



Desde 1961, el año en que Michel Foucault publicó *Histoire de la Folie*, los historiadores se sumaron con ánimos nuevos a este batallón. Explorando terrenos de la realidad que pocos consideraban como objetos legítimos de estudio, Foucault (1965) se propuso trascender el monólogo de la razón sobre la locura para llegar así hasta su médula en el mundo moderno; ésta, en su opinión, se guardaba en su propio silencio. De ahí que, en lugar de escribir una historia del lenguaje de la psiquiatría, el filósofo se propusiera explorar la arqueología de un silencio. Animados por la implícita crítica social del argumento y acaso seducidos también por una prosa culta y evidentemente interdisciplinaria, los historiadores de la medicina y los así llamados histo-

riadores sociales emprendieron una búsqueda singular en oscuros archivos de manicomios y hospitales. Lo que encontraron en ellos —cartas escritas por los pacientes mismos, historias médicas en donde se podía escuchar no sólo la voz del psiquiatra sino también la del interno, por ejemplo— confirmaba y contradecía la tesis foucauldiana. El silencio de la locura, todo parecía indicarlo, estaba lleno de voces. Todo era cuestión de querer o saber oírlo. La respuesta no se hizo esperar. Tal como lo había planteado Foucault, los historiadores poco a poco dejaron de poner tanto énfasis en los psiquiatras y los expertos. Sin embargo, armados de documentos repletos de voces, se enfrentaron a la locura no como el arqueólogo que se aproxima a un silencio sino como el oído que se dispone a

escuchar un lenguaje cuyas reglas y significados, todavía sin descubrir, constituirían precisamente el objeto de indagación. De ahí, por ejemplo, la publicación en 1987 de *A Social History of Madness: Stories of the Insane*, el libro que Roy Porter, el historiador inglés, escribió con base en historias de vida de pacientes mentales. O los esfuerzos por recolectar diarios y cartas de internos, entre los cuales se cuenta el libro editado por Geller y Harris (1994), *Women of the Asylum. Voices from Behind the Walls, 1840-1945*. Poco a poco el debate sobre la médula misma de la locura se ha movido a un nuevo terreno. Los rígidos esquemas binarios, en los que el psiquiatra (o experto) detentaba el lenguaje y el paciente (o interno) el silencio, han sido reemplazados

por mapas movedizos en los que se intenta capturar el diálogo tartamudo, interrumpido, imperfecto entre el loco y el cuerdo (Cf. Porter y Wright, 2001). Después de todo, en un mundo donde la locura ha devenido enfermedad mental, el loco sólo se convierte en tal frente al psiquiatra, mientras que éste sólo lo puede ser frente a su loco. Ambos, sin embargo, entran al diálogo con distintos grados de poder y con herramientas igualmente distintas. El lenguaje científico por lo regular ampara al primero, mientras que el segundo, por lo general, sólo tiene de su lado a la experiencia propia, su particular interpretación de los hechos. Así, entendiéndose a medias, oyéndose de lado, frecuentemente malentendiéndose, estos dos extremos han

CRISTINA RIVERA GARZA

No han sido pocos y sí muy diversos los autores que se han dejado fascinar por el fenómeno de la locura. Poetas y médicos, pintores y criminólogos, novelistas y legisladores han investigado —a veces con asombro y otras con métodos alegadamente científicos, a veces con palabras y otras en perfecto silencio— el mundo resbaladizo, ambiguo, que existe más allá de la razón.

LA LOCURA y la historia

en *Alias Grace* de Margaret Atwood

producido juntos tanto a la locura como al recalcitrante punto medio —ese terreno denominado salud mental, razón, normalidad— a través de la creación y recreación de sí mismos. Porque éste es un proceso fundamentalmente humano y, como tal, ambivalente y plagado de fracturas, autores de diversas índoles han hecho hincapié en la necesaria, y acaso perversa, complejidad —o negociación, a decir de otros— que se establece entre paciente y experto. Es dentro de esta corriente, dentro de esta singular percepción de la locura como una construcción dialogada, que una novela como *Alias Grace* (Atwood, 1996) cobra especial significado. En su aproximación al universo incierto de la enfermedad mental, el crimen y la verdad, Margaret Atwood (Canadá, 1939) utiliza ciertamente el rigor del historiador que, atento, se dispone a escuchar un lenguaje que no habla. Esto lo hace, sin embargo, sin olvidar su libertad imaginativa y su destreza de novelista consagrada.

En *Alias Grace*, su penúltima novela hasta el momento, Atwood utiliza documentos históricos para recrear la voz de Grace Marks, una sirvienta que, en 1843, a la edad de 16 años, es acusada, junto a James McDermott, del asesinato brutal de Thomas Kinnear, el dueño de la casa donde trabajaba, y de Nancy Montgomery, ama de llaves y amante del último. El homicidio, ocurrido en las afueras de Toronto, atrajo de inmediato la atención de los periodistas, las autoridades policíacas, y los alienistas, vocablo con el que se denominaba entonces a los psiquiatras. De hecho, fueron éstos los que contribuyeron a conmutar la sentencia de muerte de Grace Marks por una condena de por vida —McDermott no tuvo la misma suerte y fue ahorcado— aduciendo que la joven mujer no se encontraba en pleno gozo de sus facultades mentales por ser, precisamente, joven y mujer. Así entonces, gracias al estereotipo decimonónico que conectaba la debilidad del sexo femenino con la “debilidad” mental, Marks se escapó de la horca y pudo pasar una temporada en un manicomio. Más tarde, no encontrando razón para mantenerla ahí después de haberse comportado de manera normal, fue transferida a la penitenciaría de Kingston, Ontario. Tiempo después, como resultado de la serie de peticiones escritas por aquellos convencidos de su inocencia, Marks fue liberada en 1872, a la edad de 46 años. Esta historia es sencilla sólo en apariencia.

Sin temerle a la contradicción, a la condición resbaladiza de toda verdad, Atwood y sus asistentes revisaron cuanto documento pudieron encontrar —artículos periodísticos, documentos del juicio, escritos de psiquiatras de la época, las memorias de Susanna Moodie que en mucho tuvieron que ver con la creación de la leyenda de Grace Marks— para tocar a la casa de la locura desde distintas puertas. El invitado, en este caso, es Simon Jordan, el joven doctor nacido en Estados Unidos que, después de viajar por Europa y de estudiar los nuevos tratamientos en boga para los alienados mentales, estará a cargo de analizar la salud mental de Marks. De su veredicto dependerá que el reverendo Verringer pueda anteponer una nueva petición para la liberación de la acusada. Ésta es la premisa de la que nace una reconstrucción detallada, imaginativa y arriesgada del diálogo establecido entre el psiquiatra y la sirvienta. Lo que en manos menos expertas pudo haberse tornado esquemático y rígido, emerge aquí, en cambio, en toda su ambigüedad, sin asideros firmes, con fracturas secretas. Ciertamente, en el cuarto donde se reúnen *el zorro y el ganso*, como aptamente se denomina una de las secciones del libro, pronto no se sabrá en realidad quién estudia a quién o cuál es la verdad que más pesa.

LA VOZ Y EL SILENCIO DE GRACE MARKS

Sus encuentros están marcados por la sospecha desde un inicio. Después de haber pasado años enteros en cautiverio, Grace tiene pocas razones para confiar en el hombre que se presenta ante ella con la intención de conocer la historia de su vida. Simon lo intenta, sin embargo. Su validación como profesional de la psiquiatría depende de las palabras que tenga a bien pronunciar Grace Marks. Poniendo en práctica la libre asociación de ideas como método de investigación, Simon coloca vegetales y objetos cotidianos —papas, una manzana— frente a la mirada de Grace. Luego la incita a hablar. Grace contesta y guarda silencio, las dos cosas al mismo tiempo. Una parte de su voz se esfuerza por dar con la respuesta adecuada, puesto que de eso depende, como ambos lo saben, su eventual liberación. “Lo miro y después miro a otro lado. Una manzana, le digo. Debe de pensar que soy una simple o a lo mejor sólo se trata de una trampa”¹ (Atwood, 1996: 40),

¹ Todas las traducciones del inglés al español son de la autora de este ensayo.

reflexiona Grace todavía con la manzana en la mano. El interrogatorio continúa. El doctor Jordan intenta conducir a Grace hacia conceptos más profundos y, por eso, le pregunta si existe algún tipo de manzana que no debe comer. “El árbol del conocimiento, eso es lo que él quiere que diga. El bien y el mal. Hasta un niño lo adivinaría. Pero no lo voy a complacer. Vuelvo a usar mi gesto de estúpida. ¿Es usted un sacerdote? le pregunto” (40). Ésta es la otra parte de su voz, la que el doctor Jordan no escucha pero que presiente o vislumbra dentro de su mirada. “Sus ojos eran inusualmente grandes”, recuerda el doctor después de la visita, “pero no eran los ojos de una loca. De hecho, lo evaluaban abiertamente. Era como si ella estuviera contemplando el objeto de un experimento sin explicación; como si fuera él, y no ella, la persona bajo escrutinio” (60).

Estableciendo una complicidad obvia con el lector, Atwood le dará la oportunidad de escuchar tanto las palabras como el silencio de Grace, un privilegio del que Simon Jordan, cada vez más confundido y frustrado, carece por completo. Lo que une a ambas voces en una tensión irresuelta es la clara conciencia de Grace acerca de su débil posición en el mundo que la rodea. En el Toronto de mediados de siglo XIX, entre otros tantos inmigrantes que han llegado, como ella misma, a la Torre de Babel moderna huyendo de hambrunas o persecuciones diversas, Grace no es más que una huérfana, una sirvienta sin educación, una mujer acusada de homicidio, una loca, una prisionera. Por eso, aún cuando hay comentarios de Simon que la enojan y otros que la ofenden, en ambos casos sabe que la agresión frontal sólo la perjudicaría a ella. Así entonces, la voz audible, la voz a la que Simon tiene acceso, es experta en la evasión, en el ejercicio de las normas, en las buenas maneras. La otra voz, la voz que sólo le pertenece al lector, es experta en el sarcasmo y tiene iguales dosis de inteligencia y de buen humor. Cuando Simon le pregunta a Grace, por ejemplo, sobre el bordado que escogería para representar su vida, la segunda voz dice: “No tengo la menor duda al respecto, sé la respuesta. Sería un árbol del paraíso”. Pero la primera voz, de inmediato, se retrae:

Lo que le digo a él es otra cosa. Le digo que no sé, doctor. Tal vez las lágrimas de Job, o el árbol del paraíso, o la serpiente... No le doy una respuesta verdadera porque decir lo que uno quiere verdaderamente siempre trae mala suerte y, entonces, las cosas buenas nunca llegan... (98)

La segunda voz constituye, a su vez, dos voces. Le pertenece por igual a Grace y a Mary Withney, la amiga rebelde y contestona que, tiempo atrás, muere como resultado de un aborto mal practicado. Mary Withney es, además, el alias de Grace, su propia autodenominación. En la novela, ése fue el nombre con el que se registró en el hotel a donde fue a parar mientras huía, junto con McDermott, hacia los Estados Unidos. En los documentos históricos, ése es el nombre que apareció al borde de una fotografía y sobre el cual nadie hizo comentario alguno. *Grace Marks, alias Mary Withney*. Si bien este desdoblamiento de voces no es único, la manera consciente y articulada en que Grace determina lo que debe y no debe decir sí lo es. En un ejercicio que bien pudiera servir como ejemplo en *The Weapons of the Weak* de James Scott (1985), el débil aquí manipula sus pocas herramientas para, si no enfrentar, por lo menos distanciar o confundir al fuerte. En la segunda voz de Grace “siempre es un error maldecir de manera abierta a los que son más fuertes que uno, a menos que haya una cerca de por medio” (Atwood, 1996: 130). A juzgar por la creciente desazón de Simon, por esa incómoda certeza de su propia ignorancia que se le desenvuelve dentro, Grace pronto se revela como una maestra en el arte de manejar las armas de los débiles —una habilidad que no es del todo ajena a su género y a su oficio.

Margaret Atwood ha explorado con sin igual falta de piedad los límites difusos y políticamente peligrosos de los discursos de género. En *The Handmaid's Tale* (1986), por ejemplo, creó una sociedad futurista y patriarcal donde las mujeres son vistas como agentes reproductores fundamentalmente. Sin embargo, años más tarde, en *The Robber Bride* (1993), Atwood dirigió su mirada crítica al daño que se hacen las mujeres entre ellas mismas, un tema que ya había tocado con anterioridad en *Cat's Eye* (1988). De hecho, ha dejado muy en claro en varias ocasiones que a ella no le interesa el estereotipo de la buena mujer:

Por supuesto, se supone que no debería decir esto porque la hermandad de las mujeres es poderosa y las mujeres supuestamente siempre se llevan bien. Pero eso no es cierto ni entre los hombres ni entre las mujeres, ¿por qué debería de ser de otro modo? Las mujeres son seres humanos y, como tales, hay de todo entre ellas. Siempre he estado en contra de la representación de la mujer como el ángel victoriano, la idea de que la mujer no puede errar. Eso no es más que una estupidez y no le hace

bien a nadie. En los inicios de la lucha por los derechos de la mujer, la discusión no se centraba en su supuesta superioridad moral. De hecho, la conversación era acerca de la diferencia entre hombres y mujeres en términos de poder, privilegio social, voto, salarios, etc. Desafortunadamente, todo parece indicar que el argumento de que “las mujeres son mejores” ha ganado mucho terreno. Si esto fuera verdad, ya sea en la vida real o en las novelas, no tendríamos ninguna Salomé, ninguna Carmen, ninguna Ofelia. No tendríamos, además, ningunos celos, ninguna pasión. (Atwood en Snell, 1977)

Por esta razón no es sorprendente que Atwood esté dispuesta a internarse en la abrupta complejidad humana de Grace Marks. En otras palabras, la autora evita convertir la historia de Marks en una narrativa de victimización femenina. Así entonces, la segunda voz de Grace, la voz que es dos voces y un silencio al mismo tiempo, no sólo le permite explorar la frágil posición de una mujer soltera, huérfana, y sin educación en el Canadá de mediados de siglo XIX, sino que también le ayuda a vislumbrar la fuerza vital, las trampas, los recursos que alientan su vida y su dignidad personal. Aún dentro de los ámbitos reducidos en los que acontece su vida, aún en el silencio, la segunda voz de Grace es capaz de deslizarse —a veces de manera juguetona, otras simplemente porque puede— por esa fractura del todo social que es la locura, ya sea aparente o real.

¿HOGAR, DULCE HOGAR?

PODER Y CONOCIMIENTO EN LA VIDA DOMÉSTICA

Mucha de la literatura que utiliza como centro de acción al ámbito doméstico, el espacio femenino por antonomasia, se centra en la descripción de universos hogareños delineados en tonos pastel en donde de manera casi milagrosa aparecen platillos suculentos, ropa almidonada y cuartos perfectamente limpios. Pocas veces se pone atención al momento en que tales “milagros” se producen y, mucho menos, a la persona que realiza este trabajo. De la mano de Grace, siguiendo con cuidado los tonos más firmes de la primera voz, Atwood recrea en detalle las

labores cotidianas de la sirvienta de origen irlandés, produciendo de paso una de las mejores historias sociales de la vida doméstica del Canadá de mediados de siglo XIX. Al describir puntualmente las arduas labores desarrolladas por Grace —desde tender la cama hasta hacer mantequilla, desde hacer el jabón para lavar la ropa hasta pelar manzanas— Atwood hace algo más que regodearse en el detalle histórico. De hecho, es a través de estas descripciones que Grace puede explayar su propio conocimiento y, de esta manera, cuestionar, al menos por unos momentos, las reglas del interrogatorio médico. Una escena. El doctor Jordan encuentra un pasaje oscuro en la primera confesión que vertió Grace ante el juzgado y, tratando de esclarecerlo, le pregunta sobre sus actividades más mundanas.

¿Qué es ese todo? ¿Qué hacías realmente? ¿Perdón, doctor? ¿Sí qué hacías todos los días? Lo usual, doctor, le digo. Hacía mis deberes. Perdóneme, Grace, dice el doctor Jordan, pero ¿en qué consistían esos deberes? Lo observo. Trae puesta una corbata amarilla con pequeños cuadros color blanco. No está bromeando. Él realmente no lo sabe. Los hombres como él nunca tienen que limpiar su propio mugrero. Nosotras, en cambio, tenemos que limpiar nuestro propio mugrero y el suyo también. En eso se parecen a los niños, en que nunca tienen que pensar o preocuparse por las consecuencias de sus actos (Atwood, 1996: 214).

Si Grace elabora sobre las labores domésticas que lleva a cabo en tono práctico, objetivo casi, es a través de la voz desparpajada de su compañera de trabajo, Mary Withney, que el lector puede internarse en la danza de poder que practican los pobres y los ricos, los fuertes y los débiles, los hombres y las mujeres, en el aparentemente tranquilo ámbito del hogar.

Ella decía que ser sirvienta [refiere Grace al doctor Jordan] era como cualquier otro trabajo, con sus mañas, que muchas no aprendían nunca, y que todo dependía del espejo con que se mirara. Por ejemplo, siem-

LA NOVELA ES UNA INVESTIGACIÓN, UNA BÚSQUDA DE CONOCIMIENTO EN LA CUAL EL AUTOR USA PERSONAJES (“YOS” IMAGINARIOS) EN LUGAR DE CONCEPTOS

pre nos decían que usáramos las escaleras de atrás para no estorbar a la familia cuando, en realidad, era todo lo contrario: las escaleras de enfrente estaban ahí para que la familia no nos estorbara a nosotras (158).

Suspicaaz, democrata convencida, y trabajadora como la que más, Mary Withney, a decir de Grace, seguía la lógica de su pensamiento hasta las últimas consecuencias y, haciéndolo, rompía con todas las reglas del juego doméstico. “Al final, decía, nosotras siempre nos llevábamos la mejor parte porque lavábamos su ropa sucia y, por eso, sabíamos mucho de ellos; mientras que ellos no lavaban la nuestra y, claro, no sabían nada de nosotras” (158). Esta interpretación dinámica de las relaciones de poder no es, sin embargo, suave o fácil. Mary Withney, la que roba migajas de aquí y de allá sin que nadie lo note, la que se sale con la suya en cosas pequeñas, no puede, sin embargo, escapar a las circunstancias que la limitan. Embarazada de un hombre de mejor posición que había prometido casarse con ella, Mary procura un aborto clandestino del que no sobrevive. La narración de los hechos en voz de Grace conmueve al doctor Jordan, para quien *ese mugrero* siempre había sido algo abstracto, algo, en todo caso, que ni él ni aquellos en su misma posición tenían que limpiar.



NO SABER: EL RETO DE LA NOVELA HISTÓRICA

Alias Grace es una novela histórica en el mejor sentido del término. No lo es porque la novela se base en un *hecho* histórico y ni siquiera porque la autora y sus asistentes hayan documentado tal *hecho* de la manera más responsable posible, visitando archivos y rescatando documentos. Lo es porque además de basarse en un *hecho* histórico bien documentado, Atwood ofrece una densa reflexión sobre las maneras en que

se produce conocimiento histórico. La autora, en otras palabras, va en pos de una epistemología. Si como Milan Kundera (1986) ha afirmado, la novela es una investigación, una búsqueda de conocimiento en la cual el autor usa personajes (“yos” imaginarios) en lugar de conceptos, en *Alias Grace* Atwood utiliza personajes para cuestionar y problematizar los discursos producidos alrededor de Grace Marks —una tarea que ciertos críticos literarios clasifican como la marca misma de los escritos poscolonialistas (Hutcheon, 1995). Así, fiel a la ambivalencia y complejidad de la experiencia humana, Atwood descarta la estabilidad de la Verdad y se propone investigar la tensión que acompaña a la oposición y competencia por legitimidad de varias verdades —la de la pionera Susanna Moodie que escribió sus libros para una audiencia europea, la de James McDermott quien acusó

a Grace unos minutos antes de ser ahorcado, la de Grace Marks que siempre clamó no recordar nada de los sucesos que se le imputaban. En la novela, el foro principal donde estas verdades se enfrentan es el diálogo entre Simon Jordan y Grace Marks. Pero este foro, tal como la búsqueda en sí misma, es inestable, movido, plagado de trampas.

Simon y Grace se estudian el uno al otro desde la primera entrevista, sospechando intenciones secretas, midiendo el peligro.

Si intentas hablar, continúa, yo intentaré oír. Mi interés es puramente científico... Tal vez le diré mentiras, le digo. No, dice, Grace que idea tan perversa, tienes una imaginación pecaminosa. Dice, tal vez lo harás. Tal vez me dirás mentiras sin querer y, tal vez, las dirás también deliberadamente. Tal vez eres una mentirosa. Lo miro. Hay quienes han dicho que lo soy, le digo. Pues tendremos que correr ese riesgo, dice (Atwood, 1996: 41).

El riesgo, pronto lo descubrirá el doctor Jordan, es inmenso. Contrario a lo que esperaba, a medida que recibe más y más información de Grace, la sensación de vértigo, de falta de certeza, aumenta en lugar de disminuir. Esa molestia existencial, cognoscitiva, es como una piedra en el zapato que no lo deja disfrutar sus triunfos cotidianos que son, además, pocos. “Ella no se ha negado a hablar —de hecho ha sido todo lo contrario” reflexiona Simon. “Le ha dicho mucho, pero sólo lo que ella ha decidido decirle. Lo que él quiere es lo que ella se niega a decir; lo que a lo mejor hasta ella misma se niega a saber” (322). Después, mientras habla con el licenciado que logró salvarle la vida a Grace y quien, por cierto, está convencido de su culpabilidad, la pregunta vuelve una vez más. ¿Le está mintiendo Grace?

Mentir, dice MacKenzie. Un término muy severo ciertamente. ¿Me pregunta si Grace le ha estado mintiendo? Déjeme ponerlo de esta manera ¿mentía Scherezade al contar sus historias?... Tal vez Grace le ha estado diciendo lo que necesita decirle para lograr su propósito. ¿Qué es? le pregunta Simon. Mantener divertido al sultán, dice Mackenzie” (377).

La mera posibilidad lo aterrera pues, si Grace ha compartido la historia de su vida sólo para divertirlo,

para mantenerlo cerca, ¿cuál es el valor de la información recibida, cuál su status ontológico? La falta de certeza eventualmente derrotará a Simon. “No saber² —arrebatar pistas y presagios, cabos sueltos, susurros apenas— es tan malo como estar embrujado” (424). Así, un Simon atormentado y lleno de dudas, que además se ha metido en líos eróticos con su casera, deja el caso y la ciudad, sin escribir el reporte médico que le había prometido al reverendo Verringer y sin siquiera avisar. Se diría que el doctor Jordan huye del embrujamiento no de la ignorancia, sino de la incertidumbre. Es ahí precisamente, en esa tensa incomodidad, dentro de *la sabiduría de la incertidumbre*, donde se cosen, para ser fiel a las metáforas elegidas por Atwood a través del libro, las múltiples pequeñas verdades de donde brota esta novela (Kundera, 1986). A final de cuentas, tal como Simon lo sospecha, tal vez “somos —preponderantemente— lo que olvidamos” (Atwood, 1996: 406). A lo que se le puede añadir que tal vez somos, preponderantemente, lo que no sabemos que somos. Una buena novela nos coloca esa piedra en el zapato que, ciertamente, molestará al caminar, pero nos hará conscientes del *hecho* de estar caminando.

² Itálicas del autor.

Bibliografía

- Atwood, Margaret (1986). *The Handmaid's Tale*. Boston: Houghton Mifflin.
- Atwood, Margaret (1988). *Cat's Eye*. New York: Doubleday.
- Atwood, Margaret (1993). *The Robber Bride*. New York: Nan A. Talese / Doubleday.
- Atwood, Margaret (1996). *Alias Grace*. New York: Nan A. Talese.
- Foucault, Michel (1965). *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Vintage.
- Geller, Jeffrey L. y Harris, Maxine (1994). *Women from the Asylum. Voices from Behind the Walls, 1840-1945*. New York: Doubleday.
- Hutcheon, Linda (1995). “Circling the Downspout of empire”, en *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge.
- Kundera, Milan (1986). “The Depreciated Legacy of Cervantes”, en *The Art of the Novel*. New York: Grove Press.
- Porter, Roy (1987). *A Social History of Madness: Stories of the Insane*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Porter, Roy y David Wright (eds.) (2001). *The Confinement of the Insane, International Perspectives*. Cambridge.
- Scott, James (1985). *The Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press.
- Snell, Marilyn. “Margaret Atwood. The activist author of *Alias Grace* and *The Handmaid's Tale* discusses the politics of art and the art of the con”, en *Mojo Wire* (August 1997).

