

De Orichas y monstruos: epistemología televisual de extrema (re)marginalización

Pedro Porbén

Bowling Green State University

Desde comienzos de la primera década del siglo XXI, la sociedad norteamericana “has created and commodified ‘ambient fear’—a kind of total fear that saturates day-to-day living”. Esta es una ansiedad que se manifiesta en sí misma como una fascinación cultural con los monstruos. Una fijación bidireccional: por un lado catalogar aquello que es difícil de nombrar y por ende de comprender; y por otro, un intento de domesticar o desapoderar aquello que resulta amenazante e innombrable.

A partir de aquí, este ensayo se cuestiona qué ocurre dentro de esta sociedad ‘aterrorizada’ cuando se toma seriamente lo monstruoso y se erige en un modo de discurso cultural que nos presenta casos límite, versiones extremas de marginalización, erigidos estos como dispositivos epistemológicos autoritarios para designar todo lo que se resiste a ser parametrado y clasificado según las normas del ‘sentido común’ socio-científico hegemónico.

En el presente ensayo se presta atención, entre otros elementos, a la fabricación visual del cuerpo ‘monstruoso’ del practicante de la Santería/Palo Monte y cómo es ‘consumido’ o canibalizado por los mecanismos mediáticos norteamericanos, específicamente en la Televisión nacional; cómo se negocian esas prácticas ‘sincréticas’ en el espacio de una cultura blanca, judeo-cristiana y conservadora; y finalmente en la representación del ‘estudioso’, el académico racialmente híbrido, como otro monstruo obsesionado con publicar su investigación e incluso llegar a fabricar, literalmente, su objeto de estudio a través del asesinato, ‘justificado’ por tales prácticas sincréticas, de otros sujetos sociales y racialmente marginales, convirtiéndose así en el monstruo que re-marginaliza lo ya monstruoso en la ficción “correctiva” televisual.

Palo Monte o Mayombe en “Corazón” (CBS, *Criminal Minds*, 2011)

“Lo más apreciable es el cráneo, la cabeza, y aún más los sesos y el corazón” (Lydia Cabrera 127)

En la sala de espera de un hospital de Miami, Dr. Spencer Reid (Matthew Gray Gubler), miembro del cuerpo élite del FBI-BAU (Behavioral Analysis Unit), aguarda a ser atendido por un severo dolor de cabeza que le está provocando alucinaciones y fotofobia –contra la cual, y estando en Miami, el Dr. Reid usa unos Ray-Ban negros clásicos.

El ritmo de un toque ‘tradicional’ de tambor *batá* a *Oyá* inunda todo el espacio sonoro. El adolorido y alucinante Reid sigue la música contagiosa mientras su muy delgado cuerpo, ‘very preppy’, se estremece ansiosamente por el dolor. El prodigioso joven, y blanco, Dr. Reid comienza a recibir imágenes nocturnas en secuencias rápidas pero que permiten identificar el puerto de Miami, Ocean Drive con su arquitectura *Art Deco*, un perro con tres patas que recorre una calle de un barrio oscuro y sucio (que después será identificado como Allapattah), y a partir de aquí emerge entonces un desfile de estereotípicos personajes resguardados por las sombras. Vemos dos hombres intercambiando drogas en un callejón oscuro; en una lavandería abierta 24 horas varias mujeres negras con rolos atienden sus ropas. Unas mulatas jóvenes, conversando despreocupadamente, están recostadas a una pared cubierta por un enorme grafiti colorido que representa algún reptil tropical, quizás una alienígena, monstruo desconocido, el cual parece haber engullido al resto de una ciudad que dormita.

El estereotípico barrio, donde operan también “Los machetes” una banda (gang) que de acuerdo con la policía local corta las manos y las cabezas de sus víctimas, será luego poblado con hombres tatuados en camisetas, bebiendo alcohol durante el día, arreglando un auto o

descuartizando un chivo. Además de servir como marcador visual de lo ‘marginal’,¹ estas escenas sirven en el programa como las necesarias convenciones del ‘realismo’ que representan, y naturalizan aspectos de la vida social como si fuese la realidad definitiva. De tal manera que “they veil not only the ‘constructedness’ of the text but also the ideological meaning which the text has been given. The end and continuing result is that texts –in this case crime series—are able to support existing relations of domination as long as audiences go along with the preferred Reading” (Casey at all. 60). Es decir, en “Corazón” se representa primero ‘lo real’ a través de identidades reconocibles, lugares, tiempos y eventos reconocibles en los cuales se desarrolla la historia de maneras ‘familiares’ a los espectadores.

El canto ‘tradicional’ a Oyá con que se da inicio a “Corazón” se va disolviendo en una versión acústica moderna que a su vez interrumpe la secuencia de imágenes para relocalizarnos ahora dentro de una casa donde se está sacrificando una paloma blanca ante un altar con una cruz hecha de caracoles.² Paralelamente, Reid se desnuda para vestirse ahora con una bata blanca de hospital. Le introducen en un equipo de MRI. Las imágenes rituales comienzan a entrecortarse con las fotos en blanco y negro del cerebro de Reid. Una manos enguantadas arrancan violentamente la cabeza de la paloma blanca y vemos que la angustiada cara del Dr. Reid se retuerce de dolor, para ir disolviéndose ante nuestro ojos en un Eleguá o Elegba, una “deidad que está detrás de la puerta”, que “abre los caminos de los otros santos”, según Rómulo Lachatañeré (381).

¹ La música, la iluminación, el montaje, los sujetos marginales nos advierten desde el comienzo del show que estamos entrando al espacio de “lo monstruoso”, sólo que en este caso, lo monstruoso es Miami, específicamente, una versión muy estereotípica de Alapattah. Como veremos, los marginalizados son re-marginalizados: el vagabundo, la prostituta, el homosexual con un perrito chihuahua, el ‘janitor’, serán las víctimas del criminal-híbrido racial e intelectual.

² Lydia Cabrera explica que la cruz, “una cruz de Dios”, es la insignia de Mayombe, “la cruz abarca las cuatro partes en que el mundo se divide” (143). En todas las Ngangas, “y en todo lo que se hace en Regla de Mayombe, se traza la cruz para santuriar (sic) –sacramentar--, y cuando se hace la señal de la Santa Cruz, se persigna uno, se dice: Sidón lémbala” (Cabrera 143).

La simbiótica transformación del doctor blanco (Reid) en ‘la deidad que abre y cierra los caminos’ en la Santería Afro-cubana nos lleva a un iPad que sostiene Emily Prentiss (Paget Brewster), y en el cual está mostrando la foto de un hombre muerto con tres caracoles en su rostro, dos en los ojos y uno en la boca (Fig. 1). Imagen que será identificada más adelante por el jefe del grupo como con un supuesto sacrificio a Eleguá. Estamos ahora en la sala de “debriefing” del FBI-BAU.



Fig. 1. Una de las víctimas (“an unemployed janitor”) del “aberrante” rito sacrificial a Eleguá (Fotograma del episodio “Corazón”).

Después de un corte, vemos caer varias gotas sobre una “firma” de Palo Monte o Mayombe: un círculo cortado por dos flechas con 2 signos + y dos círculos pequeños en cada cuadrante (Fig. 2), y la explosión de varios montoncitos de pólvora.



Fig. 2. Firma de Palo Monte encontrada en la escena de un crimen (fotograma del episodio “Corazón”).

Las firmas, “grafías mágicas” como las denomina Miguel Barnet, con sus trazos complejos y barrocos de tiza blanca son dibujados en “las paredes, en las tapas de los escaparates, en las cazuelas, en las puertas del *munanso bela*, en los pañuelos terciados en el pecho” (Barnet 127). Es decir, se dibujan básicamente sobre cualquier superficie, y son trazos que hace el Tata Nganga cuando realiza un “trabajo” pero sólo después de “pedirle permiso a Zambia (Dios) y pedirle permiso a los muertos y a Lucero”. Pero si la firma se traza con un carbón negro “entonces la cosa cambia, pues estamos en presencia de una firma destinada a un *trabajo judío*, es decir a un trabajo del mal” (Barnet 126-127, itálicas en el original). Cada sacerdote, aclara Barnet, no importa la jerarquía o el prestigio que tenga cada miembro de una *casa de palo*, porta su firma como medio de identificación” (127).

La tiza blanca y la pólvora (*fula*) son inseparables en la prácticas de Palo Mayombe como subrayó Lydia Cabrera, en *Reglas de Congo: Mayombe Palo Monte*. El círculo dibujado con tiza (*mpemba*) significa seguridad, la cruz en el centro de éste es la fuerza de todas las fuerzas espirituales que trabajan en la Nganga (Cabrera 146). Por otro lado, la fula, la pólvora, “que muchos viejos llaman ‘café inglés’ (Cabrera 145), es otro elemento indispensable en el *Nso Nganga* para iniciar cualquier operación mágica: “el brujo no puede trabajar sin pólvora. Todas las Reglas de Congos la emplean para llamar, para preguntar, para ordenar, para dar salida a los trabajos: cuando la fula explota el *fúiri* sale disparado a cumplir la misión que le encomiendan” (Cabrera 146). Además de éstos elementos, la vela o *muinda*, que según Cabrera “alumbra la oscuridad de los muertos” (144), está siempre presente en los trabajos de Palo Monte.

Así comienza el episodio de *Mentes Criminales* titulado “Corazón” (*Criminal Minds*, CBS Enero 19 de 2011), cuando el BAU es llamado por la autoridades locales de Miami para resolver los crímenes cometidos por un practicante “of a dark Afro-Caribbean religion” quien ha

estado mutilando a sus víctimas, cortando sus manos y colocándoles caracoles en la boca y los ojos.³

A partir de aquí, en este ensayo se cuestiona la fabricación visual del cuerpo ‘monstruoso’ del practicante de la Santería y/o Palo Monte (Mayombe) y cómo es ‘consumido’ o canibalizado por los mecanismos mediáticos norteamericanos, específicamente en la televisión nacional; cuestionándose además cómo se negocian esas prácticas ‘sincréticas’ en el espacio de una cultura blanca, judeo-cristiana y conservadora. Poniendo énfasis durante el ensayo a la representación que se hace del ‘estudioso’, el académico profesor universitario —racialmente híbrido— como otro ‘monstruo,’ un monstruo, que como aclara Cohen, es en sí mismo una categoría límite “an extreme version of marginalization, an abjecting epistemological device basic to the mechanics of deviance construction and identity formation” (Cohen, ix).

Pero como veremos en “Corazón” este monstruo híbrido y criminal está obsesionado con publicar su investigación no solamente para obtener el codiciado estatus de ‘tenured professor’, sino también, y sobre todo, para llamar la atención del Padre-Ausente. Obsesión que lo lleva incluso a “fabricar” literalmente su objeto de estudio a través del asesinato —‘justificado’ por tales prácticas sincréticas— de otros sujetos social y racialmente marginales, convirtiéndose así en ese sujeto híbrido académico-racial (algo así como un clásico Dr. Jekyll vs. Mr. Hyde) en el monstruo que re-marginaliza lo ya monstruoso según la cultura hegemónica, narrativas subrayadas en la ficción “correctiva” televisual que se analiza a continuación. Ficción correctiva en tanto la ‘cultura oficial’ como la denominó Bakhtin, puede transferir todo lo que vemos en pantalla como lo ‘indeseable’ en sí mismo al cuerpo del monstruo, “performing a wish-

³ “Corazón”, *Criminal Minds*. Season 6: Episode 12. CBS official website. http://www.cbs.com/shows/criminal_minds/episodes/53010. Accedido: Marzo 1, 2011. Las citas fueron traducidas al español por el autor.

fulfillment drama of its own; the scapegoated monster is perhaps ritually destroyed in the course of some official narrative, purging the community by eliminating its sins” (Cohen 18).

“El monstruo”, como fragmento abyecto y como producto de múltiples morfogénesis, permite la formación de todo tipo de identidades —desde personales a nacionales, económicas y culturales, sexuales y psicológicas, etc. Estas al re-articularse a través de los varios modos de ‘leer’ el texto televisual permiten la inyección del sentido (meanings) al ‘nosotros’ y al ‘otro’. Sin embargo, esto sucede en el dominio del “boomerang, a vortex of summons” como diría Kristeva (229), en el retorno del “uncanny” de Freud-Lacan, el retorno de lo reprimido; en el dominio (“conceptual locus”) que Judith Butler define como “a domain of unlivability and unintelligibility that bounds the domain of intelligible effects” (22), desde el cual el monstruo siempre regresa, siempre al borde la irrupción. Quizás, como sugiere Cohen, vuelve para interpelarnos: “they ask us to reevaluate our cultural assumptions about race, gender, sexuality, our perception of difference, our tolerance towards its expression. They ask us why we have created them” (20).

Orichas en TV: desde un antiséptico “Babalú-Ayé” a *Dexter*

De hecho, una primera interrogante podría ser por qué CBS decide dedicar la mayor parte de un episodio de su famosa serie *Mentes Criminales* a la exposición y ‘explicación’ (si bien como veremos de manera problemática), particularmente, de la fabricación de una nueva versión urbana y monstruosa de Palo Monte o Mayombe.

Por supuesto, no debemos obviar que los Orichas Afro-cubanos han estado presentes en la música y la televisión norteamericanas desde, al menos, la década de 1950—recordemos la antiséptica versión de “Babalú-Ayé” interpretada por Ricky Ricardo (Desi Arnáz) en un episodio de *I Love Lucy*. Sin embargo, no son muchas las series de televisión en los Estados Unidos que

representan explícitamente las prácticas de Santería, y mucho menos las que representan prácticas de la Regla de Palo Monte o Mayombe, también conocida como Regla Conga.

En general, como en los casos de *Dexter* (Showtime),⁴ *Buffy the Vampire Slayer* (WB Television), o en *Ugly Betty* (ABC) cuando Daniel Meade recibe un Changó como regalo del fotógrafo de Playboy,⁵ lo más frecuente es encontrarnos con representaciones híbridas de vudú y ‘magia negra’, con altas dosis de sincretismo católico que son explicadas generalmente como prácticas de Santería. De hecho, en la novela de Jeff Lindsay, *Dexter in the Dark* (2007), Dexter se encuentra en la escena de un crimen que ‘parece’ ser, según su hermana, el resultado de un ritual de Santería. A la categórica (des)clasificación de su hermana Dexter responde de la siguiente manera:

[In] Miami, anytime we encountered something that looked like a ritual and involved animal heads, Santeria should have been the first thing all of us thought [...] An Afro-Cuban religion that combined Yoruba animism with Catholicism. Santeria was widespread in Miami [...]. Animal sacrifice and symbolism were common for its devotees, which would explain the bull heads [...]. And although a relatively small number of people actually practiced Santeria, most homes in the city had one or two small saint candles or cowrie-shell necklaces bought at a botánica. The prevailing attitude around town was that even if you didn’t believe in it, it didn’t hurt to pay it some respect” (36-7).

⁴ En el episodio 1, Season 2, titulado “It’s Alive!”, Dexter secuestra por error a un santero ciego.

⁵ En el episodio “I’m Coming Out” de la popular serie para TV *Ugly Betty* (ABC Febrero 1, 2007) Daniel recibe una réplica de Changó como regalo de un fotógrafo de Playboy quien le explica que es un “oshé Changó.”

Sin embargo, ni siquiera en las menciones, si bien oblicuas o ‘distorsionadas’ de las religiones afro-caribeñas,⁶ se había destinando un episodio particular a la “explicación” o exploración de la Regla de Palo Monte o Mayombe hasta “Corazón” en el 2011.

Lo opuesto ocurre, tal vez, con la Santería. Por ejemplo, Lydia Cabrera notaba que en la década de 1980 –y sobre todo después del masivo éxodo de cubanos hacia los Estados Unidos vía el puerto habanero del Mariel—, “la publicidad y el auge de la religión Lucumí, la Santería, era un hecho que no asombraba a nadie (120). “No es exactamente una novedad” explicaba Cabrera, “pues el culto a los Orichas, que en antaño se trataba de ocultar como un signo de inferioridad, había dejado de ser denigrante” (120). Lo interesante para Cabrera era que con Palo Monte no había ocurrido lo mismo, pues aún se consideraba “sospechoso, infamante... frecuentar las casas de Mayomberos, Paleros, Villumberos, Kimbiseros, tenidos por brujos... nigromantes, hechiceros” (120). Palo Mayombe (o Palo Monte) tiene raíces en la región del Congo, como *Lucumí* es básicamente *Yoruba*; Palo “it is by no means always black, but it always involves the remains of the dead, as it is beyond anything else, a technique of necromancy. Its initiated practitioners are called *Paleros* or *Tata N’kisi* (which means father of the sprits” (Black & Hayatt 169).

No obstante, enfatizaba Cabrera, “al brujo se le iba buscar”, era “un personaje muy solicitado, igualmente influyente, poderoso en ocasiones... pero siempre silenciado, y con el que blancos y negros, por su supuesta maldad, trataban secretamente” (Cabrera 120). Es decir, Palo Monte aunque continuaba en demanda, no había logrado emerger, como sí lo hizo la Santería, de la ‘invisibilidad’ socio-cultural, aún en el exilio.

⁶ Una muestra de estas relaciones oblicuas con las practicas sincréticas Afro-Caribeñas puede ser el largometraje *Santería: The Soul Possessed* (2011) dirigido por Benny Mathews, en el cual la presencia de la Santería queda solamente en la superficie de la trama horrfica y domínica, confundiéndose –como ocurrió también en “Curse of the Coffin” (CSI: Miami, CBS 2006) la santería con el Vodú.

Regresando al episodio “Corazón” en *Mentes Criminales*, después de los créditos iniciales y de la exposición de Prentiss en su iPad de las gráficas mutilaciones, se nos enfrenta a unas manos enguantadas esgrimiendo ahora un enorme cuchillo de carnicero que sesgan con violencia los dedos una víctima aún viva. Se señala de esta manera, como ocurre generalmente en las series criminales, la estructura narrativa del episodio que comienza con algún tipo de “challenge to social order being posed by criminal forces” (Casey at all. 59). En este caso específico, el ‘challenge’, el reto viene de parte de lo que Hotch (Thomas Gibson), el jefe del BAU, considera como “un ritual religioso en proceso.”

La amenaza a la ‘normalidad’ que representa ese ritual “macabro en proceso” debe ser combatida entonces primero por la policía y luego, ante la impotencia del cuerpo represivo de ‘resolver’ el crimen, por alguna rama del gobierno con especialistas entrenados para ‘entender’ las mentes criminales. Los binarios simples de personajes ‘buenos’ vs ‘malos’ dan a estos tipos de series las dinámicas necesarias para mover el show en alguna dirección. En la narrativa aparecen entonces, de manera regular, los individuos o grupos esencialmente ‘positivos;’ en contraste, ‘los villanos’ son virtualmente invisibles, haciendo por lo general apariciones breves — como éstas manos enguantadas—, y adoptando identidades estereotípicamente ‘malvadas’ que van en contra de las identidades ‘normales’ que se requiere restaurar (Casey at all. 59).

Según el Dr. Reid, quien aparece consultando varios libros sobre el tema, las religiones sincréticas Afro-caribeñas comenzaron mezclando tradiciones africanas con católicas como estrategia de camuflar las primeras debajo de las segundas. Sin embargo, para Reid, algunos elementos encontrados en el altar del asesino que están buscando en Miami son específicos de la Santería (Yoruba) comenzada en Cuba. Por ejemplo, los caracoles en los ojos y la boca de la

víctima pertenecen a Eleguá. No obstante, Reid descarta que los crímenes sean sacrificios en honor a este Oricha, pues estas religiones Afro-Cubanas solamente utilizan animales.

Desde antes de su llegada a la Florida, Reid había comenzado a sentir unos fuertes dolores de cabeza que se acentuaron mientras el jet privado del BAU se aproximaba a Miami.

Reid y Derek Morgan (Shemar Moore) son enviados a obtener información en la ‘comunidad’ mientras Hotch y Prentiss analizan la escena del crimen. La escena ha sido meticulosamente planeada, es decir, compuesta como *un mise-en-scène* para representar algo que Prentiss aún no logra descifrar. Pero el hecho de que el asesino haya dejado por error una huella de su zapato en el charco de sangre cerca del cadáver de su víctima indica, según Prentiss, que la realidad —cometer el crimen— resultó muy diferente a lo que el ‘unsub’ imaginaba. No obstante, Hotch intuye que el asesino y la víctima se conocían, pues todo indica que el primero estaba familiarizado con la casa del segundo; afirmación que se corrobora por las imágenes que se nos muestran como flashback de la víctima “saludando” ritualmente a un recién llegado a la puerta de su casa. Hotch explica entonces que las conchas o caracoles dejados en la boca y los ojos indican que el asesino “está silenciando simbólicamente a sus víctimas” y se cuestiona por qué éstas aceptan participar en un ritual antes de ser asesinadas.

Satanismo Afro-Caribeño...

Aunque Reid no está de acuerdo ‘teóricamente’ con que los sacrificios de seres humanos pertenecen a las religiones Afro-Caribeñas, evidentemente, para el resto del BAU el hecho de que el asesino haya cortado las manos y los dedos de las víctimas decapitadas y, sobre todo, el

que haya colocado una cruz invertida en una de las escenas criminales, hacen de estos rituales, según Prentiss, componentes de “satanismo.”⁷



Fig. 3. Según Emily Prentiss, esta escena es parte de un ritual ‘satánico’ (Fotograma del episodio “Corazón”)

Esta conclusión de Prentiss, que S. Jason Black y Christopher S. Hayatt hubiesen considerado como “[a] demonstration of bigoted Christian ignorance” (17), resulta interesante. Se coloca este episodio de *Mentes Criminales* en un espacio narrativo televisual que refleja más la posición ultra —conservadora esgrimida por un Pat Buchanan en la década de los noventa. No olvidemos su declaración de que estábamos en una “cultural civil war”⁸ donde cualquier cosa ‘no-cristiana’ se interpretaba como satanismo.

Los textos visuales, para ser convincentes, deben enmarcar sus representaciones dentro de contradicciones familiares o conocidas (Casey at all. 61), y en este episodio el personaje criminal podría ser leído a partir del clásico binario propuesto por Setevenson del Dr. Jekyll y Mr.

⁷ La afirmación de que la presencia y uso de la cruz en las prácticas Afro-caribeñas, desde la Santería, pasando por Palo Mayombe, hasta el Vudú, son manifestaciones de la influencia Cristiana en tales prácticas ha sido criticada con frecuencia como “hábitos” que ignoran “[that] the cross is an ancient symbol used by Africans in their homeland to represent the crossroads where matter and spirit meet. The cross represents the point where the sacred meets the profane. The cross also represents the cosmos and the four quarters of the universe where the various deities reside” (Black and Hayatt 91).

⁸ Para más información ver: Up from *Conservatism: Why the Right is Wrong for America* de Michael Lind. Free Press Paperbacks, N.Y. 1996. p.155.

Hyde. Sin embargo, el monstruo en “Corazón” y el profesor cohabitan sin que exista una lucha por el poder; de hecho, uno colaborará con el otro para cumplir sus fines: el reconocimiento del Padre-Ausente y obtener “tenure.”

Es decir, en “Corazón” la referencia de Prentiss al satanismo indica un retroceso —si es que alguna vez hubo lo contrario— al uso del término ‘satánico’ como “a weapon against a religious tradition whose roots were old when the myth of Moses was just being formulated” (Black & Hayatt 19).⁹ Como resultado, el satanismo en “Corazón” incluye bajo la re-definición de la autoridad del FBI todo aquello que Carl A. Raschke consideró en su conocido libro *Painted Black* como ‘no-Cristiano’ y aterrador —desde Elvis hasta las adicciones a las drogas y el alcohol, pasando por el abuso de niños, el genocidio, el caos económico, las religiones alternativas, el ‘ocultismo’, el Vudú y ahora vía CBS el ‘criminal’ Palo Mayombe.¹⁰

Más adelante, y después de un corte, vemos a Morgan y Reid intentando extraer información de Jimmy Mercado —supuestamente el mejor amigo de la víctima— en un comedor comunitario (soup kitchen) atendido por Julio, un reformado santero y ex convicto que perteneció a la temible banda de asesinos conocidos como “Los Machetes”. Según Jimmy, un vendedor de artesanías religiosas, su amigo había sido diagnosticado con cáncer de próstata pero en lugar de recibir ayuda médica —“envenenar su cuerpo”— había optado por hacerse unas “limpiezas” con un santero. Antes de que pudiera decir más, Jimmy es interrumpido por un joven

⁹ Black y Hayatt van mucho más allá al considerar que estas conclusiones muestran cómo “la derecha Cristiana” (o lo que ellos llaman “Judea-Christian Tyranny”) ha venido esgrimiendo “a fascist religious philosophy whose stated purpose for the last millennium has been the elimination of all other religions of the world” (19). Una campaña que “over the course of time, this campaign of destruction has been expanded to include scholars, homosexuals, women, children, artists, and anyone displaying any talent in the area of human psychic functioning. This leaves a narrow spectrum of humanity—straight white males of no talent and small intelligence—who are acceptable in the eyes of God” (19).

¹⁰ Ver: *Painted Black* de Carl A. Publicado por Raschke, Harper & Row en San Francisco (1990).

mulato, Elián el aprendiz-ahijado de Julio, y visiblemente asustado, se marcha rápidamente persignándose con su chihuahua debajo del brazo.

Como el BAU no ha logrado obtener información relevante por parte de la ‘comunidad’, Derek pide a Penélope García (Kirsten Vangsness) que busque a un “experto en religiones Afro-Caribeñas”, pero que no pertenezca a la comunidad. García encuentra a un profesor de la Universidad de Miami, Professor Hollis Walker (Chris Butler), quien está escribiendo, según él mismo, la que será la primera investigación académica sobre Palo Mayombe. Según el profesor Walker: “Palo es difícil de investigar por ser sumamente secreto, y que el suyo será el primer trabajo académico en el tópico”. La afirmación resulta como mínimo problemática, pues ignora y silencia, simbólicamente, todo un corpus investigativo previo a la transmisión de este episodio de *Mentes Criminales*. Desde Fernando Ortiz y Lydia Cabrera, Rómulo Lachatañaré, pasando por Natalia Bólivar y Miguel Barnet, hasta los trabajos más recientes de Jesús Fuentes y Armin Schwegler existen muchos estudios que son previos al que planea hacer el profesor Walker. No obstante, es cierto que los practicantes de Palo Mayombe son más “reservados”, como subraya Lydia Cabera, pues “el palero no comunica sus conocimientos, es menos locuaz que el Oloricha: ‘nunca les gustó enseñar lo que saben’ ” (120).

Walker verifica la hipótesis de Reid de que varios elementos presentes en las escenas de los asesinatos pertenecen a Santería, pero que los crucifijos al revés y los dibujos en el suelo con tiza pertenecen a Palo Mayombe sin bautizar: “a much darker religión”, según el profesor. Pero Reid no está satisfecho, “no todas son ‘dark’ porque el practicante decide entre el bien y el mal.” De hecho, esta afirmación de Reid coincide con la opinión de un informante de Lydia Cabrera quien explica que “hay dos ramas de Mayombe o Regla de Congos: la buena y la mala. Una que trabaja para bien de la gente y otra para reventar a quien se quiera. Una se llama Mayombe

Cristiano y otra Mayombe Judío. Una para lo bueno, la cristiana, otra para malo, la judía” (121). El profesor Walker le corrige de nuevo argumentando que no es una decisión basada en el binario ‘good vs. evil’ sino más bien una cuestión de balance y desbalance en la naturaleza. No obstante, continua el Profesor, “Palo is ‘darker’ ” “porque todas las demás [religiones] alcanzan su meta complaciendo a los Orichas mientras que Palo es la única que invoca y trabaja con los espíritus de los muertos para cumplir su fin”.

Parcialmente cierta, la conclusión que propone el profesor acentúa solamente ‘lo malo’, lo dañino en la práctica de Palo Mayombe sin explicar realmente las diferencias entre las dos ramas de Mayombe. Es cierto, por un lado, que “en Mayombe Cristiano se trabaja con el poder de los Muertos –Espíritus—buenos, mientras que en el Mayombe judío con Muertos malos, Ndokis, espíritus de brujos judíos, criminales, asesinos o asesinados, suicidas, muertos que están desesperados” (Cabrera 121). Pero también se trabaja con “espíritus de la naturaleza, de árboles, de agua, de animales” y es el Mayombero, “de una y otra tendencia” quien “hará actuar a sus conveniencia en el sentido del bien o del mal” (Cabrera 121). Curiosamente, todas las afirmaciones de Reid parecen coincidir, *verbatim*, con las investigaciones de Lydia Cabrera; investigaciones que no se mencionan nunca ni el episodio, ni en los créditos, ni siquiera en la página oficial del show *Mentes Criminales*.

Desmontando tales consideraciones de que todo Mayombe es “darker” [than Santería]” Lydia Cabrera recoge también la opinión de un informante que afirma que “el Mayombero cristiano pide y cuenta con sus trabajos con el favor de Dios, que en Congo se llama Sambia; y el judío, para hacer sus trabajos se entiende con Kadiempembe, que es como se llama en congo el Diablo. Si se cree que la Regla Mayombe sólo sirve para lo malo, y que una Nganga sólo es

capaz de hacer daño, se comete una grave equivocación. Por esta razón los que no saben le tienen tanto miedo a los Mayomberos, y a todos por igual se les da tan mala fama” (Cabrera 121).

Dicho esto, para Lydia Cabera las afirmaciones –como las del Profesor Walker— son el resultado de “[una] *mentalidad europea, medieval*, aplicando a [Palo Mayombe] el término de magia negra, reprobable, ilícita, o si se prefiere demoníaca” (Cabrera 120, itálicas mías).

Fabricándose entonces, desde una posición euro-céntrica y colonial, la separación entre la Regla Lucumí, calificada de *religión*, mientras que la conga se considera *brujería*; o dicho de otra manera, y según un informante de Caberera, bajo estos criterios “la religión lucumí sirve para pedir a los Santos por el bien de uno y de todos; la conga, para chivar (dañar)” (120).

No es de extrañar entonces que a partir de las (in)definiciones del Profesor Walker, especialista en Palo Mayombe, cuando Prentiss y el resto del FBI-BUA discutan las evidencias resultantes de este ‘ritual en proceso’ – por el cual se han sacrificado cuatro personas, varias palomas, un perrito chihuahua y hasta un gato –, todo luzca como cualquier religión Afro-Caribeña. De hecho, cuando Reid muestra las fotos al Profesor para saber si había algo “fuera de lugar”, el Profesor lo único que no entiende es el por qué se han sacrificado las mascotas. Al mostrar las imágenes al Profesor Walker en un iPad, el “experto” afirma que en las escenas “todo está en su lugar con la excepción de las víctimas, por supuesto”, y que todo apunta a una religión que trabaja con “el espíritu de los muertos... Palo Mayombe.”

Después de su conversación con el ‘experto’ en ritos Afro-cubanos, los dolores de cabeza y las visiones de Reid empeoran, sobre todo en la medida en que se va involucrando más en el caso. De hecho, ha comenzado a tener no alucinaciones, sino premoniciones que anticipan elementos de los rituales empleados por el asesino. Por ejemplo, tuvo la visión de otra paloma

blanca siendo sacrificada y la de la misma “firma” de Palo Mayombe dibujada con tiza blanca sobre la superficie del conducto de aire en el techo de la oficina.

Al día siguiente encuentran que Jimmy ha sido asesinado y Hotch alerta su equipo de que “cualquiera que hable con nosotros está en peligro.” A diferencia de las víctimas anteriores, el cuerpo de Jimmy ha sido brutalmente desmembrado. No solamente las manos y la cabeza han sido cortadas, sino que su lengua y su cerebro también han sido removidos. El asesino había puesto la cabeza del viejo homosexual en un plato como si fuera un trabajo para el Oricha Eleguá, y la lengua la dejó sola en otro plato.

Walker continua descifrando las imágenes que le muestran en un iPad. La escena del asesinato de Jimmy Mercado es muchísimo más elaborada y compleja que todas las demás. Sin embargo, deja atrás “lo más apreciable” que es “el cráneo, la cabeza, y, aún más, los sesos y el corazón” (Cabrera 127) –de aquí quizás el título del episodio—no tiene sentido para el profesor Walker. Según el Profesor Walker, “para el Nganga – palero – nquisi lo más fresco que sea el cerebro en la calavera lo más poderosa que será la nganga. Esto no quiere decir que se necesitan sacrificios humanos”, como sugirió el FBI previamente, “sino que se obtienen en tumbas recientes o a través de donaciones.” De hecho, Walker afirma que él nunca había escuchado de un palero que haya matado a alguien para obtener los componentes de su Nganga. En cuanto a la lengua en un plato, aunque usualmente se usa una lengua de vaca no la de un ser humano, Walker considera que es un sacrificio a Eleguá o simplemente una advertencia de lo que puede ocurrir a quienes hablan con “outsiders”. Interesantemente, él sería un “outsider” según la definición del FBI de no-pertenencia. Lo que inquieta al Profesor es el hecho de que las víctimas tengan sus manos y dedos removidos; lo cual “no es bueno” porque esto indica que el criminal

está construyendo una nganga al “diablo”, una *prenda* que requiere huesos de los dedos de siete cadáveres diferentes.

Esta afirmación de Walker no solamente corrobora finalmente la teoría sobre el ‘satanismo’ que profesó Prentiss al comienzo del episodio, sino que fabrica —literalmente— un nuevo objeto de culto— ‘darker than nothing before’ cuando realmente el uso de los dedos y sobre todo de las falanges en la fabricación de Ngangas ‘posmodernas’ y urbanas no es novedoso. Todo lo contrario. Por ejemplo Black & Hyatt explicaron cómo se obtenían esos componentes en la década de 1990 en ciudades como Los Ángeles, de la siguiente manera: el iniciado “digs a corpse from a graveyard. The skull, flanges of the fingers, and tibia are removed and taken away to a ceremonial chamber where the spirit of the dead person is conjured” (Black & Hyatt 169). Por su parte Lydia Cabrera explica que en Cuba “el cráneo [Kiyumba] y los huesos humanos, la tierra del cementerio, los palos, yerbas, huesos de aves y animales” (Cabrera 126), se colocan en un recipiente o caldero de hierro de tres patas; y “la tibia la toma un Mayombero de un esqueleto para establecer contacto con el espíritu” (Cabrera 123).



Fig. 4. Fotografía de una Nganga que muestra el profesor Walker en el episodio
(Fotograma de Corazón)

La Nganga o *prenda* – término en español que representa lopreciado del contenido— constituye “el soporte en que vienen a fijarse los espíritus y fuerzas que domina el Padre o la Madre (dueña) de la Nganga o del Nkiso, para cumplir sus órdenes. La Nganga significa además Muerto” (Cabrera 126).

Complejo de Edipo y la ansiedad del ‘tenure’

A estas alturas, y como ocurre en todos los episodios de *Mentes Criminales*, después de consultar con algún experto el equipo del BAU del FBI distribuye entre la policía local un perfil del asesino basado en su comportamiento y en las escenas de los crímenes. Bajo estos criterios, el criminal “palero” en “Corazón” es joven o al menos inmaduro, pertenece y ayuda a quienes lo necesitan en la comunidad, y por ello tiene acceso a sus víctimas quienes confiadas participan de los rituales que conducirán a sus propios asesinatos. Así es como García, trazando las conexiones entre las víctimas, encuentra que todas asisten al comedor comunitario donde entrevistaron a Jimmy.

Morgan y Reid deciden visitar a Julio Ruiz (HakeemKae-Kazim), el encargado del comedor y antiguo miembro de “Los machetes”, pero al llegar a la casa se encuentran con una ceremonia ritual que espanta a Morgan y en la cual Julio, asistido por Elián Morales (Barnaby Barrilla), está sacrificando un gallo blanco. La sangre del gallo cae encima de una mulata joven mientras el resto de los participantes repiten a coro “[in] corrupt Yoruba, called Lucumí in Cuba” la palabra “Larolle” (Black & Hyatt 147) mientras realizan una ofrenda Eshu, “usually called Eleggua or Elegba and is represented by a bust usually made from hand-molded concrete with eyes, ears and mouth of cowry shells” (Black & Hayatt 147-8).

Julio pide a los intrusos que respeten su casa-templo, pero Morgan, apuntando con su revolver, le exige que baje el cuchillo que ha usado para cortar la garganta del gallo y que les

acompañe. Julio acepta pero solamente para conversar con Reid, con quien al parecer ha establecido algún tipo de empática conexión aún sin desarrollar. De hecho, cuando Reid parece estar sufriendo de otro fuerte dolor de cabeza mientras interroga a Julio, éste último comienza de pronto a golpear rítmicamente sobre la mesa de metal de la sala de investigación, mientras recita algo en lengua bozal. En trance evidente, la tensión rítmica del *performance* de Julio va incrementándose en la medida en que Rossi (Joe Mantegna) y Prentiss persiguen a Elián por las calles del barrio. EL BAU ha descubierto unos zapatos ensangrentados, varias cazuelas con restos humanos y animales, y una bolsa con drogas, en el cuarto de Elián.

Julio ha regresado ‘a la normalidad’ y al recibir la noticia se niega a creer que su joven aprendiz haya perpetrado tales crímenes pues él lo había ‘rescatado’ de unos padres drogadictos y abusivos precisamente para enseñarle a conducir mejor su vida. Incluso, cuando Elián mostró que no era capaz de distinguir entre “lo correcto y lo incorrecto” Julio mismo lo envió a detención juvenil para “salvarle” y corregirle. Basándose en esta información, y detrás del vidrio que lo separa de Julio, Morgan y Reid, Rossi afirma que ha sido la rabia de Elián contra Julio, y la sed de venganza contra sus padres drogadictos, lo que le ha llevado a cometer crímenes tan brutales.

Ahora que Julio ha dejado de ser el sospechoso, y aún bajo custodia del FBI, el padrino-santero-‘noble-salvaje’ decide invocar a los Orichas en una improvisada ceremonia para que le indiquen el paradero de Elián quien puede estar en peligro. Se moja las manos con el agua de una botella plástica y la esparce en las cuatro direcciones mientras recita algo en lengua Yoruba. Éste necesita más información y Morgan le muestra las mismas fotos que analizó Walker previamente. Convertido ahora en ‘colaborador’ del FBI, Julio explica que la lengua cortada y dejada en un plato por el asesino no quiere decir nada. Al no estar pinchada por alfileres y, además, por ser

humana, no tiene sentido en rituales Afro-Caribeños. La ‘razón blanca’ necesita del noble salvaje (Julio, el santero, la naturaleza, lo animal domesticado) para sanarse, y todo estará bien siempre y cuando esa razón blanca retenga el control. El ‘noble salvaje’, ahora representado como auténtico representante de las prácticas Afro-Caribeñas, a diferencia del ‘simulador’ Profesor Walker, descubre el simulacro del híbrido-racial y criminal. Después de explicarle a Reid que no recordada lo que había dicho en lengua Yoruba, porque su cuerpo había sido poseído por su santo, Julio es liberado, advirtiéndole al doctor blanco que necesitaba hacerse un “trabajo” para calmar “a los espíritus de los muertos” que le estaban provocando el dolor de cabeza y las visiones, añadiendo que Reid estaba lleno de “fantasmas” resultantes de su trabajo investigativo. Sarcástico Morgan le repite a Reid: “así que “fantasmas”.

Dando un giro dramático a la investigación, el BAU deja de sospechar de Elián y comienza a dudar del Profesor Walker, sobre todo por su evidente omisión de elementos relevantes al caso que ponen en duda su credibilidad como “especialista” en Palo Mayombe. Pero además, y como sugiere Prentiss, porque no hay mejor publicidad para un libro que una serie de crímenes. García contribuye a la especulación cuando “descubre” que la madre de Walker, una mujer negra, se había suicidado cuando él era joven y el padre, un hombre blanco, había escrito una decena de libros académicos sobre religiones Africanas y, que además, resultaba evidente que había abusado de Hollis Walker. Evidencias que indican al FBI que Walker está buscando el reconocimiento y la aprobación de su amado/odiado padre ausente, lo cual se convierte ahora en el “motivo” para su detención.

De pronto Reid sufre de otro dolor de cabeza aún más intenso que los anteriores cuando re-visita el cuarto de Julio donde encuentra una foto antigua de la casa que queda justo frente a su ventana. Después de arrancarse su chaleco antibalas, decide investigar la casa visiblemente en

ruinas. Encuentra a Julio tirado en el suelo, a Elián sentado frente a un altar del supuesto nuevo Palo Mayombe y a Walker a punto de sacrificar a ambos para su Nganga. Reid se ofrece como rehén en lugar de los otros dos pero Walker, después de desarmar a Reid, visiblemente ansioso, explica que el plan consiste en culpar a Elián de los crímenes, de matar incluso a su padrino Santero, para que así todo el mundo se pregunte sobre la religión que volvió loco al muchacho; y que ahora él, Walker, explica en su libro, un libro que le hará tan o más famoso que su padre. Adolorido, Reid se queja de la penetrante claridad de la luz en el cuarto-nganga, lo cual confunde momentáneamente a Walker, pues realmente el cuarto está iluminado solamente por unas velas y es de noche. Reid comienza a psicoanalizar a Walker diciéndole que todo esto no tiene que ver con el libro, sino con ganar la aprobación del padre. La conversación desestabiliza aún más a Walker y Reid aprovecha para golpearlo con un trozo de madera justo cuando el BAU irrumpe en la casa.

Arrestan a un Walker infantilizado que pregunta a los captores si ellos creen que el padre le vendrá a visitar a la cárcel ahora que será famoso, “porque se enterará, ¿verdad?”

Julio le sugiere a Reid que no ha sido simple coincidencia el haber encontrado la foto y hacer la conexión con la casa de adopción, sino que fueron los “fantasmas”, y, para protegerle, le entrega su manilla, una “mano de Orula”, un poderoso amuleto que protege a quien la lleva contra la muerte. Al ver el intercambio, Hotch con su habitual incredulidad, interroga retóricamente a Reid: “¿protección? ¿de qué necesitas protegerte?”. Tal parece que ya todos creen en Palo Mayombe.

Luego Reid regresará al doctor y sabrá que no tiene nada físico, sino psicossomático, algo que Reid negará agresivamente aún cuando su madre padece de trastornos mentales severos, y hereditarios.

From a much darker religion to a commodified ‘ambient fear’

En la media en que se ha desarrollado este episodio de *Mentes Criminales*, vemos que lo monstruoso no es aún tan monstruoso como pensábamos. Lo más monstruoso no es el criminal sino es el sujeto híbrido racial (liminal) que quiso reconciliar la razón blanca (Reid) con el salvaje noble (Julio) y producir un objeto de estudio que lo haga más famoso que su padre blanco-Ausente. Ya desde el comienzo de “Corazón” ‘la razón blanca’ y libresca de Reid estuvo a cargo de “narrar” y “nombrar” lo abyecto, lo subalterno e innombrable, además de ser el encargado de “explicarle” al resto de su equipo las características de las prácticas sincréticas que parecen animar las escenas criminales. Este mecanismo de re-apropiación del discurso subraya la ansiedad y las tensiones pos-coloniales entre el locus de la razón blanca-judeo cristiana y el productor del saber —o como en la famosa ecuación de Foucault, la relación de poder y conocimiento.

La representación con la que nos deja el episodio de un ‘monstruo’ criminal, híbrido racial y practicante de “a much darker religión” coincide con las afirmaciones de Jeffrey Cohen de que en la sociedad norteamericana, y sobre todo a través del medio televisivo,¹¹ se ha venido creando “[a] commodified ‘ambient fear’—a kind of total fear that saturates day-to-day living” (Cohen, viii). Ambiente que se manifiesta en sí mismo como una fascinación cultural con los ‘monstruos,’ pero a la misma vez, subraya una fijación que por un lado pretende catalogar aquello que es difícil de nombrar y ende de comprender y, por otro lado, indica el intento de domesticar o desapoderar aquello que resulta amenazante e innombrable para la cultura hegemónica. En “Corazón” se nos muestran los dispositivos hegemónicos de re-apropiación

¹¹ Debemos considerar que desde su introducción en la década de los 50, la televisión en los Estados Unidos “has morphed, into a powerful social text that most people alive today use and consult on daily basis to evaluate reality and to extract principles of morality” (Danesi 201, itálicas en el original).

dentro de (nuestra) sociedad ‘aterrorizada’, “[in]an age of terror” (Black y Hayatt 87), en la medida en que lo monstruoso-criminal se ha erigido a modo de discurso cultural a través de la fabricación tele-visual de casos límites, de versiones extremas de marginalización (desde el ‘homeless’ al ‘janitor’ pasando por “Los machetes”). Todos erigidos como dispositivos epistemológicos autoritarios para designar todo lo que se resiste a ser parametrado y clasificado según las normas del ‘sentido común’ socio-científico y cultural hegemónico (Cohen, ix).

Dicho de una manera muy esquemática, la televisión, como parte inextricable de la sociedad moderna, influye en cómo vemos a las personas y en cómo respondemos a los eventos; mucho más de lo que queremos reconocer, como declaraba Orson Welles.¹² Aunque la estructura tradicional de la televisión norteamericana, su “mythologizing effect” moviéndose hacia el “simulacro” (210) como lo llama Danesi —la creación de celebridades, de héroes heterosexuales masculinos aburridos con la guerra como Jack Bauer en *24*, etc.—, ha cambiado en el siglo XXI, el medio no ha perdido completamente su posición hegemónica en la fabricación del discurso histórico-social, a pesar de la introducción constante de los llamados ‘reality shows’.

Recordemos solamente los recientes eventos en el Medio Oriente, en Egipto, en Libia, o las guerras múltiples en Irak y Afganistán: lo que ocurre *es* lo que vemos en televisión. La televisión se ha convertido simultáneamente en “the maker of history and its documenter” (Danesi 212). Y aunque “simplistic assertions about the deleterious effects of television tend to be avoided, the role of television in shaping social order cannot be ignored. It has the capacity to help construct the society in which it sits and that, in turn, gives television and the agencies which produce it a remarkable power” (Casey at all. ix). Después de todo, como subrayó Stuart Hall, cualquier

¹² Decía Welles: “I hate TV. I hate it as much as peanuts. But I can’t stop eating peanuts” (12). Citado en The New York Herald Tribune, Oct. 12, 1956.

programa de televisión está “massively interpenetrated by social values and relations” (citado en Davis 52).

Valores y relaciones sociales que en “Corazón” operan además, como dije antes siguiendo a Lydia Cabrera, dentro de una compleja red de visibilidad y demanda (Santería vs Palo Mayombe), produciéndose una marcada re-marginalización televisual de lo abyecto y ya marginalizado, de las prácticas Congas de Palo Monte o Mayombe, en lo que CBS en *Mentes Criminales* considera como una práctica “más oscura” que la Santería. Es decir, de cierta manera se “normaliza” la Santería en la medida en que Palo Mayombe se re-marginaliza; se hace más monstruoso que la estratégicamente re-normalizada Santería.

Si la Santería ahora se coloca en un nuevo margen ‘normalizado’ y se hace “visible” a/para una cultura anglosajona protestante en lucha contra el monstruo invisible del “terrorista” desde hace varias décadas, se produce como resultado de ésta re-evaluación de la Santería, a través de un discurso oposicional con respecto a Palo Monte, que éste último quede re-ubicado narrativamente en un nuevo o rediseñado margen-al-margen de la Santería. Además, al hacer ahora ‘visible’ lo indecible e innombrable a través de binarios oposicionales simples como “darker vs lighter”, se hace visible, e incluso temible, al practicante de Palo Mayombe para poder re-marginalizarlo –representándolo y, por ende, (re)nombrarlo, pero como el monstruoso-criminal-académico de profesión que amenaza el siempre inestable equilibrio que se la ha dado a los practicantes de Santería. Este es un proceso de re-marginalización que a su vez re-ordena las coordenadas sociales y por ende culturales de los sujetos practicantes de ritos Congos en condiciones exílicas – exilio no tan codificado, aunque si bien es cierto que el episodio no aclara si Elián, el protegido de Julio, es o no un “balseo”, no resulta difícil re-articular las similitudes con el tristemente célebre “balseo milagroso” finisecular.

Obras citadas

- Black, S. Jason and Christopher S. Hayatt. *Urban Voodoo: A Beginner's Guide to Afro Caribbean Magic*. Tempe, Arizona: New Falcon Publications, 1995.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.
- Cabrera, Lydia. *Reglas de Congo: Mayombe Palo Monte*. Miami, FL: Ediciones Universal, 1986.
- Casey, Bernadette, Neil Casey, Ben Calvert, Liam French, and Justin Lewis. *Television Studies: Key Concepts (second edition)*. London and New York: Routledge, 2008.
- Cohen, Jeffrey Jerome, editor. *Monster Theory: Reading Culture*. London-Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1996.
- Danesi, Marcel. *Popular Culture*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2008.
- Davis, Helen. *Understanding Stuart Hall*. London: SAGE, 2004.
- Fuentes Guerra, Jesús y Armin Schwegler. *Lengua y ritos de Palo Monte Mayombe*. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- Lachatañeré, Rómulo. *El sistema religioso de los afrocubanos*. La Habana: Colección Echú Bi, Editorial de Ciencias Sociales, 2004.
- Kristeva, Julia & Kelly Oliver. *The Portable Kristeva*. New York: Columbia University Press, 2002.