communication, connection and life. Evidence of the success of her trip in separating the places of the dead from the spaces of the living, in turning Ladino into a territory of belonging informed by history but not dominated by it, comes towards the end of the novel in a realization that she has while standing in a cemetery in the Balkans. She visits the city where her father's maternal family once lived, the once Greek Esmirna (Smyrna in English) and currently Turkish Izmir. She goes to the cemetery and though she does not find her ancestors' names, "[v]arios apellidos me son familiares y sonrío al identificar homónimos de gente que conozco. Están vivos en México" (Moscona 2012: 236f.). In the process of locating her own dead in this place of the past, in seeing that the Balkans is a place of the before, Myriam is able to recognize Mexico as space of the present and the future, specifically for Ladino and Sephardism. Before the journey and after the multiple deaths in Myriam's family, the Mexican presence of Ladino was limited to childhood memories and the words of the dead. When she finally places her ancestors (that is, Sephardic Jews if not specifically her family) here – in a place that houses the dead and honors them as gone – Mexico becomes a space of Jewish life and ceases to be a haunted home. The sound of these Ladino last names lives on in Mexico, and though they bear the traces of the dead, in Mexico they continue not in a graveyard but in living people.

Conclusions: Jewish Belonging in Mexico and the Space-Place of Ladino

In reading Myriam Moscona's experience with mourning and home, it becomes clear that family is key to rooting a sense of belonging for Jews. Particularly in Diaspora, where the modes of imparting a community narrative are not supported by an autochthonous surrounding,

²⁶ See Vallín (2014).

familial connections are essential to making a Jewish space. For this reason, death can imply more than the loss of a person; it can mean the loss of a home; it can instigate an unmooring that threatens the bereaved with a loss of self. In *Tela de sevoya*, this unmooring manifests as haunting. Though haunting may seem a viable option in replacing the identifying link maintained by a living family, the cost proves too damaging. A haunted house is not a home; Myriam must find a way to separate the places of the dead from the spaces of living. She must physically situate her family's past, positioning it as a touchstone in her Jewish identity and letting go of those who once called it home. This process brings her to a new understanding of Ladino and both reveals an alternative site of Jewishness and allows Moscona to participate in its construction. This Diaspora language thus becomes a site of belonging. Imbued with life and history, movement and potential, this language-space, constitutes a Jewish territory of sorts, one whose linguistic network forms a space that is informed by the places where Jews once lived. Though disposed to haunting and shaped by successive memories, it is not necessarily mired in ghosts. Though it bears this danger – it is continually sought as a means to communicate longing and loss – Moscona's Ladino escapes a simply place-like existence classified only by successive deaths and exiles, for she insists on making it live, on continuing its legacy as a communal meeting space that transcends borders. In doing so, she is able to once more see her Mexican home as a physical site where Jewish belonging may flourish. The people and places of the past inform her space but no longer overwhelm her present.

Bibliography

ABRAHAM, Nicolas / Maria Torok (1987): 'Mourning or Melancholia: Introjection versus Incorporation'. In: Nicolas Abraham / Maria Torok (eds.): *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*. Chicago: University of Chicago Press, 125-138.

BACHELARD, Gaston (1969): *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.

BOYARIN, Daniel / Jonathan Boyarin (1993): 'Diaspora: Generation and the Ground of Jewish Identity'. In: *Critical Inquiry*, 19.4, 693-725.

DE CERTEAU, Michel (1988): *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Randall. Berkeley: University of California Press.

DERRIDA, Jacques (2006): *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*. Translated by Peggy Kamuf. New York: Routledge Classics.

DERRIDA, Jacques / Bernard Stiegler (2013): 'Spectrographies'. In: Maria del Pilar Blanco / Esther Peeren (eds.): *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York: Bloomsbury Academic, 37-52.

FEIERSTEIN, Ricardo (2011): 'Las avenidas del barrio judío en la ciudad literaria latinoamericana'. In: Haim Avni / Judit Bokser / Margalit Bejerano / Sergio DellaPergola (eds.): *Pertenencia y alteridad. Judíos en/de América Latina: cuarenta años de cambio*. Frankfurt a.M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 719-742.

- FINGUERET, Manuela (1999): *Hija del silencio*. Buenos Aires: Planeta.
- FOUCAULT, Michel (1986): 'Of Other Spaces'. In: *Diacritics*, 16.1, 22-27.
- FREUD, Sigmund (2001a): 'Mourning and Melancholia'. In: James Strachey (ed.): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XIV*. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 243-258.
- FREUD, Sigmund (2001b): 'The "Uncanny"'. In: Vincent B. Leitch (ed.): *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 929-951.
- FRIEDMAN, Edward H. (1996): 'Theory in the Margin: Latin American Literature and the Jewish Subject'. In: David Sheinin / Lois Baer Barr (eds.): *The Jewish Diaspora in Latin America: New Studies on History and Literature*. New York: Garland, 21-31.
- GARTENBERG, Charlotte (2017): 'Ideologías e identidades en el Léxico Judío Latinoamericano'. In: *Boletín de Filología*, 52.1, 107-128.
- GOLDBERG, Florinda F. (2011): 'Escritores judíos latinoamericanos: residencia en la frontera'. In: Haim Avni / Judit Bokser / Margalit Bejerano / Sergio DellaPergola (eds.): *Pertenencia y alteridad. Judíos en/de América Latina: cuarenta años de cambio*. Frankfurt a.M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 743-760.
- GORDON, Avery (2008): *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JOSEPH, John E. (2004): *Language and Identity: National, Ethnic, Religious*. New York / London: Palgrave Macmillan.
- KLEINBURG, Gerardo (2004): *No honrarás a tu padre*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LOCKHART, Darrell (2018): 'The Semiotics of Djudeo-Espanyol in Recent Works by Myriam Moscona'. In: *iMex Revista. México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico*, 7, 14, 110-122.
- MOSCONA, Myriam (2012): *Tela de sevoya*. México: Random House Mondadori.
- MOSCONA, Myriam (2014): "'Tela de sevoya" con su autora Myriam Moscona'. In: *Radio Sefarad*, 5th of July. www.radiosefarad.com/tela-de-sevoya-con-su-autora-myriam-moscona/ [18.10.2017].
- MYHILL, John (2004): *Language in Jewish Society: Towards a New Understanding*. Bristol: Multilingual Matters.
- MYHILL, John (2006): *Language, Religion and National Identity in Europe and the Middle East: A Historical Study*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- NISSÁN, Rosa (1996): *Hisho que te nazca*. México: Plaza & Janés.
- NISSÁN, Rosa (1992): *Novia que te vea*. México: JUS.
- NORA, Pierre (1989): 'Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*'. In: *Memory and Counter-Memory*. Special issue of *Representations*, 26, 7-24.
- PERELTSVAIG, Asya / Martin W. Lewis (2015): *The Indo-European Controversy: Facts and Fallacies in Historical Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SARACENI, Gina (2008): *Escribir hacia atrás: Herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- SCLIAR, Moacyr (1980): *O Centauro no Jardim*. Porto Alegre: L&PM.
- SHAKESPEARE, William (2016): *Hamlet*. New York: Bloomsbury Arden Shakespeare.

VALLÍN, Pedro (2014): 'Myriam Moscona: "Los hombres olvidamos, pero las lenguas no"'. In: *La Vanguardia*, 25th of June. lavanguardia.com/cultura/20140625/54410371915/myriam-moscona-hombres-olvidamos-lenguas.html. [10.18.2017].

VIDLER, Anthony (1992): *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Boston: MIT Press.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (2013): 'Introduction: The Spectral Turn'. In: María del Pilar Blanco / Esther Peeren (eds.): *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York: Bloomsbury Academic, 61-68.

YERUSHALMI, Yosef Hayim (1982): *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*. Seattle: University of Washington Press.

IMEX XVI

RESEÑAS

Max Parra

(Universidad de California, San Diego)

Friedhelm Schmidt-Welle / Christian Wehr (eds.) (2015): *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de oro hasta el presente*. Madrid / Frankfurt a.M. / México: Iberoamericana / Vervuert / Bonilla, 290 páginas.

El arco cultural del México de los últimos 80 años se apega, ya es casi un lugar común decirlo, al ascenso y gradual descenso del nacionalismo de Estado. Concebido como un vehículo útil para conciliar las divisiones de clase, regionales, étnicas y religiosas de la sociedad mexicana, el nacionalismo en la cultura, en sus múltiples y contradictorias versiones –indigenista y revolucionario; criollo, tradicionalista y católico; modernizante y liberal; de izquierda y marxista, etc.– elaboró imágenes memorables de una hipotética identidad colectiva. Estas "señas de identidad" (mexicanidad) contribuyeron a su vez a forjar un sentido de comunidad nacional.

Desde la década de 1930 el arte cinematográfico desempeñó un papel destacado en este proceso social y cultural integracionista. Toda la gama de expresiones del nacionalismo quedó plasmada en la pantalla grande. Sus imágenes, argumentos y formas de expresión calaron hondo en la población, aleccionándola en las formas de conducta social y moral ejemplares o deseables en una sociedad en vías de urbanización. Frente a la crisis de legitimidad del Estado de 1968 (y a veces antes), el cine fue un medio efectivo de crítica de los espejismos y fisuras que la fachada del edificio de la identidad nacional moderna pretendía ocultar.

Atendiendo a esta singular trayectoria y función social, el volumen *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente* se propone, sostienen Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr, editores del mismo, "interpretar la construcción, pero también la deconstrucción de las identidades colectivas desde un punto de vista histórico y teórico a la vez, y analizar los núcleos y las variedades, así como las tendencias representativas, del desarrollo cinematográfico en México" (7). En este sentido, el eje conceptual del libro es la noción de "comunidad imaginada" (término acuñado por Benedict Anderson). Los 17 ensayos que conforman el libro analizan, en efecto, desde distintas perspectivas críticas, películas específicas que a su vez ilustran problemáticas culturales e históricas más generales.

El volumen se divide en tres períodos: la llamada Época de Oro (1936-1959); la crisis del cine mexicano de 1960 a 1980; y el cine de las últimas dos décadas del siglo XX, que abre nuevas perspectivas en torno a cuestiones de identidad de género, además de novedosas

propuestas estéticas. Más allá del ordenamiento cronológico, en los artículos prima un método comparativo donde se reiteran y entrecruzan tres tipos de acercamiento: el de la temática histórica (la Revolución mexicana), el de cine de autor (Buñuel y, sobre todo, Ripstein), y el del uso y reciclaje crítico de un género narrativo (el melodrama) y su tratamiento del patriarcado.

La Revolución mexicana, tema ineludible en cualquier tratado sobre el nacionalismo en el cine, es objeto de la atención de Aurelio de los Reyes, Sven Potting y Dolores Tierney. En 'Mariano Azuela, el cine y *Los de abajo*', de los Reyes intenta esclarecer la presencia del cine y el teatro en la célebre obra de Azuela, sustentándose en las nociones de "cuadro" y "escena" de la época (con más énfasis en la primera que en la segunda). El cuadro, siguiendo el cine documental de la época, consistía en la toma de un suceso, que luego daba paso al cuadro de otro suceso, independiente o relativamente independiente del primero. El corte de un cuadro a otro rompía el tiempo y el espacio, dividiendo en segmentos la narración visual de los sucesos. Es esta segmentación la que, de acuerdo a de los Reyes, introduce Azuela a la narrativa mexicana, anticipando con 10 años un recurso propio de la vanguardia literaria: una narración ágil, sustentada en la noción cinematográfica de cuadros breves, con cambios rápidos de un suceso a otro para reproducir –en el caso de Azuela– la movilidad de las tropas revolucionarias. Quizá sin proponérselo, la aportación crítica de de los Reyes es importante porque invita a reconsiderar la rica tradición de narrativa visual ya existente en la literatura mexicana, y de la manera como esta tradición interactúa con el fenómeno cinematográfico a principios del siglo XX.

Potting, por su parte, se esmera en ubicar en su contexto histórico la ópera prima de Paul Leduc, *Reed, México Insurgente* (1970), y la notable aportación de este director a la renovación del cine mexicano en un momento de transición. Potting aduce que la represión del movimiento estudiantil en 1968 fomentó la desmitificación de los textos canónicos heredados –visuales y escritos– en torno a la Revolución mexicana. Este espíritu de revisión crítica del pasado, aunado a la apuesta del régimen echeverrista por un nuevo cine, son las coordenadas en las que debe situarse a Leduc, quien produce una película de ficción sobre la guerra revolucionaria utilizando, con sensibilidad y destreza, recursos del cine documental. Los aprendizajes del *cinema verité* italiano y la incorporación de convenciones técnicas de los documentales de la Revolución mexicana (Hermanos de Alva, Salvador Toscano, et al.) contribuyen al acercamiento complejo y crítico del director a la representación del conflicto armado. Las innovaciones formales de Leduc y su mirada socialmente comprometida, afirma el estudioso, lo alinean con los directores del llamado Nuevo Cine Latinoamericano.

El ensayo de Dolores Tierney sobre los remanentes de la Revolución y el melodrama revolucionario en el cine contemporáneo se centra en la filmografía de Emilio Fernández y su presencia en Cuarón y González Inárritu. Tierney argumenta que la adaptación parcial de géneros hollywoodenses como la *screwball comedy* y el *western* en los filmes de Emilio Fernández (*Enamorada*, *Río Escondido*) introducen inconsistencias o "marcos desarticulados" (258) que contravienen el discurso nacionalista (y la imagen de virilidad masculina) desplegado en ellos. Así también, afirma la estudiosa, sucede –quizá de una manera más consciente, habría que agregar– en *Y tu mamá también*, donde se introducen variantes de la *road movie*, género que ensalza al protagonista masculino en su relación con la tierra y que, aunado al uso de la voz superpuesta, engendran perspectivas que desmontan el discurso nacionalista del Estado priista. A contracorriente de lo que se dice en otros ensayos, en cuanto a la crisis del patriarcado en el cine contemporáneo y la crisis del estado mexicano finisecular, la estudiosa observa que el tema del padre ausente en *Amores perros* ya está presente en el cine de Fernández (verbigracia, *Las abandonadas*) y otros directores del cine clásico mexicano, sugiriendo que existe un registro social complejo y un cuestionamiento implícito del ideal del patriarcado en el cine de corte nacionalista que continúa ininterrumpido hasta nuestros días. La aportación de Tierney al volumen consiste en atender estas continuidades sutiles entre el cine clásico y el contemporáneo en torno a la mexicanidad, más que sus rupturas.

La fase mexicana del realizador español Luis Buñuel es siempre una piedra en el zapato en la trama del nacionalismo en el cine. Así lo demuestran los ensayos de Gastón Lillo y Julia Tuñón. Lillo estudia la reelaboración del melodrama, que le niega al espectador la catarsis asociada a este género, en la obra de Buñuel. A modo de prueba de esta transgresión estética y política Lillo discute los quiebres a las prácticas discursivas dominantes de la época que introduce el director en *Los olvidados* (1950), el rechazo que en un principio causó la película por "denigrar" a México y los finales alternativos que tuvo que urdir para evitar una posible censura. El acucioso estudio de Tuñón, bien documentado en hemerotecas mexicanas y en archivos franceses, revisa la polémica causada por la participación de dos películas muy disímiles, *La Cucaracha* (dir. Ismael Rodríguez) y *Nazarín* (dir. Luis Buñuel), en el Festival de Cannes en 1959, ambas en representación del cine mexicano: la primera, nominada por la industria cinematográfica nacional; la segunda, por invitación expresa de los organizadores del festival. El estudio demuestra que la primacía de los intereses comerciales y la promoción del turismo como política de Estado indujeron a seleccionar *La Cucaracha*, un melodrama revolucionario, para que representara a México en el prestigioso festival. La presencia en Cannes de *Nazarín*, producida y realizada en México pero dirigida por un español y basada en

una novela española, indica que los franceses decidieron abrir un espacio para la película de un cineasta altamente cotizado en el circuito europeo, que, además, proponía otras formas de hacer cine en México. El desencuentro entre mexicanos y franceses ligados al mundo cinematográfico hizo visible la grieta que separaba sus visiones e intereses, y, también, el trasfondo nacionalista de los debates y divisiones que produjo en la prensa mexicana.

El cine de Arturo Ripstein es el más estudiado en el libro. Ripstein somete a revisión algunos comportamientos heteronormativos asociados a la "identidad mexicana" (o latinoamericana) en tres de sus películas. En éstas se idean o exploran imágenes más sutiles y complejas de la identidad de género así como de sus vicisitudes en una sociedad machista. Los ensayos de Sergio de la Mora, Jochen Mecke y Dieter Ingenschay sobre *La reina de la noche*, *Tiempo de morir* y *El lugar sin límites*, respectivamente, examinan esta temática desde distintas perspectivas. En la primera, de la Mora utiliza la película sobre la biografía sentimental de la cantante de música ranchera Lucha Reyes, sus devaneos lesbianos y propensión a la bebida, para abogar a favor de un nacionalismo *queer*. En la segunda, Mecke ofrece una sólida reflexión sobre la conexión entre cine y nación para luego mostrar la forma en que este director reproduce el género del *western* hollywoodense y se sustrae de él mediante el trato domesticado de la masculinidad del protagonista y el uso de la cámara portátil, influencia esta última del neorrealismo italiano. Quizá más importante sea su discusión de la "rigidez estática" de los actores en la representación de sus roles, que Mecke asocia con el concepto de "personajes estatuarios" instituido por Emilio Fernández en su representación de los protagonistas indígenas –figuras emblemáticas de la identidad nacional– en películas como *María Candelaria* y *La perla*. Esta técnica histriónica de reducción mimética, afirma Mecke, se cultiva con otro propósito –aludir al estado psicológico de los personajes– más que para reproducir la función mítica que tiene en el cine indigenista. El trabajo de Ingenschay, por su parte, analiza la adaptación cinematográfica de la novela de José Donoso y el trato que Ripstein le da a la psicología de la homofobia y el deseo homosexual, lo cual, de acuerdo a este estudioso, hace de *El lugar sin límites* (1977) una película precursora del cine de temática homosexual (abierta o latente) en América latina.

El melodrama, el género más frecuentado en el cine mexicano, es visto materia de múltiples asedios por su estrecho vínculo con la construcción de un imaginario nacionalista. Así, la contribución de Kurt Hahn se enfoca en la construcción del estereotipo de feminidad de la protagonista de la novela *Santa*, de Federico Gamboa. La gradual acentuación de los atributos melodramáticos de este personaje en las versiones cinematográficas de 1918 y 1931 ocupan la atención de este estudioso. Para Hahn, estas reelaboraciones se ajustan a un patrón cultural

patriarcal y, a la vez, moldean la imagen de la protagonista, Santa, en tanto que representante de la identidad nacional. Este último aspecto merecía, quizá, un desarrollo mayor, pues la asociación entre el personaje y su condición de símbolo de lo propiamente nacional, como argumenta Hahn, nunca es obvia y requiere, por lo tanto, de una justificación.

El trabajo de Siboney Obscura Gutiérrez, uno de los más metódicos del libro, se concentra en las representaciones de la pobreza en el cine producido durante los diferentes sexenios, desde la presidencia de Ávila Camacho hasta principios del siglo XXI. El enfoque sociológico que moviliza Obscura Gutiérrez muestra que hay condicionamientos de política cultural, acercamientos y alejamientos de la industria misma en su relación con el Estado, intenciones de los directores, tendencias estéticas, que afectan y moldean la manera como se concibe a las clases populares, lo que puede o no representarse, los estereotipos complacientes que dominan hasta la década de 1970, y la gama de visiones sensacionalistas, idealizantes o críticas posteriores. Es de destacarse la discusión de los aspectos formales e ideológicos de *Nosotros los pobres* (1948) de Ismael Rodríguez en este ensayo.

Sobre las características del melodrama moderno en el nuevo cine mexicano (el tercer período) reflexionan Friedhelm Schmidt-Welle y Patricia Torres San Martín. El primero se concentra en un aspecto fundamental: la forma de narrar del nuevo cine. La cinta que opera como "una especie de modelo narrativo", dice Schmidt-Welle, es *El callejón de los milagros* (1994), dirigida por Jorge Fons, matriz de las "narrativas en red", con estructura de historias paralelas, que caracteriza muchas de las películas que se harían después. Retomar la tradición del melodrama de la época de oro o de las telenovelas utilizando procedimientos del cine internacional como "la cámara sofisticada, una narración no lineal o la introducción de varias tramas con múltiples protagonistas" (188) es el cometido del nuevo cine, pero con fines distintos, señala Schmidt-Welle. Mientras que el melodrama tradicional coadyuva a forjar la identidad nacional y une el tema amoroso con el sentimiento nacionalista, el nuevo cine recurre al melodrama para deconstruir la ideología patriótica y patriarcal, cuestionando así la idea del Estado como "protector social". Patricia Torres San Martín, por su parte, prolonga y matiza la discusión de Schmidt-Welle al hablar de las rupturas del canon melodramático tradicional que modifican los discursos de género, identidad cultural y familia en el nuevo cine. Su estudio, sustentado en la película ya mencionada de Fons y *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu, detalla la transformación de los personajes de la madre, la prostituta y el jefe patriarcal, figuras ejes del melodrama tradicional, que son resemantizados para registrar nuevas visiones de las identidades de género y que, también, inciden en la idea del abandono del Estado paternalista. El escrupuloso estudio de Torres San Martín en torno a los atributos del

melodrama, sus usos en las cintas de antaño y su ductilidad y dinamismo en el cine de tiempos más recientes, ilumina la importancia técnica, narrativa y metafórica que este género tuvo y sigue teniendo para la cultura mexicana.

Christian Wehr examina los niveles semánticos que convergen en la película *Y tu mamá también* y contribuyen a desmontar el andamiaje mítico tanto de la identidad nacional como de la nación misma, pero también, y aquí lo interesante, a poner en juego este andamiaje, a recrearlo y hacerlo relevante en el amplio y contradictorio tablero del México moderno. Es este juego lúdico, sugiere Wehr, el que moviliza el director Cuarón para poner a prueba los lugares comunes del machismo, representados por el ímpetu heterosexual adolescente y su desarticulación en la escena donde este mismo ímpetu sexual deviene acto homosexual entre ellos, mediada por un personaje femenino (Luisa) que es a la vez madre y compañera. Reconocer este juego, según el estudioso, nos permite ver a los personajes adolescentes como figuras alegóricas del antagonismo de las clases sociales y partidos políticos, y la de la protagonista como una variante de la Malinche, en un carrusel de referencia históricas, míticas y sociales que se insinúan y anuncian un futuro nacional incierto, como sucede con los personajes adolescentes mismos. Este mismo espíritu revisionista lo aplica a *Batalla en el cielo* (2005) de Carlos Reygadas, el estudioso Karim Benmiloud, quien examina brevemente el tratamiento irónico que se le da en esta película a tres símbolos de la nación: la bandera, el fútbol y la virgen de Guadalupe.

El estudio de Isabel Arredondo sobre la sociedad mexicana concebida desde el cine de mujeres, tema poco tratado en el libro, se centra en las directoras que surgen en la década de 1980, entre ellas: Guita Schifter, María Novaro, Marisa Sistach, Busi Cortés, Eva López Sánchez y Dana Rotberg. Arredondo las ubica en la llamada tercera ola del feminismo, aquella que politiza lo personal: "la maternidad, la sexualidad e incluso las relaciones románticas de pareja" (175), aunque las directoras mismas en un principio rehusaron identificar su obra con el feminismo. Las contribuciones de estas cineastas son notables, apunta Arredondo: rompen con la tradición del personaje femenino heroico, abordan el tema de la homosexualidad, y, quizá lo más sobresaliente, tocan los problemas sociales desde el filtro de las emociones sentimentales de las mujeres, que, en películas como *Los pasos de Ana*, *Danzón*, *El jardín del Edén*, *Elvira Luz Cruz*, *pena máxima*, entre otras, suele implicar una revisión de la maternidad y el significado de la ausencia del padre. Para Arredondo la constante de esta ausencia es indesligable de la nación neoliberal desestructurada al cierre del siglo XX, "una nación rota, en la que el ciudadano y el bien común no son los principios dominantes" (181).

A modo de colofón apropiado, Pablo Brescia discurre sobre *Sleep Dealer* (2008) de Alex Rivera, película de ciencia ficción cuya acción tiene lugar en la zona fronteriza de San Diego-Tijuana. Hasta qué punto es "cine mexicano" este filme sería un punto de reflexión productivo que no toca Brescia: el director es estadounidense de origen peruano y la película se produce en los Estados Unidos, pero se rueda en español en locaciones mayormente tijuanaenses. Filme excéntrico, en más de un sentido, el trato futurista que se le da al problema de la migración y al militarismo capitalista le permite a Brescia desarrollar una aguda reflexión tanto del cuerpo posthumano y la explotación laboral transnacional, como de los espacios de la memoria y territoriales en los que se afina o diluye la identidad contemporánea del migrante.

Pese a los inevitables desniveles en el desarrollo y la calidad de los ensayos (y algunas erratas menores), el volumen en su conjunto —que reunió a estudiosos de México, Estados Unidos y Europa— nos permite vislumbrar continuidades y mutaciones en el quehacer cinematográfico de México, además de acumular datos y saberes valiosos que ahondan nuestro entendimiento de los proyectos simbólicos y visuales del "imaginario nacional".

Berit Callsen
(Universität Osnabrück)

Frank Mehring (ed.) (2016): *The Mexico Diary. Winold Reiss between Vogue Mexico and Harlem Renaissance. An Illustrated Trilingual Edition with Commentary and Musical Interpretation*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier [Inter-American Studies, Cultures-Societies-History, vol. 16], 216 páginas.

Frank Mehring edita el *Diario Mexicano* del pintor Winold Reiss (1886-1953) en una versión trilingüe que presenta la versión original en alemán, seguida por las traducciones al inglés y español (efectuado por Marietta Saavedra Arellano). La edición del *Diario Mexicano* destaca por incluir, describir y analizar los dibujos y cuadros a color —en su mayoría retratos— concebidos por Reiss durante y después de su viaje por México que emprendió entre octubre y diciembre de 1920. Además, el volumen contiene un disco con canciones e impresiones auditivas en alemán e inglés. Frank Mehring y Jens Barneck crearon este acompañamiento musical con base en las descripciones entusiastas que Reiss ofrece de su viaje. A través de composiciones originales, sonidos electrónicos y varias citas musicales de Wagner, Bach, Schubert y Jessel, entre otros, se conforma así un panorama sinestésico en torno a la actividad viajera del artista alemán.

De esta manera, la publicación posibilita un acercamiento tan amplio como detenido a Reiss, que hasta ahora es poco reconocido y estudiado por la crítica cultural y la historia del arte. Reiss llega a EE.UU en 1913 y deviene una figura importante en medio de la estética modernista contemporánea, así como en encuentros transatlánticos e interculturales que se efectuaron en Nueva York en ese entonces. Fue en Nueva York también, donde fundó su propia escuela de arte, además de ser profesor asistente de pintura mural en la "School of Architecture" (3).

Winold Reiss –que no dominaba el español– fue uno de los primeros artistas en viajar a México después de la Revolución Mexicana. Partiendo de Nueva York, Reiss toma el camino por Saint Louis y San Antonio a México, donde visita La Ciudad de México, Xochimilco, Guadalupe, Puebla, Oaxaca, Tepotzotlán, Mitla, entre otros lugares (17). Como explica Mehring en su introducción abarcadora y muy bien fundada (1-49), el *Diario Mexicano* puede ser dividido en tres campos reflexivos: a) informaciones de viaje, lugares, espacios y gente; b) reflexiones acerca de la función del color en paisajes mexicanos; c) reflexiones críticas acerca de la contemporánea política fronteriza, conflictos de raza y la función del arte en urbes metropolitanas.

Mehring analiza a Reiss como un actor importante en el movimiento cultural de la "Harlem Renaissance", que a partir del lugar geográfico "Harlem" trata de establecer un empoderamiento del pasado traumático de la esclavitud y conformar nuevas vías de auto-reconocimiento. En este sentido, el estudio del *Diario Mexicano* contribuye, según Mehring, a una mayor comprensión de la función que obtuvo el arte mexicano, la artesanía y religiosidad, así como de la historia del mestizaje en el contexto de la configuración del espacio cultural de "Black Manhattan", espacio que se localiza en núcleo conceptual de la "Harlem Renaissance" (5).

Al mismo tiempo, el diario de Reiss se puede entender como importante documento cultural de la "Vogue México", que en los años 20 y principios de los años 30 del siglo XX obtuvo una presencia marcada en la escena creativa de Nueva York. Hasta ahora los encuentros interculturales y los intercambios artísticos que se desarrollaron en este marco no se han investigado en mayor medida, por lo cual el *Diario Mexicano* ofrece un punto de partida importante para estudios futuros que se dedican a la investigación de la historia del contacto cultural entre EE.UU y México en esa época.

Mehring interpreta el texto de Reiss en esta dirección y recurre a la metodología desarrollada por Greenblatt en su manifiesto sobre "Movilidad Cultural" para analizar la figura del pintor alemán como agente cultural y mediador transnacional que inicia intercambios pasando fronteras y que entra en contacto con artistas contemporáneos como Frida Kahlo, Diego Rivera, Hugo Brehme y Katherine Ann Porter (que en ese entonces se encontraba en México). En una

segunda vía interpretativa (ya más biográfica), el *Diario* es leído por su editor como un rito de transición ("rite of passage") que se efectúa por medio de la experiencia del viaje y a través de la creación artística. En este sentido, Mehring acerca a Reiss a figuras como Alfonso Reyes, quien, como es sabido, había evocado el empleo del arte como instrumento en la configuración de un nuevo concepto de humanidad universal.

A través de esta doble lectura –transcultural y biográfica– del viaje de Reiss, Mehring ofrece una visión amplia en torno al pintor alemán. En ello, no deja de pasar por alto la perspectiva exotizante y a veces prefigurada que Reiss aplica a la realidad mexicana (21). Así, puntualiza que Reiss emplea un imaginario idealizante de la cultura mexicana para criticar el estado y desarrollo de la sociedad norteamericana en plena industrialización –"el país del materialismo" (160), en palabras del propio Reiss. Se podría añadir a ello que la perspectiva que Reiss adopta en sus escritos en torno a la mujer mexicana es caracterizada por una actitud no solamente exotizante, sino también poco progresiva en cuanto a tendencias emancipadoras.

En total conviene subrayar que Frank Mehring concibió una edición cuidada, bien estructurada y científicamente fundada del *Diario Mexicano* de Reiss, que servirá de punto de partida para futuras investigaciones en el marco del contacto cultural mexicano-estadounidense de las primeras décadas del siglo XX. Igualmente, la inserción, así como la descripción y el análisis detenidos de los dibujos, xilografías y cuadros a color, ofrecen una base prometedora para investigaciones provenientes del campo de la historia del arte y de los estudios culturales.