

INTRODUCCIÓN

Los fantasmas y su relación con lo social y político en México

La figura del fantasma en la literatura mexicana es central en dos de sus obras canónicas. *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955) y *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, novelas que permiten comprender la fantasmagoría como un recurso o una opción imaginativa para la interpretación de la historia. En *Pedro Páramo* se muestra cómo la Revolución y su utopía fueron una promesa de modernidad que fracasó. Los fantasmas de Comala se retuercen en sus tumbas —son tradición, pasado irresuelto— y en ese movimiento echan sombras sobre la fallida modernización que produjo el páramo, el Edén rebajado a desierto¹.

1 Décadas después, hay un eco de esta lectura cuando la insurgencia zapatista en Chiapas. La idea era que, el mismo día en que entraba en vigor el TLCAN, el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA, por sus siglas inglesas) —pleno ingreso de México a la modernidad neoliberal, global, etcétera—, se alzaban “las voces del pasado” en el sur indígena. Esa, claro, es una lectura de

Pedro Páramo muestra también la coexistencia entre el cacicazgo y la Revolución, es decir, cómo el México colonial anterior a la Revolución cohabita con ella y nunca desaparece, aunque el personaje se vuelva un montón de piedras. En el momento en que Juan Preciado llega a Comala se encuentra con Dorotea, Eduviges, Abundio y otros personajes sobre quienes tanto el narrador como el protagonista dudan si son fantasmas. Solo cuando Juan Preciado muere a la mitad de la novela —fragmento 35— los espectros ambulantes de Comala empiezan a reconstruir la historia de la comunidad desde las tumbas, y el lector participa en este proceso de reconstrucción que es, en muchos sentidos, una metáfora de la creación del México contemporáneo.

El segundo hito es *Aura*, de Carlos Fuentes, donde se vuelve a cuestionar la compenetración entre modernidad y tradición a través de la metáfora de la casa de Carlota/Aura, símbolo del inconcluso antiguo régimen. La casa está en el centro de la Ciudad de México, en la calle de Donceles (doncel significa ‘hombre virgen’), donde Felipe Montero, el historiador, debe hacer un viaje de autodescubrimiento, al cabo del cual habrá de reencontrarse con el general Llorente, es decir, consigo mismo. La casa del centro está en el presente, pero también en el pasado de Maximiliano I: solo un umbral divide ayer y hoy². La vieja

los sectores más simpatizantes con el zapatismo, el grupo Nexos, digamos. En *La guerra y las palabras*, Jorge Volpi reflexiona sobre la intelectualidad y el caso de Chiapas. También Octavio Paz había ya especulado sobre la incrustación del pasado en el presente político, y las disrupciones de la modernidad mexicana por un pasado no exorcizado, en *Posdata*.

- Algunos aluden al choque entre modernidad y tradición, pero quizá en el caso mexicano sería más prudente hablar de compenetración, sobre todo en la obra de Carlos Fuentes —y, de hecho, en la mayoría de los textos que analizo—. Se trata de un proceso “insidioso”/“sedicioso” por el cual el pasado, la tradición, se cuela en la presunta modernidad hasta tomar control de ella, descarrilarla, etcétera. Uno podría pensar, desde Fuentes, que el choque se dio, digamos, en Cholula, en Tenochtitlán, y que la tradición, el pasado, perdió. Pero no del todo: se sigue infiltrando en la modernidad, sin que nos demos cuenta plenamente. Al fin y al cabo, esta pauta de lectura es coincidente, también, con el discurso etnohistórico sobre el sincretismo religioso, como la Tonantzín y la Guadalupe sobre las que escriben Jacques Lafaye y David Brading.

casa se yergue entre edificios y tiendas modernas, de allí que la numeración esté superpuesta: “Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas. El 13 junto al 200, el antiguo azulejo numerado —47— encima de la nueva advertencia pintada con tiza: *ahora* 924. Levantarás la mirada a los segundos pisos: allí nada cambia” (Fuentes, *Aura* 13). Hay que entrar en ese recinto para confrontar, literalmente, a los fantasmas del pasado. El ‘aura’ es la irradiación luminosa que proyecta un ser, y en México también es un ave de rapiña. Aura, como el significado doble que acepta ese vocablo, es el doble o fantasma de la anciana Carlota: ella realiza los mismos movimientos que la joven —los controla—, confundiéndose la una en la otra. Felipe es el fantasma o doble del general Llorente y este momento de anagnórisis ocurre al final, cuando ve unas fotos antiguas y se reconoce en ellas: “Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú” (Fuentes, *Aura* 58). Los fantasmas, por lo general viven en un plano distinto de la realidad de los demás personajes (por eso verlos causa pavor, horror y miedo), pero en estas dos emblemáticas obras mexicanas, cohabitan con las personas de carne y hueso.

Un tercer autor poco reconocido dentro de la construcción de lo fantasmal en la literatura mexicana es Francisco Tario, quien en su libro de cuentos *La noche* (1943), incluido en *Cuentos completos*, hila todos sus relatos en base a la figura del fantasma, pero, a diferencia de Rulfo y Fuentes, lo hace desde una perspectiva ontológica, un recurso para representar la soledad en la que vivimos: “el arquetipo del fantasma es acaso el elemento unificador de toda la obra de Tario, el actor de su cosmogonía, el beneficiario de su propia poética”, señala González Suárez. “Para Tario, el fantasma es la cifra de uno mismo. Es el Yo profundo que trasciende los avatares de la carne. Él no habla de almas sino de fantasmas porque estos tienen vicios e historias y no saben cómo dejar de ser quienes son” (González Suárez 23). En Tario, un tercer referente canónico que, a su vez, habría sido *afantasmado* por la crítica, es que todos somos fantasmas porque estamos ontológicamente solos (mientras que, en Rulfo y Fuentes, si intentamos delinear una “taxonomía”, si pensamos en una clasificación del fantasma, esta sería

la de un carácter histórico). En los magistrales cuentos de *La noche* los protagonistas adoptan la perspectiva de un perro, un ataúd, un muñeco sucio, los personajes de libros que nadie lee, un barco hundido, una gallina, un traje gris, etcétera. Sus historias, narradas desde la primera persona, recrean objetos que se sienten abandonados, solos, desamparados eternamente. Es Tario el autor mexicano que comenzará a jugar, en los años cuarenta, con esa frágil frontera entre la vida y la muerte. En uno de sus pocos cuentos donde la perspectiva no es la de un animal o un objeto, sino la del cadáver de una ajedrecista —“La noche de Margaret Rose”—, el protagonista descubre que Margaret murió hace años y se da cuenta de que él es un fantasma: “y yo descubro, alarmado, que no soy ya sino un melancólico y horripilante fantasma” (Tario 96). Sin embargo, eso no les impide encontrarse en la misma habitación y jugar una entretenida y complicada partida de ajedrez³.

Es importante hacer una digresión sobre el gótico europeo y norteamericano en contraposición al mexicano, ya que solemos asociar lo espectral con esa otra tradición. Toda la estructura simbólica del gótico europeo está presente en *Aura*: la casa olvidada, los gatos de mirada diabólica, la ausencia de luz, la incertidumbre de si existen o no ciertos patios o jardines que algunos ven y otros no. El objetivo de Carlos Fuentes es que Felipe Montero debe ingresar a este recinto sobrenatural para evitar que la historia se repita, porque, de manera alegórica, lo que está sugiriendo Fuentes es que hay que penetrar en el umbral del pasado para aceptarlo y solo así transformarlo⁴. Rulfo y Fuentes pueblan sus páginas de fantasmas estancados en otro tiem-

3 Hay una tradición sobre el fantasma en México en el siglo xx en la que incluyo a Rulfo, Fuentes y Tario. Sé que Francisco Tario no ha sido suficientemente valorado, pero me propongo mostrar su importancia en relación a este tópico a lo largo de estas páginas.

4 Es notorio el paralelismo que existe entre *Aura* de Carlos Fuentes y *Los papeles de Aspern* (1888) de Henry James. En esta última también un interesado y joven compilador entra al recinto de una casa antigua con el propósito de estudiar los manuscritos del autor Aspern, pero la sobrina los destruye antes de que eso pase. La relación entre la tía y la abuela en Henry James es similar a la de Aura y Carlota, con la diferencia de que Aura es un fantasma.

po y con ello hacen que sus lectores reflexionen sobre cuán anclados han estado los mexicanos en el pasado, y cuán reacios han sido para asumirlo. Esto marca una clara diferencia con el gótico europeo o norteamericano, donde la evocación del fantasma tiene el objetivo de generar miedo: “The oldest and strongest emotion of mankind is fear. And the oldest and the strongest kind of fear is fear of the unknown” (Lovecraft 12). Lovecraft enumera ciertos elementos clave para para producir este sentimiento:

This novel dramatic paraphernalia consisted first of all the Gothic castle, with its awesome antiquity, vast distances and ramblings, deserted or ruined wings, damp corridors unwholesome hidden catacombs, and galaxy of ghosts and appalling legends, as a nucleus of suspense and demoniac fright. In addition, it included the generally insipid heroine who undergoes the major terrors and serves as a point of view and focus for the reader’s sympathies; the valorous and immaculate hero, always of high birth but often in humble disguise, the convention of high-sounding foreign names, mostly Italian, for the characters; and the infinite array of stage properties which includes strange lights, creaking hinges, shaking arras and the like (Lovecraft 26)⁵.

En la tradición mexicana, por el contrario, el uso de los fantasmas en Fuentes, Rulfo y Tario tiene una intención de crítica social, de cuestionamientos profundos sobre la identidad mexicana y no tiene el propósito de producir únicamente miedo. Dicho de otra manera, la fantasmagoría es una “dirección, opción representacional, recurso estético” de la narrativa mexicana del siglo XXI. Es esto lo que me propongo explorar en *Nuevos fantasmas recorren México*, un recurso mediante el cual los escritores buscan interpretar una realidad (política, histórica, cultural e identitaria).

5 ¿Se podría decir que el gótico europeo es una extensión de la crítica a la Ilustración (que viene del Romanticismo: el gótico es un Romanticismo tardío) y que, en ese sentido, tiene la intención de generar conocimiento de “lo otro”, una revuelta antimaterialista, antipositivista, antilustrada? Por ahí el gótico latinoamericano, con sus resonancias de crítica de lo social, como en mi lectura, sería heredero de esa tradición.

La fantasmagoría como un dispositivo simbólico en la tradición mexicana queda clara con solo revisar la reciente antología *Ciudad fantasma: relato fantástico de la ciudad de México (XIX-XXI)* editada por Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte (2017), que reúne los cuentos de veintidós escritores mexicanos. El centro de cada relato es un acontecido o un hecho sobrenatural que ocurre en la Ciudad de México. El libro es un esfuerzo por rastrear literatura de fantasmas y vincularla con la urbe, que es “un escenario intenso, dinámico, inagotable, cuyo pasado está más presente y vivo que nunca” (Esquinca y Quirarte 18). Entre los relatos más memorables de la colección están los de fantasmas de origen colonial como la Llorona en “La Llorona”, de Artemio de Valle-Arizpe, o el que trata sobre la diosa de la fertilidad, la Coatlicue, en “La noche de la Coatlicue”, de Mauricio Molina, donde se le aparece al borracho Borunda como una “figura repugnante, un ser sin pies ni cabeza, una especie de alebrije prehispánico” (Molina en Esquinca y Quirarte 189) o la figura del diablo Candigas en “El Candigas”, de Salvador Elizondo, que cuenta la historia de ese personaje mítico que secuestra a las criadas para llevárselas a Estados Unidos: “era *algo*, una indeterminada substancia faunesca que a veces rondaba las azoteas de entonces” (73). En estos cuentos, el fantasma se remonta a personajes mitológicos o del folclor mexicano. En otros textos más contemporáneos, como el de Alberto Chimal en “La mujer que camina para atrás”, donde una mujer anciana y decrepita, con encías moradas, olor repugnante y que además declama profecías se le aparece a Celia, la esposa del narrador sin nombre, después del terremoto de 1985. Este mismo espectro volverá donde el protagonista años después en un asalto en la Ciudad de México, pronosticándole su lamentable futuro. En todos estos cuentos (Valle-Arizpe, Molina, Elizondo, Fuentes, Chimal), que abarcan desde el siglo XIX al XXI, lo que prevalece es la figura del fantasma como una aparición de origen milenario que viene a irrumpir en el presente y que causa horror y espanto en los que lo ven.

Otra vertiente de esta figura que se recopila en esta colección está relacionada con historias de terror como el de “Lanchitas” de José María Roa Bárcena o el cuento “Matilde Espejo” de Amparo Dávila. El primero no trata sobre una aparición, sino sobre un hecho claramente

fantástico y terrorífico. Es la historia de cómo un clérigo le da confesión a un hombre que ya estaba muerto desde hacía muchos siglos, pero que parecía vivo: “el padre se acercó al paciente y levantó con suavidad la frazada que lo ocultaba por completo, y luego descubrió una cabeza huesosa y enjuta, amarrada con un pañuelo amarillento y a trechos roto” (32). En esta misma línea temática se mueve la historia de horror de Matilde, a quien se le mueren todas las personas que tiene cerca, incluyendo sus varios maridos. Al final, se sugiere que ella es la asesina: los cuerpos reposan en frascos conservados en formol y ella convive con los pedazos de sus esposos; la historia es un espacio de horror donde la convivencia entre la vida y la muerte se da desde una perspectiva macabra.

Estos ejemplos muestran las vertientes de la representación de los fantasmas. Son apariciones que pertenecen al ámbito de lo sobrenatural o están vinculadas a una perspectiva metafórica sobre la soledad humana. A diferencia del gótico europeo o norteamericano, en México el objetivo es, principalmente, proveer una crítica social sobre diversos temas históricos y políticos a través de esta figura.

Posturas teóricas sobre la fantasmagoría como herramienta crítica

Estas diversas figuraciones o usos de lo fantasmático pueden ser leídas desde diversas posturas teóricas. Se trata de ver, entonces, desde la teoría, cuál es el alcance o la dirección o la potencia o el excedente interpretativo que tiene el recurso simbólico del fantasma en la narrativa mexicana de hoy⁶. Avery F. Gordon, en su seminal estudio sobre

6 En las dos primeras décadas del siglo XXI han aparecido en la narrativa mexicana una serie de novelas o relatos que se confronta con las diversas crisis. Eso, en sí mismo, no tiene nada de novedoso. Pero aquí se propone que todas ellas tienen una dimensión en la que se asemejan y otra en la que se diferencian de momentos anteriores. A eso lo identificamos como una irrupción del “fantasma” como recurso o dispositivo o forma de representación. Este es un libro sobre lo fantasmático como una dirección particular de la imaginación narrativa mexicana en el siglo XXI.

la fantasmagoría y su significado, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination* (1997), define al fantasma como esa bisagra que une distintos mundos: “Cajoling is in the nature of the ghost, the very distinction between there and not there, past and present, force and shape” (Gordon 6). La autora lo describe como el signo de algo que se ha perdido; que es invisible, pero está allí: al acecho, asediante. Para Gordon, el fantasma es representativo de una crisis no resuelta, y es algo que viene desde el pasado para reaparecer: “the way of the ghost is haunting, and haunting is a very particular way of knowing what has happened or is” (Gordon 8).

Alberto Ribas-Casasayas, en su reciente artículo “El espectro, en teoría”, sostiene que las aproximaciones teóricas de Gordon son las más eficientes para aludir al contexto latinoamericano, porque lo fantasmal suele estar asociado al silencio y al trauma de poblaciones marginadas: “la socióloga Avery Gordon tomó el discurso de Derrida en sus dimensiones más benjaminiana 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” (Ribas-Casasayas 11), porque el fantasma “no existe desde el punto de vista de la verificación objetiva pero que de algún modo se percibe o se siente” (9).

Una propuesta de lectura del fantasma en clave de interpretación de la historia, que se complementa con la de Gordon, la provee David Punter, quien en “Spectral Criticism” relaciona al fantasma concretamente con hechos políticos o históricos irresueltos. Precisamente por su falta de resolución, estas voces, que casi siempre son las minoritarias, cobran vida y salen a flote a través de ecos, protestas o rabia contenida: “history is a series of accounts of the dead but also a series of accounts by the dead, then to engage with specters and to engage critically through a spectral lens means to grapple with the uneven weight of history, it means to encounter history as an accumulation of losses” (Punter 262).

En *Ghostly Landscapes* (2016), Patricia Keller comparte una línea de pensamiento similar a la de Gordon, aunque su libro se centre en lo visual y en los paisajes fantasmales del cine documental español. Keller argumenta que el fantasma lleva consigo una sensación de pérdi-

da, y por eso regresa al presente: “This loss —signaled by an untimely departure, an absence, a death, something unfinished or something unclaimed— is often what provokes a ghost’s reappearance, its conjured or unconjured coming back to and unsettling of a time other than its own” (Keller 3). Y agrega: “that loss can tell us something not only about the distant past but also how we live in the present and imagine the future” (3). Importante es mencionar que, según Keller, el fantasma, que puede cobrar la forma de una luz, un espectro o una voz, desestabiliza el orden normal de las cosas, porque une el pasado con el presente volviendo la realidad mucho más compleja de lo que ya es: “Like the image, then, that injures time, ghosts invoke and perform this non-contemporaneity; they persist as an untimely time that destabilizes the order of things” (5). Sobre este punto, John Berger, en “On Visibility”, traza la figura del fantasma en un espacio en medio de dos tiempos: “outside visibility and between temporalities, between the ‘has been’ of the past and the ‘will become’ of the future. It is very possible that visibility is truth and that what lies outside visibility are only the ‘traces’ of what has been seen or will become visible (219). Es complejo combatir contra la figura del fantasma porque, como señalan Keller y Berger, muchas veces está entre dos mundos, dos temporalidades que son desestabilizadas, precisamente, por culpa de ellos; está entre lo visible y lo invisible, lo tangible y lo intangible: “This task, moreover involves thinking through the ways in which ghostly iterations are situated delicately in the threshold between the visible and the invisible” (Keller 19).

Todo estudio sobre la fantasmagoría es incompleto si no se considera al pionero en la crítica de lo espectral, Jaques Derrida, quien, en *Specters of Marx* (1993), cuestiona la relevancia del espectro del marxismo en un escenario posterior a la Guerra Fría y a la caída del Muro de Berlín. *Specters of Marx* no solo contiene un entramado de preguntas filosóficas donde la central, la que estructura el primer ensayo, es: ¿ha dejado el marxismo de ser un espectro —algo que acosa o incomoda— en el consenso capitalista, liberal, pos-socialista, globalizado, del “fin de la historia”?

It was the same question, already, as final question. Many young people today (of the type “readers-consumers of Fukuyama” or of the type “Fuku-

yama” himself) probably no longer sufficiently realize it: the eschatological themes of the “end of history”, of the end of Marxism”, “of the end of philosophy”, of the “end of man”, of the “last man” and so forth, where in the 50s, that is, forty years ago, our daily bread. We had this bread of apocalypse in our months naturally, already, just as naturally as that which I nicknamed after the fact, in 1980, the ‘apocalyptic tone in philosophy’ (Derrida 16).

Más que las reflexiones filosóficas sobre el fin de la historia (muy vigentes en la literatura mexicana del siglo XXI), *Specters of Marx* tuvo una gran acogida en la crítica literaria. En la obra se define al fantasma como “algo” que regresa aun cuando no lo buscamos. La reflexión de Derrida empieza con la primera escena de la obra *Hamlet*, cuando el príncipe *espera* una aparición: “The anticipation is at once impatient, anxious, and fascinated: this, the thing (‘this thing’) will end up coming. The *revenant* is going to come. It won’t be long. Still more precisely, everything begins in the imminence of a re-apparition, but a re-apparition, *for the first time in the play*” (Derrida 2). Una segunda característica importante es la distinción entre espíritu y espectro. El primero asume el cuerpo del segundo, se encarna en sí mismo: “the specter is a paradoxical incorporation, the becoming-body, a certain phenomenal and carnal form of the spirit. It becomes, rather, some ‘thing’ that remains difficult to name: neither soul nor body, and both one and the other” (Derrida 5). En este libro usaré la terminología de espectro y fantasma como equivalentes, tomando en cuenta la definición de Derrida: el espectro es ese cuerpo ya lleno de corporalidad, aunque su presencia sea traslúcida y su presencia, efímera. En esta lógica lo que tienen en común el espíritu y el espectro es su dubitativa existencia: “It *is* something that one does not know, precisely, and one does not know if precisely it *is*, if it exists, if it responds to a name and corresponds to an essence. One does not know: not out of ignorance, but because this non-object, this non-present present, this being-there of an absent or departed one no longer belongs to knowledge” (Derrida 5).

En *Nuevos fantasmas recorren México* incorporo las nociones de lo fantasmático que proponen Gordon, Punter y Derrida. Los primeros se complementan porque para ambos la figura del fantasma está vinculada con procesos históricos que han dañado a ciertos grupos

sociales. La aproximación hacia conflictos irresueltos desde lo espectral sirve para invocar a aquello que no se ve material u objetivamente, pero que ha causado temor, inseguridad, violencia, miedo, o alguna emoción vinculada a la zozobra. En ciertos grupos vulnerables que sienten su asedio constante en ciertos contextos políticos autoritarios o represores. En cuanto a las definiciones teóricas de Derrida, me interesa el concepto del retorno de lo fantasmagórico que se produce aun cuando no lo buscamos ni esperamos. En *Specters of Marx* Derrida permite cuestionar cómo la ausencia radical y tajante de lo fantasmagórico (esa “ausencia presente”, como la denomina el autor) no ocurre en todas las novelas mexicanas del siglo XXI. A juzgar por la síntesis de Derrida, que hace que el otro elemento importante sea esta idea del espectro/fantasma como algo donde se encarna/materializa/concreta el “espíritu”. En mi análisis de las ficciones, el “espíritu” sería todo aquello no formulado, latente, negado u olvidado (los conflictos irresueltos, los colapsos de la identidad individual o colectiva). Eso no se ve ni se siente hasta que no obtiene forma sensoria en un “fantasma/espectro”, que es como decir que el “fantasma/espectro” hace visible lo invisible, obliga a ver y, quién sabe, a mirar.

En *Nuevos fantasmas recorren México* —a diferencia de los autores canónicos que uso como marco de referencia: Tario, Fuentes y Rulfo—, muestro cómo en esta literatura del siglo XXI muchas veces el fantasma existe, es real, es tangible: tiene la forma de un inmigrante, del doble de uno mismo, de una mujer cuya obra no es leída ni considerada, de personas que viven sin un propósito en ciudades fronterizas y no se sienten parte de ningún lugar. Identifico un tipo de personaje fantasmático que ha cobrado existencia en la narrativa mexicana. Es decir, los autores “proponen” una cierta figuración de lo fantasmático que de repente ha pasado inadvertida “en tanto fantasmático”. Mi contribución tal vez sea descubrir y hacer explícita esa propuesta: un personaje que no necesariamente sea etéreo, como Aura, o las almas en pena de *Pedro Páramo* o cualquiera de las apariciones de los cuentos antologados, sino personas reales, a quienes el sistema trata como si fueran una aparición: un vacío, una corporeidad hueca, como si fueran nada.

Según “los estudios espectrales” que cobraron relevancia desde el año 2000, el fantasma puede presentarse en la realidad de diversas

maneras: bajo la forma de un eco, una luz, un sonido, un paisaje distorsionado. En el caso mexicano, a diferencia del europeo o norteamericano, simboliza problemas históricos y políticos no resueltos y le da una voz a los marginados (esto es importante en México, donde el Partido Revolucionario Institucional, PRI, ha estado en el poder durante muchos años y ha promovido una verdad oficial modelando no solo la historia de México, sino el relato de esa historia oficial)⁷. Los autores que pongo en diálogo reescriben a su manera el tema del fantasma y crean, como lo anuncia el título del libro, otras formas de invisibilidad fantasmática para reflexionar sobre una serie de problemas vigentes: México como un país sin utopías (el infierno como el de la *Divina comedia* se reconstruye a su manera en diversas novelas), la compenetración imperfecta entre la modernidad y la tradición, el rol de los monumentos públicos que ocultan una verdad en la formación de la memoria nacional, el problemático concepto de frontera, la figura del inmigrante, el rol de la mujer en el canon de la literatura, distintos fracasos de integración nacional —desde la fallida Revolución mexicana, hasta el 68 y el movimiento zapatista—, y la corrupción del Estado en sus distintos niveles. Propongo que varios de los autores de *Nuevos fantasmas recorren México* no están aludiendo a la idea convencional del fantasma como algo sobrenatural, sino que hay más: el fantasma en autores más contemporáneos puede ser alguien de carne y hueso como los inmigrantes-sombra que cruzan la frontera entre México y Estados Unidos y son tratados como objetos inanimados, como mercancía, o los seres violentados por el Estado, seres que lo han perdido todo y caminan de manera itinerante sin llegar a ninguna

7 Esto es algo muy interesante, que hasta habría ameritado un capítulo aparte: el PRI como una fuerza que “afantasma”: el poder oficial (PRI) edita la historia de México, depura las imágenes, borra a sujetos individuales y colectivos de la historia, “reprime” en el sentido psicoanalítico: y, por lo tanto, sin querer, provoca una suerte de “embalse” fantasmático, deposita todo eso en el subsuelo —y aquí una puede seguir encadenando especulaciones sobre el subsuelo mexicano—: en él hay petróleo, que sirve para la “modernización”, y también hay todas esas latencias que son más bien los conflictos irresueltos de la tradición, y la consiguiente irrupción fantasmática. Una novela del petróleo: *La cabeza de la hidra*, de Fuentes.

parte, contenidos en un espacio palpable, o seres esquizofrénicos que deambulan sin entender ni ellos mismos si están presentes o ausentes en un lugar, aunque este “vaciamiento” de la conciencia sea producto de la violencia a la que fueron sometidos.

¿Por qué decido y cómo justifico denominar “fantasma” a tantos fenómenos diversos? ¿Por qué no llamar al trauma, “trauma”; a la esquizofrenia, “esquizofrenia”; a las pulsiones marginales, “marginalidad”; al atavismo, “atavismo”? ¿Qué es lo que unifica o enlaza todos esos fenómenos y los incluye en la categoría de fantasma? Mi respuesta es que, en realidad, el elemento fantasmático no solo está en los fenómenos mismos, sino en la mirada interpretativa; es decir, que la noción de fantasma es una suerte de “dispositivo interpretativo” (o hermenéutico o heurístico) que encuentro útil para detectar y describir y analizar unos ciertos desajustes con la realidad que se hallan representados en una variedad de novelas. La otra pregunta que puede surgirle al lector es: ¿qué es ese “algo más” que la noción de fantasma permite ver, y que no se vería si, por ejemplo, simplemente llamara al trauma, “trauma”?

Por un lado, los autores identifican al sujeto como fantasmático en tanto es portador de un trauma y en tanto es, también, expresión de una realidad “reprimida”. Los autores procuran hacer visible lo invisibilizado. Pero, al mismo tiempo, ¿por qué tratar así problemas diversos (migración, desigualdad, exclusión, etcétera) que ya han sido muy estudiados por las ciencias sociales? La idea es que, al leer este libro en clave fantasmática, se procure encontrarle otro “fondo” al problema. El problema, así, no es reductible a factores socioeconómicos o geopolíticos, sino que tiene otra capa de significación. El problema reside en un cierto “programa histórico” mexicano, en una cierta configuración de la cultura situada en capas más profundas. Eso, que tampoco es algo inédito, es reactualizado por estos autores desde un nuevo recurso representacional⁸.

8 Una podría comentar esto mismo de manera crítica: si lo veo negativamente, en última instancia es una reincidencia en la “imaginación historicista” mexicana, en cierta noción de “determinismo histórico” o hasta de “esencialismo cultural”. Hacer esa crítica, o dejar abierta la puerta a esa crítica, no afectaría para nada, desde luego, la importancia de la lectura que estoy haciendo.

María del Pilar Blanco y Esther Peeren, en *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* (2013), dan una respuesta al por qué la espectralidad sirve para aproximarse a las humanidades desde un ángulo diferente: “‘Specter’ and ‘spectrality’ not only have a more serious, scholarly ring to them, but 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 y Peeren 2). La espectralidad se encuentra en esa posición liminal entre lo visible e invisible, la vida y la muerte, lo material y lo inmaterial, y se asocia con el miedo y la obsesión. Ello permite la aproximación a diversas ramas de las humanidades (el feminismo, los estudios de género, los espacios urbanos, el psicoanálisis) desde una perspectiva ética, social y política. Vuelvo al concepto teórico que provee Derrida en *Specters of Marx*, que ayuda a entender lo que conecta todos estos fenómenos: el fantasma es algo que no se puede controlar y que aparece persiguiendo, acechando, irrumpiendo en la realidad de manera incontrolable, sin que el sujeto pueda hacer nada para evitarlo.

El fantasma y sus múltiples significados

Una diferencia importante entre el fantasma mexicano y otros fantasmas está vinculada con lo lúdico. En México abundan las calaveras sonrientes vestidas con mantas de colores y sombreros estrafalarios. En las tiendas, en lugar de los tradicionales maniqués de mujer u hombre, que sirven para decorar el escaparate, se pueden ver esqueletos de madera o fierro que portan la ropa que se ofrece en venta. Las calaveras de tamaño natural conviven con los ciudadanos. La muerte y su fantasma se cosifica y multiplica en los diferentes productos-mercancía que circulan por todos lados: camisetas-esqueleto, tazas-esqueleto, alfombras-esqueleto, envolturas de chocolate-esqueleto. En México la experiencia lúdica, cercana y directa con la muerte es cosa de todos los días. Esto sucede desde los tiempos coloniales, porque precisamente la celebración del Día de los Muertos tiene lugar cada año el 2 de