

# El Cid

*La revista estudiantil del Capítulo Tau Iota de  
Sigma Delta Pi, La Sociedad Nacional Honoraria Hispánica.  
Fundada en la primavera de 1993.*



## ***Colaboradores***

*Creighton University; Monterey Institute of International Studies;  
Texas A&M University; University of Kentucky;  
University of North Carolina at Wilmington; Valparaiso University*

*Available only online at [www.citadel.edu/elcid](http://www.citadel.edu/elcid)*

*Funding for El Cid is made possible by the generous support  
of The Citadel and subscriptions.*

*Copyright © 2010 by the Tau Iota Chapter,  
Sigma Delta Pi, The Citadel  
ISSN: 1082-5894  
[www.citadel.edu/elcid](http://www.citadel.edu/elcid)*

*The views expressed in El Cid are not necessarily shared by the journal's staff,  
Sigma Delta Pi, or The Citadel.*

# *El Cid*

## Publicación anual

### Director

*Mark P. Del Mastro, The Citadel*

### Consejo Editorial

*Roberto Ampuero, University of Iowa*

*Linda B. Bartlett, Furman University*

*José J. Cardona-López, Texas A&M International University*

*Germán D. Carrillo, Marquette University*

*Susan de Carvalho, University of Kentucky*

*José Delgado-Costa, Ohio University*

*Marie-Lise Gazarian, St. John's University*

*Michael Iarocci, University of California-Berkeley*

*David Laraway, Brigham Young University*

*Fernando Operé, University of Virginia*

*Ryan Spangler, Creighton University*

*Eloy Urroz, The Citadel*

### Redactores

*Nicole L. Martinoli, The Citadel*

*María Luisa Spicer-Escalante, Utah State University*

*Graciela Tissera, Clemson University*

*Mark P. Del Mastro, The Citadel*

### Comité Seleccionador del Premio Ignacio R. M. Galbis

*Cathleen Cuppett, Coker College*

*Charles Moore, Gardner-Webb University*

*Gerardo Piña Rosales, Lehman College-CUNY*

*Hector R. Romero, University of Texas Pan American*

### Ganadora del Premio Ignacio R. M. Galbis, 2010

*Amy Beck, Monterey Institute of International Studies*

\*\*

# Para publicar en nuestra próxima edición

A todos los estudiantes universitarios —graduados y subgraduados— que estén interesados en publicar poemas, cuentos, relatos, ensayos o noticias relacionadas con el mundo hispánico en *El Cid*, favor de preparar sus obras originales según nuestras normas editoriales:

[www.citadel.edu/elcid/submissions.html](http://www.citadel.edu/elcid/submissions.html)

Las obras seleccionadas por el Consejo Editorial se publicarán en el verano.

El *Premio Ignacio R. M. Galbis* será otorgado al estudiante que haya escrito el mejor artículo, ensayo, poema o relato. Este premio literario será elegido por un comité de profesores universitarios de español. Los requisitos para ser considerado para este premio serán los siguientes: 1) el autor tiene que ser un estudiante universitario, 2) la obra original del estudiante tiene que haber sido publicada en *El Cid*. El ganador del *Premio Ignacio R. M. Galbis* recibirá la confirmación por correo.

\*\*

# Índice

<i>Poesía</i> .....	iv
<i>Relatos</i> .....	viii
<i>Ensayos</i> .....	xx

\*\*

# *Poesía*

# *Dentro de la casa de mi padre*

*Gunnar J. Schonning*

*University of North Carolina at Wilmington*

Amarrados a la luna desalmada,  
delicados bajo estrellas crueles,  
ellos sufren el sueño más profundo  
dentro de la casa de mi padre.

Ahora el viento de la noche araña y rasga,  
mientras las vigas aguantan y gimen,  
y el latido de mi corazón está solo  
dentro de la casa de mi padre.

Una luz por debajo de mi puerta,  
las gradas ceden bajo mis pies,  
yo no puedo subir la escalera más  
dentro de la casa de mi padre.

# *Vidriera*

*Patricia Gonzalez  
Texas A&M University*

Castillo de ilusión, fin y principio de un caudillo  
propuesta venial en buen boceto superpuesto  
como episodio de un amor que no está escrito  
con apuntes que conllevan un ahora y el aquí  
para vernos y decirnos: pero, nada, todo...  
tantas cosas, nunca, sí, no...y otra vez sí  
conclusión y determinación que nos obliga  
a sentirnos, a escucharnos: ¡Dios divino!  
en situación abrasadora de profunda rebelión  
al intentar no decir mucho, antes ni menos  
por cuidar de distinguir lo justo inevitable  
cuando se trata de sentir y no sentir  
ese grito que ahoga y destruye las fachadas,  
imágenes construidas con astucia e inocencia  
falsas, temporales, agresivas y tan frágiles...  
nocturnas, ¡del demonio!  
cautela por consuelo que conmueve  
la sensibilidad del cielo de tu boca  
con lunas reflejadas en los vidrios de tu alma  
mismas que asoman a trazarse en los ojos de la mía  
con manos aferradas a un aliento lento, adormecido  
de ternuras clandestinas que calcinan y encaminan  
a halagos brindados y arrancados  
en penumbras de suaves interiores  
plenos de latidos apagados con alas y alabanzas  
de caprichos no ignorados...  
súplicas y demandas que nos unen y confunden  
y hacen imposible desoír los añicos de ilusión  
fragmentados en colores tan poco imaginados...  
ni planeados como cosas de un amor que no es ingenuo  
encantamiento alcanzado por la caza  
por anhelo, fortaleza y estrategia  
que surgen del deseo profano y sin razón  
de un lamento traidor, que es más que cierto  
porque por nada decir, aun afirma  
porque se aferra en empuñar un espejismo

porque no se debería sentir tanto  
fallo probado, mortal  
si mero son ensueños tan furtivos,  
quimeras y sospechas intrigantes  
caricias y susurros penetrantes  
a través de una verídica vidriera  
lazarillo a un castillo de ilusión

# *Relatos*

# *La fruta prohibida*

*Amy Beck*

*Monterey Institute of International Studies*

## *James Griffen*

Compré esa tierra hace una década, pero todavía me siento extranjero. Construí mi casa lejos de la panadería y de la tienda de mi hermana, pero cuando salgo de mi oficina y de mi casa, aislado por millas de fresas y frambuesas, la gente me mira con desconfianza e incertidumbre. Siento que soy el Dios de un mundo distinto. La gente de la tierra sabe que existo y que dirijo sus vidas, que no me pueden dejar. Si tienen problemas en la vida, me pueden rezar en voz tan alta que me hacen escuchar desde el segundo piso de mi nube sostenida por palos grandes. Pero saben que casi nunca cruzo las millas de fruta para hablarles, que uso mis profetas para difundir mis palabras. La verdad es que necesito a mis profetas; no hablamos el mismo idioma, la gente y yo. Viven en el mundo terrestre e intentan demostrar que son buena gente y merecen subir, paso a paso, a mi paraíso. Qué ridiculez: mi vida es un paraíso. Tengo agua corriente y luces en la noche, pero he perdido mi espíritu.

## *Catarina Montez*

Vine a esa tierra hace poco. Mi marido me trajo con él, pero contra su voluntad. No quise que me dejara sola en México con un pueblo de mujeres abandonadas. No quise ser otro nombre que recibiera un sobre con el dinero del mes. Pero, más que todo, no quise seguir trabajando en la oficina de correo; no quise dar los sobres postales a ojos vacíos y reemplazados, y casi olvidados.

Había una mujer en particular que me hizo caer el corazón al estómago, y dejándolo en el ácido revolviéndose con un hambre fuerte. Tenía pelo largo y negro. Cuando la conocí, tenía el estómago grande y las tetas hinchadas. Al principio, sus sobres llegaban cada semana. Yo pensaba que tenía mucha suerte para recibir el dinero tan frecuentemente. Pero, después de dos meses, sus sobres postales empezaron a llegar con menos frecuencia. Cada vez pasaba más tiempo entre sobres. Ella todavía iba a buscar su correo cada semana. Miraba desde detrás del mostrador mientras perdía la luz en sus ojos, y mientras perdía el cariño por su estómago creciente. Su pelo largo se convirtió en fibroso. Parecía que no lo hubiera lavado en mucho tiempo. Un día ya no fue a visitarme. Después de un mes, llegó un sobre postal para ella, pero nunca regresó. Entonces, después de un rato, decidí abrir el sobre para descubrir una pista de quién era la mujer y llevarle su postal. Así era la carta:

*Querida Mónica,*

*Sé que ha pasado mucho tiempo sin mandarte dinero, pero la verdad es que ya no tengo mucho para mandarte. Hace unos meses ahora, he conocido a una mujer, y ahora ella tendrá mi hijo. Tú sabes cuánto quiero un hijo. La verdad es que tengo que apoyar a mi familia aquí ahora. No pienso regresar a México nunca. Debes casarte con otro hombre que te cuide. No me esperes. Me imagino que todavía eres joven y guapa.*

*Cuídate,*

*Carlos*

Dejé caer las palabras al piso, y rellené el papel con otras palabras: sustantivos dulces y verbos pasivos.

*Querida Mónica,*

*Ojalá que estés bien. He estado trabajando aquí muchas horas cada día, pero no he pasado un día sin pensar en ti. Te extraño mucho. La verdad es que tengo noticias malas y detesto decírtelas. No voy a poder regresar a México... nunca. Mi jefe aquí es un demonio que me ha atrapado; si salgo me matará porque dice que tengo una deuda con la granja. Por eso, tampoco podré mandarte dinero. Debes casarte con otro hombre que te pueda cuidar. Deja de pensar en mí, aunque yo nunca te pueda olvidar. Sólo quiero que seas feliz.*

*Un beso grande,*

*Carlos*

Pregunté por ella a las mujeres en las calles y logré encontrar su casa. Puse la carta bajo la puerta y doblé para salir. La puerta se abrió de repente y muy rápido. La mujer se había cortado el pelo; parecía un hombre. Le dije que su marido le había mandado una carta y salí casi corriendo. Me siguió por dos cuadras y cuando me pudo ver a la cara me preguntó si la carta era verdadera. Porque, me dijo, no tenía la escritura de su marido. Mientras le decía la verdad, sus ojos se cerraron lentamente. Por fin los abrió y pude ver una vela blanca con su tallo carbonizado, extinguido. Me dijo, “Qué bueno, entonces, que su bebé murió. No sé cómo lo iba a cuidar.”

*James Griffen*

Alexa nació cinco años después que yo. Nació niña y se quedó niña para toda su vida. Cuando era joven, no me gustaba estar con ella, ni ser visto con ella. Pero, un día, cuando mi padre me encargó cuidarla por la tarde, la llevé a una piscina con mis amigos, y la dejé sola en una silla. Su sonrisa vacía me

molestaba; su traje de baño rosa con una faldita alrededor de sus caderas me avergonzaba; el bloqueador del sol dejaba unas marcas bien blancas.

Estuve jugando en la parte profunda de la piscina, coqueteando con una compañera de la escuela. Oí una salpicadura en el lado poco profundo y cuando miré, ella había caído en la pileta y estaba agitando sus manos arriba de su cabeza. Me quedé inmóvil. Tuve que agarrarme fuerte a la pared de la piscina. Miré mientras el hombre fuerte en traje de baño naranja saltó a la piscina. Corrí a su lado y la abracé. Ella se rió, mostrando sus dientes; se sentaba en su silla otra vez. *"I'm sorry Alexa, I'm sorry."* Dije adiós a los otros chicos. *"Don't go! She'll be fine. We're going to play Marco Polo and we need you."* Me despedí.

Desde el momento en que el socorrista la arrastró del agua, sentí una necesidad de cuidarla que superó toda mi vida. Jugaba con ella, y mientras crecía, iba enseñándole cosas de la escuela, de la vida, de mis amigos. Le enseñaba sobre todo de historia. A ella le gustaba la historia porque le parecía un cuento. *"¿You know what, Alexa? George Washington was the first president of the United States and he was elected for being the General of the army when they fought and kicked out Great Britain."* Ella sonreía

Vivía mi vida, pero siempre regresaba a su lado para contarle todo. Y me impresionaba su capacidad de sentir mis emociones y valorar las escenas de mi vida cuando todo el mundo se reía de mí. Un día, regresé a casa después de la escuela y le dije entre bocanadas de aire que Nina me había abandonado en frente de todos, y que yo había llorado también en frente de todos. Y todo el día la gente se pasaba imitando a una llorona, diciendo, *"Oh Nina, boo hoo hoo! Don't leave me!"* Y Alexa me miró y dijo con una voz enfadada, *"They're stupid, Jamie. And Nina, too."* Pero le dije que me gustaba mucho Nina. Y mis ojos se llenaron con gotas esperando su turno de caer en mis mejillas. De repente, Alexa también empezó a llorar. *"It's okay if you cry, Jaime. I cry, too. We all cry. I don't like this girl that hurt you."* Me abrazó y me dio un beso en la mejilla. Puso su cabeza en mi pierna y no se quejó cuando mis lágrimas mojaron su pelo.

### Catarina Montez

Aquí el campamento donde nos hace vivir es, por gran parte, sólo hombres, y me miran con ojos diferentes de los de las mujeres en mi pueblito abandonado: ojos cansados y hambrientos, y más que todo, atrapados y vencidos. Después del primer día de trabajo, entendí sus ojos. Cuando mi marido me empezó a mirar así un día, entendí que yo estaba casada con una cáscara y me atrapó su cáscara a mí también. Sentí que un terremoto rompió la superficie de mi piel, dejando una fractura grave. Temía que saliera mi corazón y toda su sangre en un chorro delgado hasta quedar vacía. Y cuando el proceso doloroso terminó, y mis ojos ya no podían llenarse de agua ni sal, y raspé la sal seca de mis mejillas rosas, y

sequé las gotitas de agua de mis pestañas, me sentí vacía. Extrañé mi sangre, mi corazón. Fui a andar a lo largo del lago cerca de nuestro campamento. Cuando miré mi reflejo en el agua, me miraron ojos vacíos, reemplazados, casi olvidados, y asustados.

### James Griffen

Hace diez años, mi padre murió. Cuando murió, me dejó un cuarto de un millón de dólares. Nunca supimos que tenía esa cantidad de dinero. Siempre habíamos vivido en una casa simple y pequeña. Nunca me dio dinero para nada de lujo. Tuve que trabajar. Trabajé en la tienda *Longs Drugs* por ocho años.

Como mi hermana estaba desconsolada cuando murió nuestro padre, y yo no tenía obligaciones de trabajo, no nos quedó nada para quedarnos en Los Ángeles. Pasamos diez días discutiendo las opciones. La primera fue comprar una casa bonita en el suburbio de Los Ángeles, pero tendría que encontrar un trabajo suficiente para mantenernos en la nueva vida. Entonces, mi hermana me dijo que quería trabajar también para ayudar. Me declaró, con mucho orgullo, “Daddy taught me to make the best pies in the whole World. And I can...I’m real good at it. You know; you’ve tried them. They’re good, right?” Me dijo que si pudiéramos encontrar fruta fresca cada día, podía empezar una panadería de pies mientras trabajaba yo en otro asunto. “*With daddy I can. We make them well. He helps me cut the fruit, but I can do the rest. I can make the dough and I don’t even need to measure. I know the recipes. And daddy can help me.*”

“Alexa... dad died.” “I know, I know. But he can help me because I can hear his voice in my head. He whispers the recipes in my ears.”

Se decidió en ese momento. Nunca había visto ese orgullo y emoción en mi hermana. Vendí la casa de mi padre en la que había estado viviendo con él y mi hermana por mis 25 años de vida y nos mudamos al norte, al estado de Washington, en las afueras de Seattle. Compré la tierra y construimos la panadería y contraté a una mujer como ayudante de mi hermana en la cocina.

### Catarina Montéz

Normalmente trabajo con Mariela. Ella también tiene 18 años y es del mismo estado de México. Ella vino con su marido también. Ha estado trabajando aquí unos meses más que yo. Cada día me da consejitos como “Si no traes por lo menos cinco cestas por día, te van a dar menos comida en la noche” o “Tenemos que traer cinco cestas cada una para alimentarnos bien” y, con una sonrisa coqueta, “Tenemos que traer seis cada una para tener lo que le faltan a los maridos.” Sonríe cuando dice el secreto sobre los maridos. Es delicioso sonreír así con ella. Ella no es como las otras mujeres que he conocido. Ella sonríe y cuenta chistes y tiene ojos puros como un bebé. Dijo que una vez un chico había ido para hablar con los jefes que miden las cestas. “Dijo que no podía más y que

tenía mucha hambre. Les preguntó si podrían escribir que ya había traído cinco cestas.” Hizo una pausa. “El jefe que mide le escupió en la cara y le llamó un mexicano sucio y perezoso.” Compartimos una mirada cansada.

Mi marido siempre me llamaba *Katie* cuando nos casamos. Decía que, como siempre exigía ir con él a los EEUU, necesitaría un nombre estadounidense también. La verdad es que, aunque estoy aquí contra su voluntad, me casé con él porque era el único hombre que me propuso matrimonio que dijo que podía ir con él. No hay nada especial de ese hombre, mi marido. No canta bien como Ricardo, ni tiene una cara guapa como Francisco, ni una sonrisa que calienta como Mateo. Es un hombre cualquiera.

Pero, en los últimos meses, su espalda ha empezado a deteriorarse. No puede estar parado con su espalda bien derecha ni puede doblar sus rodillas sin hacer una mueca de dolor. El jefe, un mexicano nacido en Washington, dice que no sabe recoger bien las frutas. Mi cuerpo es más fuerte que el suyo; me siento mejor que él. Sólo tengo un dolor en el abdomen cuando estoy mucho tiempo agachada en las fresas. Y estoy ganando peso aunque como menos. Veo que el jefe me vigila con mucho cuidado; debe ser que piensa que robo las fresas.

Pero mi marido me tiene resentimiento por mi salud. Está bajando de peso mucho; ya puedo contar sus costillas. Me mira la espalda con enojo. Si yo recojo más fruta que él, no me habla durante toda la noche y me hace acostarme con él como si no fuera su esposa, sólo un cuerpo femenino para aprovecharse. No me molesta si no dura mucho tiempo, pero cuando ve mi cuerpo más fuerte que aguanta el trabajo diario, me hace estar en la cama mucho tiempo, dándome toda la culpa por su vida difícil e infeliz. Enfoco mis ojos en la pared detrás de él. Necesito dormir para poder trabajar bien al día siguiente. Intento esconder mi cesta de él durante los días.

### *James Griffen*

Cuando compramos la tierra para hacer la granja, no había nada, sólo lodo vacío en toda dirección. Después de un año casi se había acabado el dinero, pero habíamos preparado la tierra para sembrar la fruta, y construido una casa lejos de todo en una colina, una panadería y tienda para mi hermana y su ayudante. Decidimos cultivar fresas, frambuesas, manzanas y ruibarbo, todas las frutas favoritas de mi hermana.

Pero tuvimos que encontrar trabajadores. Descubrí rápidamente que todos los trabajadores que cosechan fruta en el estado son inmigrantes ilegales de México. Mis consejeros me sugirieron pagarles cuatro dólares por hora. Pero yo dije que no. Empezamos pagándoles siete dólares y cincuenta centavos por hora, el sueldo mínimo del estado. Y tuve mucho orgullo por poder hacerlo. Me hizo sentir bien caminar entre los campos de trabajadores bien pagados. Supe que muchas de las otras granjas habían decididos pagarles menos porque son ilegales

y no tienen el poder de protestar. Pero no quise ser así. Había pasado toda mi vida con una mujer de quien la gente se ha aprovechado por su incapacidad, y sé que es una mujer valiente y que merece todo lo bueno de la vida. No merece ser maltratada, y no iba a tratar mal a una persona que fuera incapacitada por no ser ciudadana.

Como son trabajadores inmigrantes, no tienen donde vivir cuando llegan, y cuando empezamos la granja, nos dio cuenta de la necesidad de tener casas para ellos. Pero no teníamos mucho dinero y tuvimos que construir casitas pequeñas con unas ventanitas, y unos baños para compartir. No es muy lindo, pero tampoco el fin del mundo, y no se quedan allí todo el año. Fue lo mejor que pudimos hacer. Mejoraremos las casitas en cuanto haya más dinero. No se opusieron porque el sueldo era bastante alto.

Y como no hay un supermercado cerca, ni un restaurante, tuvimos que traerles la comida. Una vez cada semana, iba al mercado para comprar comida para venderles en la granja al precio que yo pagaba. Todo tenía que ser conservable, como no hay refrigeradores, y había que pensar en la manera de cocinar, como no había ni horno ni cocina. Pero, tenían trabajo y donde vivir y comida y un sueldo bueno.

Empezamos bien... pensaba que de verdad empezamos todo bien. Pero, pronto ya estábamos en problemas.

*“Alexa... what else can I do?”* Estábamos cenando. *“Managing a farm is much harder than I thought it’d be. No one wants to buy my fruit because it’s more expensive than the fruit from California where they don’t pay a decent wage.”*

Alexa me sonrió. *“Jamie, you’re a good man. You are helping a lot of people with our fruits. You’re the best big brother...and the best fruit maker! Just like God. He made us, and we make fruit!”* Se rió. *“Fruit God! And I’m the princess! Can I be princess of the strawberries? Those are my favorite! Princess Alexa of the Strawberries.”*

*“Alexa... it’s been a year. I don’t know what to do. I’ll have to start bringing cheaper food and selling it for a little less. It’s better than lowering the wages, right?”*

*“But Fruit God, how are they going to work in our kingdom with less food and less money?”*

Suspiré. Alexa me preguntó qué me pasaba. *“After four years of fighting this damn war to keep our heads above water, I’ve had to lower the wages a little.”* Suspiré otra vez. *“The truth is that no one is buying my fruit at the prices I want to sell them in order to pay the workers well and support myself and you.”*

*“You’re a good Fruit God, Jamie. You try to make the most and the best fruit for the pies. Can we rename them Princess Alexa’s Pies?”*

“*Sure, Alexa.*” No quise decírselo, pero los *pies* de mi hermana no estaban trayendo los beneficios que habíamos esperado.

El quinto año, bajé sueldos otra vez para bajar el precio de la fruta. No dije nada a Alexa este año. No quise que supiera de nuestros problemas económicos.

Después de la mitad del año, tuve que hablar con Alexa. Estabamos afuera en el patio del segundo piso y miré la tierra y a los trabajadores en el campo, pero muy lejos. Pasaba mucho tiempo allá, mirando a los trabajadores, buscando con desesperación una solución a sus vidas, y a la mía.

“*Alexa...*” dije por fin. “*We’ve been having some problems with money for a while now. You know how much I love your pies. But... the truth is that we’re the only ones eating them. I’m afraid we’ll have to close the bakery ...*”

Empezó a llorar. “*B..b..but how is Daddy going to be proud of me if I don’t make the pies?*”

“*Alexa, he’ll always be proud of you. You’re his bright star, remember? And you can keep making them here in our kitchen, just fewer.*”

“*I remember. I’m his bright star. But who’s going to help me with the pies?*”

“*Dad will. Remember? You said he whispers the recipes in your ears?*”

“*I remember. He whispers the recipes in my ears.*” Entonces, convertí la panadería y tienda en sólo tienda. Mi hermana lloró por unos días, pero pronto se quedó tranquila.

El sexto año, no tenía a nadie con quien hablar. Mi hermana casi no me hablaba. Entonces, hablaba con las fotos en mi oficina. Tenía una de mi padre, una de mi madre, y dos de mi hermana. Pensaba en mi padre. “*Hey, dad. I have an idea. Instead of lowering the wages, I’ll just ask more work from each worker... five baskets per worker per day... and of a certain weight. What do you think?*” Silencio. “*If you agree, don’t say anything.*” Silencio. “*Aha! You agree!*”

“*Listen up men,*” dictó a mis gerentes de los campos de fruta. “*This year we have to emphasize our five basket minimum more strongly. And we’re going to pay the workers daily in food. At the end of each month we’ll pay them the rest of the money after taking out food and rent.*”

### Catarina Montéz

El marido de mi amiga intentó irse de la granja ayer para hacer una llamada a su mamá en México. Pero los jefes pochos lo encontraron y reapareció con su nariz torcida y el hueso de su mejilla roto. La ceja arriba del ojo del lado izquierdo fue limpiada de su cara, como si fuera mugre excesiva. Pero más que todo, sus ojos (antes pequeños pero abiertos) se cerraban y parecían planos. Su marido dijo que no podía salir porque debía dinero, y que no confían que regresaría. Sólo cuando termine la temporada de trabajo habrá terminado de

pagar su deuda para vivir en las chozas de la granja y comer la comida que traen los empleados de la granja. No sabía que teníamos una deuda, y que no podemos salir.

Esta mañana el gran jefe pasó por la granja. Es más blanco que un fantasma, pero no sé si parece más a un fantasma o a un dios hecho de nubes, protegiendo la cosecha. Pienso en los dioses de la tierra, del agua y del sol, y con un escalofrío espero que los dioses no parezcan tan vacíos como él y todos los hombres con quienes trabajo. Su piel es transparente y se le ve la vena azul en la frente. Pienso que no ha visto el sol en mucho tiempo; se entornaron sus ojos contra la luz. Su espalda es como la de mi marido, bien redonda. Tendrá cuarenta y cinco, o cincuenta años, ¿no? Sé que es el jefe grande, porque mi jefe de fresas nos mandó que trabajáramos muy bien con sonrisas grandes cuando él pasó. Nos miró pero no vio nada más que una mezcla del color rojo con el color moreno. Probablemente tampoco vio el blanco de nuestros dientes sonrientes.

Pero de repente, paró. Y miró al marido de mi amiga, su cara desfigurada y manchada de negro. Señaló para que lo siguiera. Nuestro castigo llovía de la boca del jefe; nos llamó mexicanos sucios, estúpidos y lentos todo el día, más de lo normal.

### James Griffen

Caminé hoy en los campos de fruta, vi a un hombre con la cara maltratada y me enojé inmediatamente. No podía creer que los trabajadores luchaban entre sí. ¿Cómo tienen tiempo para pelear cuando trabajan tanto? Tal vez debo aumentar la cantidad que necesitan cosechar cada día. Lo mandé a mi oficina y allá me está esperando.

Entra con un traductor. Parece asustado. Parece un hombre yendo a confesar unos pecados horrosos a través de la ayuda de su profeta preferido. Toca su cara con una mano subconscientemente. Me siento en mi silla de cuero y él en una silla de madera. Le pregunto, “*Why are you fighting? I will have no fighting in my workplace.*”

El traductor traduce. Y me responde, “*He says he wasn't fighting.*”

“*Then why is your face messed up?*”

“*He doesn't want to say.*”

“*Well, he'd better say.*”

El traductor traduce y el trabajador parece asustado. “*Good,*” pienso. “*He should be scared that I'll fire him for his actions.*”

“*He says that one of his bosses beat him up for trying to leave.*”

Paro. Mis pulmones paran. “*What?... Well, was he stealing?*”

El intérprete: “*No. He says they told him that he couldn't leave because his debt wasn't paid off until the end of the work season.*”

“*And they beat him up? They did that to his face? ...debt...*”

El intérprete no pregunta al trabajador esta vez. Asiente con su cabeza. Se mantuvo en el respaldo de mi silla de cuero y suspiro. Les digo que pueden irse. Miro los papeles en mi mesa que dicen que tengo que bajar el sueldo otra vez.

### Catarina Montéz

Cuando regresa el marido de mi amiga, está temblando. No quiere ir al trabajo al día siguiente. Dice que tiene miedo del jefe de fresas. Mi amiga le asegura que no van a hacerle nada. Pero a medianoche, nos despertamos al oír gritos y llantos de pánico. Dos jefes tiran al marido de mi amiga en la arena del piso gritando en inglés. *“Because of you, you filthy mexican, we had to sit through a half hour meeting on human rights and respect. We’re on a tight leash. There’s gonna be checkers now. You wanted to leave? Leave!”* Le patean en la espalda y dicen que nunca regrese. Se va corriendo. Mi amiga se le acerca y pregunta, “Señores, señores buenos, ¿por qué echaron a mi marido así?”

“Está robando la fruta.” Y la empujan en la arena y salen. Ella junta sus cosas y se va corriendo a buscar a su marido. Supongo que van a buscar otro trabajo en una granja cerca. Quiero cerrar mis ojos a la escena con mi amiga; quiero cerrar mis ojos a la fruta; quiero cerrar mis ojos a la choza mojada; quiero cerrar mis ojos y nunca más ver nada. La verdad es que quiero cerrar mis ojos hasta que haya algo que merezca ser visto.

### James Griffen

Trepo a mi escritorio de madera oscura. Con un gesto grandioso de la mano, hago que vuelen los papeles al piso. ¡Jaja! Está nevando. Bajo y me siento en la silla. Pongo mi cabeza en la mesa y empiezo a llorar. Pienso en la nieve. Ha pasado mucho tiempo desde que he visto la nieve. Y de repente me doy cuenta de que el piso bajo mis pies desaparece, y estoy cayendo en la oscuridad, cayendo para siempre.

# *Diles que no me maten*

*Amy Liakopoulos*  
*Valparaiso University*

Esta noche está rara. Las estrellas no están en el cielo y sólo veo la luna llena en la cual está roja como la sangre. Los grillos no cantan, el viento no sopla y todo el mundo está durmiendo y yo la excepción. —Uhu, uhu— un búho ulula y rompe el silencio. El sonido me produce escalofríos. Giro la cabeza hacia la derecha y veo sus ojos amarillos mirándome fijamente. —¿Dónde estará Eli?— pienso. Miro mi reloj, ya es la una. Me siento y me pongo muy cómodo debajo de un gran olmo. Tengo tanto sueño que empiezo a dormirme. De repente una gota de lluvia me cae en la frente y en menos de diez segundos empieza a llover a cántaros. Corro hasta que llego al cobertizo cuya puerta está cerrada. Caen rayos mientras los truenos siguen retumbando. Y yo, todavía no puedo abrir la puerta. Ahora hace frío y tengo miedo de que algo malo le haya pasado a Eli. Encuentro la llave, abro la puerta y por fin entro en el cobertizo. Dentro está abarrotado de cosas y la ventana está abierta. Una ráfaga de viento me deja sin gorra y es tan fuerte que la puerta se cierra de golpe. Estoy en la oscuridad total. Se cierra la ventana, cierro los ojos y suspiro.

—Rubén, te he esperado mucho tiempo. ¿Dónde has estado?— una mujer me pregunta. Su voz me parece rara, pero conocida. Siento como si estuviera en un sueño. No le contesto. Todavía no he encontrado mi linterna y no recuerdo dónde la había puesto. —Toma, — la persona pone una vela en la mano, —ya sé que tienes un mechero en tu bolsilla— me dice. Enciendo la vela pero no veo nada ni a nadie. —Hola... ¿Hay alguien aquí?— pregunto pero tampoco me contesta. Parece que todavía está lloviendo, me acerco a la ventana pero en medio del camino me caigo sobre una caja de madera. —¡Mecáchis!— exclamo. Por lo menos encuentro mi linterna en el suelo. La enciendo y veo la caja pero no la reconozco. Es normal y corriente con la excepción de un solo detalle: mis iniciales están talladas en ella.

Dentro de la caja hay un sobre amarillo. Abro el sobre y encuentro una carta que dice: Diles que no me maten. La carta está escrita con mi letra. La pongo en el bolsillo de mi chaqueta. —Ya tienes que salir,— me dice la mujer, — ella viene pronto. Dirijo la luz hacia ella y la veo por un segundillo— es Eli. De repente la puerta se abre y sale sin decirme ni una palabra. La persigo gritando su nombre—¡ELI!... ¡ELI! ¡ESPERA!— pero sigue corriendo hacia el río. El viento sopla, todavía llueve y la luna ha desaparecido. Llego a la margen del río y ella no está. —Estoy aquí, —me dice— ¡Ayúdame a escapar! Pero no la veo. Me arrodillo ante la orilla del río. —Aquí estoy— me dice. Me acerco al río

más aún pero no veo mi reflejo en su superficie, sino la cara de Eli. No entiendo. ¿Cómo puede ser?

—¡Cuidado! ¡Mira quién está detrás de ti!— dice ella. Me doy la vuelta y veo una mujer vestida de negro. De su cuello cuelga una gran medalla dorada de un cráneo, su rostro muy blanco, labios pálidos, ojos color miel, pelo negro entrecano y lacio que cae en sus hombros como si acabara de cepillarlo. Pero ella no está sola. Veo a dos niñas a su lado que también vienen vestidas de negro. —Rubén, ven con nosotras, — me dicen en un tono melodioso. Tengo miedo y no quiero ir. Miro hacia la superficie del agua pero Eli ahora no está. —Ven con nosotras. No tengas miedo— me dice ella. Giro la cabeza a la derecha y allí está Eli con las niñas. Se acercan a mí poco a poco y cada una, salvo Eli, tiene un cuchillo en la mano. —¡Diles que no me maten! ¡Diles que no me maten! —le suplico. —Diles que no me...

—Rubén... Rubén despiértate. Es un sueño y nada más— me dice Eli. Me despierto y todavía estoy sentado debajo del gran olmo. Los grillos cantan, las estrellas están en el cielo y hay una brisa muy agradable. —¿Estás bien? — me pregunta con su dulce voz. La verdad es que no lo sé. Estoy confundido y no puedo creer que todo haya sido un sueño. Si le cuento de los eventos del sueño tan raro, pensará que estoy loco.

—Sí, estoy bien, — le digo.

—Me alegro. ¡Feliz cumpleaños viejo! Te he traído un regalito. Toma.

—Muchísimas gracias.

—Venga, ábrelo.

Desenvuelvo el regalo. Es una caja de madera. No es nada especial, pero lleva mis iniciales. Se me cae de las manos. La caja se abre y dentro hay una carta. —Qué raro. No te escribí una carta. —comenta Eli. Cojo la carta y la meto en mi bolsillo. A lo lejos veo tres figuras caminando hacia nosotros. Veo una mujer vestida de negro. Pero ella no está sola. Veo dos niñas a su lado. —Rubén, ¿vamos? Ya es la hora...

---

# *Ensayos*

“*Apenas el comienzo y no el fin de nada*”:  
*La condición humana en La víspera del*  
*degüello o El génesis fue mañana*  
por Jorge Díaz

Timothy M. Foster  
Creighton University

A lo largo de los siglos, el hombre se ha encontrado con el sufrimiento, ha postulado varias creencias religiosas y ha rumiado la razón de su existencia. Con el amanecer de la época nuclear, la gente comenzó a preocuparse por cuestiones de la extinción provocada por el hombre. La civilización seguía desarrollándose con la tecnología, pero algo malo parecía caer sobre la condición humana. Jorge Díaz, habló sobre este tema en su obra de 1967 *La víspera del degüello* o *El génesis fue mañana*. Los personajes principales, Custodio, Hosanna, y la Pioja, son los únicos tres seres que quedan vivos después del apocalipsis mundial. Mientras avanza la obra, Hosanna y Custodio siguen siendo cada vez menos “humanos,” hasta el final en que amenazan la existencia de la raza humana. El dramaturgo cuestiona el propósito no sólo de cada personaje principal, sino de todos los seres humanos, a través de la forma absurda de la obra, las inversiones grotescas de los personajes, el uso indebido e infiel de la religión, la deshumanización del prójimo, y una advertencia sobre el destino del mundo. En su obra *La víspera del degüello* o *El génesis fue mañana*, Jorge Díaz intenta demostrar la absurdidad y el fracaso de la condición humana.

Díaz utiliza el teatro del absurdo para introducir y establecer una estructura para las acciones absurdas. Nacido en Argentina en 1930, Díaz creció en Chile, donde estudió arquitectura (Quackenbush 124). Después, se involucró en el grupo de teatro chileno ICTUS, y empezó a trabajar con el teatro del absurdo. El “teatro del absurdo” o “teatro de vanguardia,” que se considera como una reacción contra el teatro realista (Holzapfel 38), comenzó en Europa en los años cuarenta y cincuenta y llegó a ser muy popular en Latinoamérica en la década de los sesenta. En general, el teatro del absurdo a menudo carece de trama, pero incluye un lenguaje insignificante e ilógico. El teatro rechaza los argumentos lógicos sobre la absurdidad de la vida; usa imágenes violentas y grotescas en el drama para demostrar la vida (39). Para Díaz, el realismo no explicó la realidad de la vida. Les dijo a sus lectores: “No se cree en nada (en el teatro) que intente reproducir un ‘trozo de vida.’ Es más importante inocular el virus de una idea mientras la gente ríe” (Ehrmann 41). Un “trozo de vida” no era capaz de

demostrar lo que Díaz quería presentar, porque creía que la situación mundial se había degradado tanto que la “vida” no se correspondía a la realidad. Según las obras absurdas de Quackenbush contienen “comentarios sociales sobre la ineptitud de ciertos individuos y gobiernos para resolver los problemas que denigran y acosan al hombre” (Quackenbush 124). Entonces, en las obras absurdas de Díaz, lo absurdo demostraba más sobre la condición humana que un “trozo de vida” fiel. Además, Monleón opinaba que Díaz utilizó “una realidad latinoamericana a través de los contrastes entre una realidad absurda y la certeza de que existe una lógica interna” (18). Más adelante añadió: “Estos contrastes [...] producen el absurdo en la forma dramática.” Los contrastes no se manifestaron en el teatro realista, y para Díaz el teatro realista no expresó la “realidad latinoamericana.” Es decir, para encontrar la verdad sobre la condición humana, Díaz no podía usar los métodos tradicionales del teatro; usaba la risa en un contexto absurdo y dentro del movimiento absurdo.

Desde el principio de la obra, los espectadores perciben algo curioso y quizás absurdo. En la oscuridad y el silencio del comienzo, “Se empiezan a escuchar risas infantiles, ingenuas” (93); estas risas contradictorias (“infantiles, ingenuas”) intranquilizan a los espectadores, como si unos niños estuvieran metiéndose en algo grande, fuera de su control, con implicaciones fatalistas. Después, la escena estalla en una gran explosión (verisímilmente de una bomba atómica). En realidad, la construcción de las armas nucleares es parecida a las acciones de los niños: la humanidad puede producir la tecnología para las bombas (“ingenuas”), pero todavía no puede controlar las bombas, y las usa sin control (“infantiles”), sin pensar en las consecuencias. La explosión apaga las risas, como si el hombre hubiera apagado su propia vida. Después de la explosión los tres personajes (los supervivientes) se aparecen, viejos, confusos, polvorientos y andrajosos. En la tercera línea de la obra, Custodio dice: “Esto es apenas el comienzo, y no el fin de nada” (94), y el lector recibe una idea de la locura que se aproxima. La frase apenas tiene lógica. Después de la destrucción de la mayoría del mundo, es obvio que “es apenas el comienzo,” especialmente debido a los acontecimientos sangrientos que se encuentran más tarde en la obra. Hosanna y Custodio no son el comienzo de nada, sino el fin de todo. Pero, en su falta de comprensión de su propia crueldad y en los diálogos sin sentido, demuestran la absurdidad. Como cada obra absurda de Díaz, este drama también emplea el humor negro (Quackenbush 124), que le parece al lector como humor natural, pero al fin les molesta a los espectadores con su tema y su consecuencia oscura.

Además, el escenario de la obra les incomoda a los espectadores. Tiene lugar en un “sitio medianamente despejado” (93) en un mundo bastante parecido al mundo actual, pero con diferencias pertinentes, como la falta de seres vivos, la

abundancia de cadáveres y la chatarra de una civilización avanzada. Finalmente, durante la obra los personajes no establecen un tiempo fijo:

Hosanna: Hace dos años que no duermo.

Custodio: ¿Dos años? [...] O sea dos horas.

Hosanna: O sea dos años, veinte años...

Custodio: No recuerdo (99).

Este diálogo exhibe la falta de tiempo permanente que se ve durante toda la obra y que contribuye al sentido inquieto. A Custodio y Hosanna el tiempo no les importa. Hosanna y Custodio intentan ser “normales” a través de sus conversaciones e intentos de usar el tiempo para establecer orden, pero no pueden ser normales por sus caracteres incivilizados y sangrientos. La carencia de tiempo fijo demuestra que el mundo está en una encrucijada deshumanizada: antes de la obra, existía un mundo moderno muy remolinado y rápido (al punto de ser deshumanizado) donde el reloj gobernaba todo; después, sólo sobrevivirá un mundo prehistórico, donde no existirá el tiempo fijo. A través de las acciones, el mundo regresará al estado “incivilizado,” antes de las ciudades, la tecnología y la deshumanización que el tiempo fijo y la civilización crean. En esta encrucijada, no importa la hora: no tiene consecuencia ni propósito en la nueva civilización primitiva. La acción de los hombres (la bomba atómica) ha destruido la firmeza del tiempo. Las acciones de Hosanna y Custodio destruirán toda necesidad del tiempo. Los personajes tienen un concepto del tiempo, pero no les importa la hora. En su forma absurda, Díaz ingeniosamente crea un mundo que el lector entiende, pero él cambia la situación muy sutilmente para fastidiar y agitar al lector. Señala que algo malo le ha pasado a la condición humana, que se manifiesta en el mundo absurdo.

En aquel mundo absurdo, Díaz utiliza varias inversiones y descripciones grotescas para mostrar lo absurdo de la condición humana. Invierte lo puro contra lo sucio, y lo bueno contra lo malo en las personalidades de Hosanna y Custodio. Según Monleón, “lo grotesco de Díaz procede [...] de la conciencia de que la relación entre el hombre y el mundo, y aun entre el hombre lúcido y el hombre hecho por la cultura moderna, es grotesca” (20). Es decir, la inversión de lo puro (lúcido) y lo sucio (hecho por la cultura moderna, representado por la chatarra) significa algo más ominoso para Díaz. Para empezar, en el primer diálogo principal el lector supone que el diálogo se trata de seres humanos:

Hosanna: ¿Copolaban, Custodio?

Custodio: Copulaban, Hosanna.

Hosanna: ¿Ahí mismo...?

Custodio: Ahí. [...] Copulaban sobre la boca.

Hosanna: [...] Es vergonzoso Custodio. Dos moscas montadas sobre la boca de alguien (95).

En este ejemplo del humor negro, Hosanna y Custodio, grotescamente invierten las moscas (animales, salvajes), contra los seres (puros). La deshumanización, una inversión específica, se clarificará en un párrafo más abajo. Más tarde en la obra, después de saber la realidad de sus existencias solitarias, Custodio y Hosanna tienen una conversación normal en medio de las atrocidades que ocurren y la muerte que ha pasado. Hosanna dice: “Talco, o sólo fricciones” y Custodio responde “Fricciones. A veces pienso que es hermoso, incluso. Que el campo ha estado siempre así, cubierto de cuerpos descompuestos” (100). Siguen hablando de lo normal mientras el mundo sufre, como si nada hubiera pasado. Hablan de la vida común, pero ya no la viven – sólo una sombra grotesca de su vida anterior donde la muerte puede ser un paisaje hermoso. Además, ni Hosanna sabe nada de la naturaleza: “me llegaba, como bocanadas, el olor de los cuerpos. Creí que era el olor del campo. El contacto con la naturaleza” (99). Esta inversión grotesca de lo puro contra lo sucio expone de nuevo lo absurdo de la existencia de Hosanna, que revuelve todo en su vida. Finalmente, Hosanna y Custodio actúan tergiversadamente cuando se equivocan en sus intenciones, sin saber la atrocidad de sus acciones. Custodio dice: “¿Somos malos, Hosanna?” y ella responde, “No Custodio. Somos puros.” Otra vez, Díaz coloca patas arriba lo bueno y lo malo en las acciones de los personajes. En todo, Díaz usa lo grotesco y lo absurdo como lo normal para enfatizar el hecho de que la condición humana ha sido contrahecha tanto que confunde las moralejas, y para demostrar el cambio de una manera visceral, fundamentalmente en contra de la pureza humana. Las imágenes de dos moscas copulando en la boca de un muerto, un paisaje de muertos con el olor de la naturaleza y los culpables ignorantes de los efectos de sus acciones son muy fuertes, asquerosas y grotescas. Pero, enfatizan el tema de la obra.

Un aspecto fundamental para la crítica y para el tema es el uso impropio de la religión de los personajes. Primero, Custodio y Hosanna parecen ser los nuevos Adán y Eva, pero en realidad, son una burla de la pareja bíblica. Hosanna y Custodio intentan ser el origen del mundo, pero su nuevo génesis realmente es un apocalipsis. Según Quackenbush, los personajes no representan a Adán y Eva porque “no hay ningún dios que los guíe ni demonio que los tienta” (*Devotas* 126). Además, no empiezan sin el pecado; más bien, comienzan ya con la crueldad y con los efectos de la sociedad corrupta. En la tradición cristiana, Adán y Eva arruinan la vida pura a través de la tentación de la serpiente. Hosanna y Custodio también arruinan la vida pura por sus acciones brutales. Pero, el impulso de Hosanna y Custodio son los efectos de la sociedad rota, no la naturaleza humana reaccionando hacia la tentación (el impulso de Adán y Eva). Además, a través de su búsqueda del paraíso, Hosanna y Custodio se contrastan con los personajes bíblicos. Adán y Eva vivían en el paraíso y

fueron expulsados del huerto por su pecado. Hosanna y Custodio intentan regresar al “paraíso,” pero los razonamientos de su búsqueda son “irónicos y fatalistas” (Quackenbush 125). Custodio demuestra este sentimiento cuando dice: “Podemos empezar por inventar el pecado” (103). Es fatalista inventar el pecado, la cosa que destruye la civilización en la obra y que destruyó el paraíso en la Biblia. Los personajes nunca parecen tener ninguna idea clara de lo que es el paraíso. Hosanna y Custodio enfatizan la búsqueda como si fuera importante en una escena, pero sin importancia otras veces. Dicen:

Custodio: Vamos a tener que llegar hoy al Paraíso.

Hosanna: ¿Para qué? No quiero moverme. Estamos ya en el Paraíso y no me lo habías dicho: tú, un Adán impotente; yo, una Eva virgen y paralítica (103).

Al buscar el paraíso, no tienen ninguna idea de lo que buscan. Es irónico que no sepan lo que buscan, porque al fin, encuentran el “paraíso” con consecuencias mortales. Después de matar a la Pioja, creen que se han acercado a su destino final: “Vamos, nos espera el Paraíso” (108). En realidad, sus acciones “irónicas y fatalistas” han derrotado la esperanza de una vida en el paraíso. “Hosanna y Custodio no representan la posibilidad de un nuevo comienzo” (Quackenbush 126), porque su “renacimiento” de la sociedad destruirá la vida. El hecho de que Hosanna y Custodio intentan entrar en el paraíso a través del pecado en vez de ser expulsados del paraíso por el pecado enfatiza este sentimiento. Es más, “Dentro de la teología contemporánea del auto, el nuevo génesis no mejora la condición humana” (Quackenbush 177). Hosanna y Custodio, por representar la sombra falsa de los verdaderos Adán y Eva demuestran el uso infiel e indebido de la religión.

Además de hacer el papel falso de Adán y Eva, Custodio y Hosanna usan la religión cristiana para justificar sus acciones atroces en la obra. Cuando Custodio está matando a golpes a la Pioja, después de dejar caer cada pieza de chatarra sobre su cuerpo, dice un proverbio religioso, y Hosanna responde con “Guárdala del mal, Señor” (106-107). No son citas sacadas directamente de la Biblia, pero son parecidas a oraciones cristianas, como “líbranos del mal” (*Reina-Valera*) del Padre Nuestro. Es una corrupción de la religión que Custodio y Hosanna usan la liturgia para defender y apoyar sus acciones de la muerte contra los valores religiosos. Aún peor, después de matar a Hosanna, Custodio dice: “Anocheció y luego amaneció: primer día del mundo” (109). Esta cita parecida al Génesis 1:5 viene de la historia de la creación del mundo, cuando toda la vida empezó. Realmente, Custodio acabó con la vida completamente. Lo irónico es que todas las citas religiosas parecen ser de la Biblia, pero en realidad son variaciones de ellas. Hosanna y Custodio no sólo se equivocan con las citas de la Biblia, sino que las usan en un contexto brutal, sangriento y totalmente en contra de las enseñanzas judeo-cristianas. El

comienzo de la religión cristiana organizada enseñó un mensaje de amor por el prójimo. En sus orígenes la religión era una herramienta o un medio para sentir y practicar la pureza y la humanidad en la vida. Se trata de lo que une a la gente, de cómo se relaciona la gente en tiempos de paz, cómo la gente explica el origen del universo y cómo reacciona ante un Dios que los ama pero deja que malas cosas ocurran. Pero, la religión se ha degradado, y Hosanna y Custodio creen que a través de la muerte, la vida vendrá. Después del asesinato de Hosanna, Custodio cree que ha empezado el “primer día del mundo.” Aquí la religión es usada por los personajes de una manera falsa, en contra de los orígenes. Entonces, la falta de respeto por las intenciones y los principios de la religión expresa el espíritu roto de Hosanna y Custodio. Pero, aquí Díaz usa a Hosanna y Custodio para representar y criticar el uso moderno de la religión; la historia de hacer actos horribles en nombre de la iglesia. Se ve este uso indebido en los actos brutales de los cruzados en la Edad Media, de la Inquisición y de los conquistadores en el Nuevo Mundo. La religión, que empezó como algo puro y representante de la condición humana pura, ahora ha recaído en algo violento e impuro. La degradación de la religión de algo puro en algo atroz por Hosanna y Custodio y por la sociedad sólo afirma el pensamiento que su humanidad es torcida y que su condición humana es absurda.

A través de la deshumanización de los personajes, Díaz enfatiza su tema sobre la condición humana. Por toda la obra, Custodio y Hosanna tratan a los otros seres humanos como si no existieran. Primero, cuando Custodio habla de un cadáver, dice: “Ya no era nadie. Estaba muerto” (95). Además, Hosanna y Custodio consideran los cuerpos como una masa, como si nunca tuvieran vidas, ni almas, ni emociones. Están insensibilizados a la muerte, y no les importan los muertos. Estos ejemplos indican que el espíritu humano de Hosanna y Custodio ya no tiene la fuerza de preocuparse por la muerte de las otras personas. Después, cuando Custodio anda sobre los cuerpos, se acostumbra: “Creí que pisaba una cucaracha —fue un ruido así—, pero me alivié cuando vi que sólo era un rostro ciego y unos lentes quebrados” (97). En este ejemplo muy repugnante, Custodio actúa con tanta irreverencia hacia los muertos, como si fueran parte del camino: deshumaniza a los muertos. Se acostumbra a los cuerpos como la sociedad se acostumbra a maltratar al prójimo. Para Custodio la chatarra es más valiosa que la Pioja. Cuando Hosanna sugiere que maten a la Pioja con la chatarra, Custodio dice: “Eso jamás. [...] Perderemos la chatarra. Es lo único que nos queda” (106). Para Hosanna y Custodio, valen más los restos de la civilización corrupta que la única vida pura que queda. Quieren destruir el símbolo de la gente pura en vez del símbolo de la sociedad que deshumaniza a todos. Finalmente, Hosanna y Custodio expresan la falta de compasión vergonzosísima cuando matan a la Pioja aún estando embarazada:

Hosanna: Trata [La Pioja] de respirar. (*Escuchan de nuevo.*)

Custodio: ¿Habrá nacido algo?

Hosanna: ¿Qué puede importar eso? Si algo nació, será chatarra (108).

Hosanna y Custodio han perdido el instinto humano de salvar la vida, y han perdido la compasión por cada etapa de la vida, desde la muerte hasta el nacimiento. En la obra, Hosanna y Custodio exponen las características malas, pero Díaz intenta mostrar que sus acciones expresan la corriente deshumanizada de la época nuclear. En su libro *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset habla de la tendencia moderna de quitar el espíritu humano del arte. Escribe: “En arte, como en moral, no depende el deber de nuestro arbitrio; hay que aceptar el imperativo de trabajo que la época nos impone” (20). Entonces, Custodio y Hosanna sólo siguen la tendencia de su generación de deshumanizar a la humanidad. Más, según Ortega y Gasset, “Odio al arte no puede surgir sino donde domina también odio a la ciencia, odio al Estado, odio, en suma, a la cultura toda” (46-47). La inclinación de odiar a la sociedad existía en la época de posguerra y las acciones crueles de Hosanna y Custodio la reflejan, con consecuencias fatales.

En fin, todos los aspectos contranaturales de los personajes y de la sociedad que los afecta, señalan la gran advertencia de Jorge Díaz sobre el destino del mundo. La advertencia empieza con la gran inversión de lo civilizado y lo primitivo. Díaz describe a la Pioja con “algo salvaje y puro en la expresión” (93), mientras Hosanna y Custodio (que se piensan cultos [103]) actúan muy incivilizados durante la obra. La Pioja es la única fuente de vida en la obra y el único ser puro, pero se caracteriza como un salvaje. Realmente, en la obra los “civilizados” son salvajes, y el “salvaje” es puro. Esto aclara la idea de Ortega y Gasset que “finge la nueva sensibilidad sospechosa simpatía hacia [...] lo prehistórico y el exotismo salvaje” (46). Hosanna y Custodio se creen civilizados, pero su “nueva sensibilidad sospechosa” solamente finge simpatía por los valores del pasado. En ese entonces, se revela la incapacidad de Hosanna y Custodio de escapar de lo prehistórico. Quackenbush dice que los personajes “parecen ser incapaces de desechar las costumbres inútiles de su pasado prehistórico para establecer los cimientos de un nuevo comienzo cultural” (*Dos autos* 177). No pueden vivir la vida nueva, como los nuevos Adán y Eva, porque han reemplazado el amor para la gente con la devoción propia (181). Por eso, destruyen la única fuente de vida, y la humanidad termina. Aquí se presenta la gran advertencia de Díaz: Hay que tratar a la gente con dignidad, y hay que respetar la vida y la religión pura, o el futuro ya no existirá. La condición humana se ha deteriorado tanto, que si la sociedad no cambia, tendrá que hacer frente a la autodestrucción a través de los errores y vicios apoyados por la sociedad equivocada.

La advertencia de Díaz es un aviso bastante fuerte, que se repite en el tema y en las acciones de Hosanna y Custodio varias veces durante la obra. Terminan

la vida por lo absurdo de la condición humana, un resultado directo de las inversiones grotescas de los valores de vida, el uso de la religión como una herramienta de la violencia y la deshumanización. Díaz observa todos estos rasgos en la sociedad moderna, y quiere que el mundo se detenga y que la gente piense sobre las acciones atroces, no sólo en la guerra nuclear, sino en los actos de los seres humanos guiados por sus condiciones humanas. Díaz realmente no ofrece la esperanza de un nuevo comienzo; usa la historia de Adán y Eva como un contraejemplo torcido de la realidad. Deja a los espectadores con el sentimiento de que algo tiene que cambiar, una impresión muy pesada en que cada persona debe pensar. La esperanza viene de la misma fuente que la desesperación: si la condición humana responde al aviso de Díaz, el mundo tendrá un futuro. Si no logramos la vida, y el mundo no termina, seguiremos nuestra lucha vana por la civilización, el amor y la religión, y continuaremos viviendo una vida que es “apenas el comienzo y no el fin de nada,” la posición mas absurda y fatalista de todo.

### Obras Citadas

- Díaz, Jorge. “La víspera del degüello o El génesis fue mañana.” *La víspera del degüello, El cepillo de dientes, Réquiem por un girasol*. Ed. José Monleón. Madrid: Primer Acto, 1967. 91-109. Print.
- . “A manera de algo que no sé lo que es.” *La víspera del degüello, El cepillo de dientes, Réquiem por un girasol*. Ed. José Monleón. Madrid: Primer Acto, 1967. 55-57. Print.
- Ehrmann, Hans. “Jorge Díaz, dentro del panorama teatral chileno.” *La víspera del degüello, El cepillo de dientes, Réquiem por un girasol*. Ed. José Monleón. Madrid: Primer Acto, 1967. 37-41. Print.
- Holzappel, Tamara. “Evolutionary Tendencies in Spanish American Absurd Theatre.” *Latin American Theater Review* Summer 1980, Vol. 13, No. 3: 37-42. University of Kansas. Web. 23 Oct. 2009
- Monleón, José. “Jorge Díaz, una versión de Latinoamérica.” *La víspera del degüello, El cepillo de dientes, Réquiem por un girasol*. Ed. José Monleón. Madrid: Primer Acto, 1967. 11-36. Print.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2000. Print.
- Quackenbush, Howard. *Devotas irreverencias: el auto en el teatro latinoamericano*. México, DF: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1998. Print.
- . “Dos autos del absurdo de Arreola y Díaz.” *La Palabra y el Hombre* julio-septiembre 1989, no. 71: 176-185. *Universidad Veracruzana*. Web. 21 Sep. 2009.

“Reina-Valera Antigua.” *BibleGateway.com*. Web. 28 Oct. 2009.

# *Diáspora con fantasmas:* *Lectura de The Agüero Sisters*

David Hoopes  
University of Kentucky

*The Agüero Sisters* (1997) se trata, entre otras cosas, del exilio. Se parece en este sentido a tantas novelas escritas por autores que forman y han formado parte de la diáspora latinoamericana. Sin embargo, la novela de Cristina García no se trata de un de exilio cualquiera. Perteneció a ese género que Isabel Álvarez-Borland llama “la literatura del exilio cubanoamericana” y explica “la narrativa en prosa de la diáspora de 1959” (1).<sup>1</sup> Álvarez-Borland señala que los textos que pertenecen a este género son “la rendición poética del desplazamiento en la escritura de los cubanos exiliados” (12) que describen “cómo una gente percibían cambios históricos traumáticos” (3).<sup>2</sup> En la novela de García, la memoria de este exilio—y los traumas perdurables que resultaron del mismo—persigue, efectivamente, a los personajes, tanto a Constanca Agüero y su familia como a la comunidad de cubanos exiliados que habita Key Biscayne, Florida, como si este trauma colectivo fuese un fantasma que no les permite olvidar.

No es casual que mencione fantasmas. Es cierto que *The Agüero Sisters* se cuenta entre el canon de las novelas cubanas del exilio, es menos cierto que la podemos situar igualmente entre los cuentos de fantasmas. No olvidemos el asesinato que ocurre en las primeras páginas, o el misterio resultante, ni tampoco los matices góticos que impregnan toda la narración. Teniendo en cuenta esta doble presencia en la novela (el exilio, los fantasmas), propongo una lectura en la cual lo fantasmagórico, es decir, la presencia de fantasmas, la evocación de dobles siniestros y la representación matizada de lo Gótico, es una técnica que representa de manera nueva e insólita la experiencia de una faceta de diáspora: el exilio. Veremos en este trabajo cómo García vincula a los fantasmas, provenientes de traumas que experimentan los padres de las hermanas Agüero, con el destierro.

Me propongo analizar dos situaciones narrativas que hacen hincapié en este vínculo temático entre exilio y fantasmas. Quiero mostrar primero cómo la presencia de dobles fantasmáticos en la vida de Constanca Agüero señala una especie de *revenant* que podemos leer, por un lado, como regreso de un trauma psíquico y por otro, como presencia espectral de la patria abandonada. Para realizar esta lectura analizaremos la escena en la cual el rostro de Constanca se le transforma en el de su madre muerta y las consecuencias espectrales de este incidente. Segundo, propongo que Key Biscayne, la isleta que se sitúa frente de la costa de la ciudad de Miami y donde ocurre gran parte de la acción de la novela, se convierte en un simulacro de Cuba, un doble anacrónico que

representa, de manera espectral, la Cuba de antes de 1959. Al convertir a Key Biscayne en un doble de Cuba, y más específico a un reflejo espectral de la Cuba prerrevolucionaria, García muestra cómo los restos del pasado pueden vivir en el presente. En este sentido, la meta de mantener una cultura “original” resulta para el sujeto diaspórico el acto mismo de esconder a un fantasma como si fuera criminal. Además, un análisis de cómo García emplea el tema Gótico para evocar los sentimientos del exilio que experimenta la diáspora cubana a partir de 1959 será explícito en este trabajo. Veremos cómo García hace que los secretos familiares y los traumas psicológicos adquieran un aspecto espectral que no sólo pervive en la vida del sujeto sino que afecta su propia experiencia diaspórica y de manera análoga a la del fantasma que habita una casa embrujada.

Preguntas iniciales: ¿Cómo se puede entender el exilio a través de los fantasmas? ¿Puede ser una comunidad diaspórica lo mismo que una casa embrujada? Para contestarlas, será necesario pensar de nuevo cómo entendemos términos como “diáspora” y “exilio” o aún “fantasmas”. Tomemos como punto de partida esta idea conocida: en el sentido freudiano, de la misma manera que el individuo que experimenta lo siniestro no experimenta nada nuevo ni extraño sino “algo familiar y antes establecido en la mente que se ha extrañificado” (Freud 148),<sup>3</sup> así también el sujeto diaspórico puede experimentar, cuando evoca su pasado, patria y parientes ausentes, un regreso o presencia fantasmagórica. Lo familiar, o en este caso, la patria (o una representación de ella), puede volverse siniestro y extraño para el exiliado. Notamos este proceso en las primeras escenas de *The Agüero Sisters* en las cuales Constanca y Heberto arriban de la ciudad de Nueva York a Key Biscayne, FL, lo cual resulta, efectivamente, un regreso virtual a Cuba.

Constanca...removes the Cuban flag her husband tacked up on their bedroom wall...Constanca mistrusts flags, understands all too well their steadfast passion for the dead. [...] Constanca goes to the living room and selects a record from her collection of twentieth-century Cuban symphonies. The music peels back raw regions of misery, wires lesions from nerve to nerve. (81)

La bandera, símbolo de orgullo y unidad nacional, resulta para esta exiliada de regreso a “la capital del exilio” una representación de la muerte. La bandera se personifica, tal vez como si fuera una entidad que siente *pasión* hacia la muerte, metonimia en la cual la bandera representa o bien la nación, o bien los ciudadanos de esa nación. Al igual que la bandera, Constanca siente un “steadfast passion for the dead” en la medida en que se obsesiona por sus padres muertos y su país abandonado. Lo que en otra vida le daba a Constanca (y a los cubanos en general) un sentimiento de seguridad, ahora la bandera le hace pensar en su propia obsesión con la muerte. Ya no es una bandera, sino un sudario; lo familiar se ha vuelto amenazante. De manera análoga, la música de su pasado, los LPs que ya no se hacen, tienen efectos viscerales en Constanca. A través de la música, su cuerpo y la patria se unen con una metáfora que

explica tanto el personaje de Constanacia como el estado actual de Cuba: “raw regions of misery”. Los espectros del exilio de Constanacia no son, en general, los fantasmas de cliché de las películas de horror. Aunque el rostro de su madre sí le aparece a Constanacia de manera fantasmagórica, la mayoría de los fantasmas en *The Agüero Sisters* serán como esa bandera: objetos o espacios contaminados por el pasado, por el trauma del exilio. No son felices memorias las que le unen a Constanacia a la comunidad diaspórica o a la patria abandonada. En cambio, son los traumas del pasado, los secretos de sus antepasados fallecidos, que rondan su subconsciente.

Freud, al intentar explicar el fenómeno, no muy psicoanalítico por cierto, de la apariencia de lo siniestro, plantea características que nos explican, por un lado, por qué las experiencias de Constanacia son tan traumáticas, y por otro, cómo la evocación de lo siniestro resulta ser una metáfora que explica la experiencia diaspórica. Aquel que experimenta lo siniestro:

se identifica con otro, hasta que el propio ser se confunde o el ser extranjero se sustituye por el ser verdadero—dicho de otra manera, por doblar, dividir e intercambiar el ser. Y finalmente hay una constante repetición de situaciones similares, el mismo rostro, característica, giro del destino, mismo crimen.... (141)<sup>4</sup>

Si aplicamos esta idea a nuestra lectura, tanto la aparición del rostro de Blanca superimpuesto en el de Constanacia como la representación de Key Biscayne como simulacro de Cuba manifiestan lo siniestro en la vida de la exiliada. Estos acontecimientos son fragmentos de su fantasma, pistas que señalan la existencia de un fantasma que no se nombra. Constanacia ni empieza a portarse como su madre, ni le cambia la dieta ni empieza a interesarse por las pasiones anteriores de Blanca. De hecho, Reina, la hermana de Constanacia, nos cuenta que el rostro de su hermana es lo único que le ha cambiado: “Reina thinks, that Constanacia looks so much like her mother. Looks like her but shares none of Mami’s attributes” (200).

La presencia de Blanca en el cuerpo de Constanacia no resulta una “posesión”, en el sentido clásico de la palabra, sino una presencia siniestra, “el mismo rostro” del pasado que se vuelve amenazante. Abraham y Torok, además señalan, en su análisis de la apariencia de *phantoms, The Shell and the Kernal: Renewals of Psychoanalysis*, que el sujeto embrujado no puede ni siquiera señalar su propio fantasma:

El sujeto no puede relacionarse de ninguna manera con el fantasma de su propia experiencia reprimida, ni siquiera como una experiencia por incorporación. El fantasma que aparece es testigo de la existencia de los muertos enterrados dentro del otro. (175)<sup>5</sup>

Las experiencias de Constanacia son éstas, la aparición del rostro de su madre en el suyo y su virtual regreso a Cuba al llegar a Key Biscayne, resultan ser apariciones de fantasmas, en la medida en que provienen de los traumas, en el primer caso, de sus padres, y en el segundo, de su patria. Por más que intente,

ella no puede olvidar ni a su madre ni a Cuba; sin embargo, parece que éstos sí la recuerdan.

Desde luego, sé de sobra que hoy está de moda menospreciar la importancia de la patria como punto de referencia mítica y regreso imaginado en la formación de la consciencia diaspórica. Como señala Clifford:

Puede ser que las conexiones descentralizadas, laterales, son tan importantes como éstas que se forman alrededor de una teleología de origen/regreso. Y una historia compartida o en curso del desplazamiento, sufrimiento, adaptación o resistencia puede ser tan importante como la proyección de un origen específico. (306)<sup>6</sup>

Como muchos teóricos de diáspora actuales, Clifford propone una visión de diáspora en la cual el punto de origen de una comunidad diaspórica—la patria—crece en importancia en la creación y mantenimiento de una identidad colectiva dentro del país anfitrión. En este sentido, una comunidad diaspórica realmente no requiere para mantenerse un sueño colectivo de regreso. Mi trabajo propone, en cambio, que la patria lejana sí es importante, aunque no tanto por su papel como referente de regreso como por su perdurable presencia espectral que persiste en la vida del sujeto diaspórico.

La consciencia diaspórica que se representa en el personaje de Constanca no cabe a mi juicio, por tanto, dentro de ninguno de los paradigmas que ofrecen los estudios antropológicos, los estudios literarios, ni tampoco la crítica diaspórica. Aunque William Safran señale, por ejemplo, que la comunidad diaspórica, para que se reconozca su identidad, tiene que “considerar su patria ancestral como su hogar verdadero, ideal y como lugar adonde a ellos o a sus descendientes les gustaría un día regresar” (Mishra 17),<sup>7</sup> es un hecho que Constanca no desea regresar a Cuba. Del mismo modo, su consciencia diaspórica tampoco cabe dentro del paradigma de Robert Cohen, puesto que ella no comparte “el sueño mantenido por unas diásporas de crear una patria natal en el país anfitrión” (17).<sup>8</sup> De hecho, a Constanca no le apetece de ninguna manera su mudanza a La Pequeña Habana, y luego rechaza hasta la vida social que comparten los exiliados cubanos que sí se imaginan una comunidad fuera del país de origen. Llegamos a la conclusión por tanto que Constanca realmente no participa de su propia experiencia diaspórica, que su experiencia es algo diferente donde su pasado, su patria y sus padres le persiguen más como espectros inesperados que sueños activos. En realidad, Constanca representa una manera distinta de entender la diáspora en la medida en que ella no se define por su consciencia diaspórica, como tantos otros exiliados, sino por su subconsciencia diaspórica. Parte de la respuesta a esa pregunta crucial “Dónde se encuentra Diáspora” sería, entonces, que Diáspora puede en efecto residir latente en la memoria reprimida de cualquier individuo para luego manifestarse, como en el caso de Constanca Agüero, en la forma de un fantasma.

Desde luego, debemos distinguir entre los fantasmas explícitos y los implícitos, ambos de los cuales aparecen en la vida de Constanca. Así podemos

entender mejor cómo se vincula la muerte de sus padres con la pérdida de su país natal. En primer lugar, los fantasmas explícitos que le atormentan tienen su origen en la escabrosa historia del casamiento de Ignacio Agüero y Blanca Mestre, y el consiguiente homicidio de ésta a manos de aquél. Ignacio, naturalista exitoso y padre de familia, no soporta el hecho de que su esposa les abandona a él y a su hija, la niña Constanca. Embarazada, Blanca regresa dos años y medio después de ese abandono y exige que Ignacio lleve a Constanca a vivir a Camagüey con la familia Mestre. Luego, cuando Ignacio asesina a Blanca, Constanca nunca se entera de lo que realmente le ocurrió a su madre. Dos años más tarde, su padre se suicida. Para Constanca, los fantasmas de su madurez resultan del misterio del asesinato de su madre, de su exilio a Camagüey con parientes de su madre y del consiguiente suicidio del padre.

En cambio, los fantasmas implícitos —que residen más en el subtexto de la novela— cuentan la historia del exilio de más de 700.000 cubanos a los Estados Unidos desde 1959. A través de los fantasmas, García vincula la experiencia individual de Constanca con la experiencia colectiva de la comunidad cubana. Por tanto, la aparición del fantasma de Blanca en la forma de un rostro superimpuesto y fantasmagórico, no señala únicamente el regreso de un *phantom* (la manifestación física de una represión psíquica). Señala igualmente la aparición de sentimientos de abandono, rencor y temor que el sujeto diaspórico siente ante el recuerdo de su patria y la realidad del exilio. En suma, García define al individuo embrujado y al sujeto exiliado como seres con subjetividades parecidas en la medida en que una pérdida o trauma puede resultar en la producción de fantasmas. Pasemos, por tanto, a analizar cómo las experiencias fantasmáticas de Constanca nos pueden ayudar a entender esta conexión entre exilio, trauma y fantasmas.

Aún el autoexilio de Constanca en los años sesenta, como el de tantos otros cubanos en esa época, no basta para librarse de los estrechos vínculos espectrales que le siguen desde las orillas de Cuba hasta Nueva York, y luego de regreso a Miami. En la historia de Constanca, el personaje que más huye de su pasado, vemos especialmente la fuerte resonancia de su trauma de exilio. Al principio de la novela Constanca no quiere mudarse a Key Biscayne porque “the temptation to remember is too great” (21). Mientras los cubanos en Key Biscayne intentan crear una Cuba propia, una “comunidad imaginada”, Constanca se caracteriza por su represión de la experiencia del exilio y su rechazo de todo lo que se pueda considerar “cubano”. Luego, después de que su rostro se le cambia, empieza a portarse como una “cubana” estereotípica pero en la primera parte de la novela vemos fuertemente su rechazo de todo lo que le hace pensar en su pasado. Por eso, su situación exilada, su vida diaspórica, que le persigue sin ser conjurada, requiere que se le analice a través de las apariencias de lo siniestro y los embrujos.

Como ya mencionamos anteriormente, cuando Constanca despierta una mañana, después de una noche de pesadillas cosméticas, y encuentra su rostro

convertido en el de su madre, se ponen de manifiesto dos cosas: la relación fantasmagórica entre la exiliada y su madre muerta, y segundo, cómo “lo siniestro”—la presencia de dobles fantasmagóricos y espíritus del pasado—constituye un vehículo para representar la experiencia del exilio:

There is a faint whirring that Constancia cannot identify in the slow, surrounding white. [...] Constancia awakes from her dream and goes to the bathroom. She switches on her vanity mirror, finds her face in disarray, moving all at once like a primitive creature. Her neck and temples itch furiously, erupting with bumps each time she attempts to scratch.[...] Her eyes seem rounder, a more deliberate green. Then it hits her with the force of a slap. This is her mother’s face. (104-5)

La composición estilística de esta escena se basa fuertemente en la tradición Gótica y en particular en cómo éste suelo se representa en las expresiones fílmicas. Tanya González en su estudio, *Murders, Madness, Monsters: Latina/o Gothic in the U.S.A.*, muestra que:

La naturaleza visual de esta escena “de espejo” compara con las muchas versiones fílmicas de este cuento. Cuando Dr. Jekyll se convierte en Hyde, suele haber un momento con un espejo en el cual se siente la cara y/o el cuerpo y mira para ver si la transformación ha dado resultado. García hace esta transformación aún más horrenda, porque el espejo muestra una cara familiar que no es bienvenida. (35)<sup>9</sup>

Si bien es cierto que García juega con lo Gótico, en la medida en que añade referencias intertextuales a las representaciones clásicas de este género, también es llamativa la manera en que la autora emplea referencias más matizadas en su versión de una escena gótica. Tanto en términos de Freud como de Abraham y Torok, la escena resulta a la vez una presencia de lo siniestro y un regreso del fantasma.

En cuanto a la aplicación de Freud, nos llama la atención el hecho de que el rostro joven de Blanca viene efectivamente de la memoria de la juventud de Constancia. Según Freud:

La calidad siniestra solamente proviene de las circunstancias del “doble” siendo una creación que se remonta a un estado mental muy temprano, dejado atrás desde hace tiempo, y uno, sin duda, en que llevaba un aspecto más amable. El “doble” se ha convertido en una visión de terror.... (143)<sup>10</sup>

La visión del rostro de su madre superimpuesto en el suyo, provoca el terror porque es algo que “debía haber sido escondido pero sin embargo ha salido a la luz” (148).<sup>11</sup> Como en el caso de la bandera que le hace vincular su país natal con la muerte—recordemos que ella la sustrae de la pared, la dobla y la guarda en el armario—el rostro de su madre también le provoca pavor pero no puede quitárselo: “Constancia takes a deep breath, sprays herself with a plant mister of salt water...She rubs her eyes, pinches her cheeks” (105). De hecho, el fantasma del exilio aparece sin ser conjurado y además no se le puede esconder.

En términos de lo que Abraham y Torok llaman el *phantom*, son interesantes las palabras que emplea García para evocar el fantasma de Blanca. Recordemos que los dos teóricos señalan que el sujeto que padece la aparición de fantasmas no puede reconocer que lo son porque:

Las palabras usadas por el fantasma para llevar a cabo su regreso...no se refieren a la habla de los padres. En cambio, señalan una brecha, se refieren a lo indescriptible. ... La presencia del fantasma señala los efectos, en los descendientes, de algo que había causado heridas narcisistas o aún catástrofe en los padres. (174)<sup>12</sup>

Es decir, el fantasma no es solamente un recuerdo del pasado, unas palabras secretas que se oyeron hablar. Es, efectivamente, la herencia de trauma de manera psíquica. Todo esto quiere decir que en esta escena no se reconoce el *phantom* únicamente a partir de la reacción de Constanica a su aparición— aunque sí le provoca el terror—sino por la lengua que el espectro emplea en hacerse presente, un lenguaje que el lector entiende sin darse cuenta Constanica. En este sentido, la lengua del fantasma es el zumbido, el “whirring,” que precede a su aparición. Recordemos la cita anterior: “There is a faint whirring that Constanica cannot identify in the slow, surrounding white.” Este sonido es llamativo porque es el mismo que oye Blanca justo antes de ser asesinada: “Behind her, a sudden whirring arose, a soft breath at the nape of her neck. Blanca Agüero turned and spotted a brilliant apparition” (5). Constanica, según las teorías de Abraham y Torok, no podía reconocer el zumbido como la voz del fantasma porque éste corresponde a un trauma que afectó a su madre, no a ella y sin embargo, el trauma de Blanca sí persigue a Constanica, de la misma manera que el *phantom* que describe Abraham y Torok.

Entendido que esta escena resulta una expresión de lo que para Freud sería lo siniestro (el regreso del rostro amenazante) y para Abraham y Torok la presencia de un *phantom* (el zumbido, o sea, el lenguaje secreto del fantasma), pasemos a analizar cómo esta presencia espectral puede representar el exilio. En *After Exile*, Amy K. Kaminsky comenta cómo los individuos, y mujeres específicamente, pueden llegar a alegorizar la nación abandonada en comunidades exiliadas. Propone así que “se suele teorizar la identidad nacional en términos de la nación misma, pero también se puede entenderla en cómo sujeta a los individuos que se identifican como miembros de la nación” (22).<sup>13</sup> También señala que “las mujeres se sienten conectadas y han sido usadas por el proyecto de nacionalidad. Se usa mucho la feminidad para alegorizar la nación” (31).<sup>14</sup> Suele pasar que la patria se convierte en *matria* cuando se define por una comunidad de exilios. No sorprende, por tanto, que García emplee el fantasma de Blanca—de la Blanca asesinada pero siempre joven—para encarnar, a la vez, el trauma de abandono de la niña y la represión y temor que le ha provocado en Constanica el exilio de Cuba. Entendido así, el regreso del espectro de la madre que abandonó a Constanica de niña, encarna la Patria (ahora Matria); y el trauma de su muerte, el trauma del exilio. Además, es llamativo el hecho de que

eventualmente los eventos en la vida de Constanca después de su transformación le llevan a regresar a Cuba. Mientras más aparece lo siniestro en la vida de Constanca, más nos muestra García cómo los fantasmas nos sirven para entender la experiencia del exilio.

Al igual que la aparición del rostro de Blanca evoca para Constanca la memoria de su madre muerta y su patria abandonada, allí también Key Biscayne, la isla donde habita una gran comunidad de exiliados, significa para la exiliada una especie de simulacro anacrónico de Cuba que efectivamente tiene el mismo efecto siniestro. Aunque para muchos exiliados la comunidad en Key Biscayne forma una especie de comunidad imaginada, un lugar donde se mantienen la cultura y las tradiciones cubanas, para Constanca esa isla solamente encarna un espectro de la Cuba de antes:

Constanca doesn't consider herself an exile in the same way as many of the Cubans here. In fact, she shuns their habits of fierce nostalgia, their trafficking in the past like exaggerating peddlers. [...] Miami is disconcerting to her, an inescapable culture shock, the air thickly charged with expiring dreams. (45-6)

En la introducción a su colección de testimonios de cubanos exiliados, *ReMembering Cuba*, Andrea O'Reilly Herrera comenta el debate entre los que aceptan que Miami es una representación auténtica de *cubanía* y los que alegan que es una mera representación de una identidad que ya no existe en forma "pura". Herrera afirma que mientras algunos:

arguyen que Miami sea un espejismo pálido o "imitación" de la Habana y que su *Calle Ocho* sea "híbrida" y "falsa", muchos que crecían en Florida del sur dan cuenta de su consciencia de exilio y su sentido fuerte de identidad étnica con señalar que el enclave de Miami ha recuperado, y por eso ha preservado en sus formas tradicionales, tradiciones cubanas "auténticas", recetas y buenas costumbres. (xxii-iii)<sup>15</sup>

En turno a este asunto, la opinión de García resulta evidente. Critica a Key Biscayne como representación inauténtica de Cuba, tanto por las representaciones de la comida como por la *cubanía*, (o bien cubanofilia) en la comunidad; recordemos el almuerzo que comparten Constanca y el santero Piñango en La Conga: "a trendy new restaurant bankrolled by a Cuban pop Singer" donde "[t]he beans [were] too watery, [...] [a]nd the portions [were] small, ridiculous. American portions!" (256). También no nos olvidemos de los productos del cuidado de piel que empezó a hacer Constanca: "Constanca has received dozens of letters from women who confess that they felt more *cubana* after using her products" (132).

Ahora bien, si bien García critica Key Biscayne por su falsedad, su crítica principal apunta a una visión más matizada de la comunidad. No solamente pone de manifiesto la manera en que la *cubanía* actual no es auténtica, muestra igualmente como la cultura que sí parece auténtica no es nada más que un doble

sinistro. Para García, la autenticidad de que habla Herrera es un simulacro de la patria del año 1959, tan “real” y “auténtica” que casi no se reconoce la diferencia entre el Miami de 1990 y la Cuba de treinta años antes. Según Jean Baudrillard, quien estudia el concepto del simulacro:

Ya no es una cuestión de imitación, ni duplicación, ni tampoco parodia. Es una cuestión de sustituir los signos de lo verdadero por lo verdadero, es decir, de una operación de desalentar cada proceso verdadero vía su doble operacional, [...] una máquina descriptivamente perfecta que ofrece todos los signos de lo verdadero y ataja todas sus vicisitudes. (522)<sup>16</sup>

García escribe sobre Key Biscayne como si fuese un retrato de la Cuba de antes de 1959, tal como si estuviese congelada en el tiempo. Lo que no se menciona en el pasaje de Herrera, y quizás sea para este trabajo el aspecto más llamativo de esta condición diaspórica, es el tiempo; es decir, la (a)cronología de la diáspora. Por tanto, la representación de Key Biscayne resulta una aparición espectral por ser un doble anacrónico del pasado que persiste en el presente. García describe la comunidad así para mostrar cómo el legado del exilio adquiere una cualidad fantasmática que permanece en las vidas de los exiliados, de manera análoga al rostro de Blanca que aparece en el de Constanca.

Es llamativo el hecho de que casi todos los eventos de la novela ocurren en islas: Reina y la familia Agüero viven en Cuba, Constanca habita Key Biscayne y la hija de Constanca Isabel vive en Oahu. Esta conexión geográfica es el primer vínculo temático entre los diversos espacios en la novela. Esta conexión geográfica es un elemento esencial en la representación de Key Biscayne como simulacro de Cuba. García ubica la acción de su novela en la isla y no en la Pequeña Habana por esta razón. Pérez Firmat ha señalado y criticado esa misma cualidad siniestra de Miami y más específico, Pequeña Habana. Podemos aplicar su análisis de esta ciudad a nuestra lectura de la isla: “Lo pequeño de Pequeña Habana no es solamente su tamaño [...] sino también su estatus reducido como una copia deficiente o incompleta del original. Por muy fuerte que sea el esfuerzo, la sustitución es siempre parcial” (7).<sup>17</sup> Aunque Pérez Firmat no lo diga, parece que es esta cualidad temporal lo que más opone la posibilidad de ser “original” para la Pequeña Habana.

Es más, la isla tiene efectos extraños y anacrónicos en sus habitantes, específicamente en los recién llegados. Heberto, el esposo de Constanca, un hombre que ni siquiera se quita los calcetines cuando va a la playa (“who doesn’t even take his socks off at the beach” 24), al llegar a Key Biscayne, al estar de nuevo en la compañía de su hermano y su comunidad de antes, se vuelve contrarrevolucionario por excelencia: “Heberto trudges on in his water-cracked boots, the submachine gun slung diagonally from hip to shoulder blade, a pink fungus blooming on his thumb. Heberto trudges on, taken with a sense of his own new significance” (123). Estar en la isla le hace convertirse en el revolucionario que, según su familia, debía haber sido hace treinta años.

De la misma manera, Constanacia, después de llegar a Key Biscayne, empieza a portarse más cubana que nunca:

Lately, Constanacia has begun wearing vintage clothing. Fitted suits from the forties, strapless summer dresses that flare out at the hips. She buys old brooches and drop pearl earrings, crocodile pumps made in Havana years ago. She doesn't remember her mother dressing like this. (133)

Es interesante que Constanacia no empiece a incorporar rasgos de la personalidad de su madre en la suya. Aunque ahora tiene el rostro de su madre, su nueva personalidad—la obsesión con la vieja moda, su nueva dieta de comida cubana, su negocio *Cuerpo de Cuba* y su fascinación con la santería—se presenta como producto de su ubicación física en Key Biscayne. Podría ser que el fantasma de Blanca no sea el único que ronda Key Biscayne. En suma, esta anacronía, tanto la dedicación patriótica de Heberto (treinta años tarde) como la nueva manera de ser de Constanacia de hace cuarenta años ha de ser, según García, un síntoma de la experiencia diaspórica, un fantasma temporal que les persigue y que no permite olvidar.

Por otro lado, la lengua de los exiliados—no solamente el español sino el español de 1959—los distingue a ellos y a los cubanos que todavía habitan la isla de Cuba. Se puede decir que esta lengua anacrónica sirve como fuente de orgullo en esta comunidad cuyos habitantes realmente se conciben como los guardianes de *cubanía*. Reina, quien podría decirse es la representación más fiel de una identidad cubana “verdadera”—puesto que ella acaba de llegar de la isla—, comenta cuán extraño resulta para ella el habla de los exiliados:

In Miami, the Cuban Spanish is so different, florid with self-pity and longing and obstinate revenge. Reina speaks another language entirely, an explosive lexicon of hardship and bitter jokes at the government's expense. And her sister sounds like the past. A flash-frozen language, replete with outmoded words and fifties expressions. For Constanacia, time has stood linguistically still. It's a wonder people can speak to each other. (236)

En este caso el carácter anacrónico de la lengua de los exiliados sirve para poner de manifiesto cómo el trauma del exilio reside latente en la vida de éstos a través de la herencia familiar. Para los habitantes de Key Biscayne, la lengua que hablan es la prueba que ellos mismos son la verdadera encarnación de lo cubano, mientras para García la lengua sirve para comprobar la presencia de un fantasma. Recordemos que el *phantom* de Abraham y Torok habla una lengua que no se refiere “a la habla de los padres. En cambio, señalan una brecha, se refieren a lo indescriptible” (174). De igual manera, el español anacrónico que hablan los exiliados no se refiere a ninguna palabra específica que algún antepasado les dijo. Más bien, señala una manera única de hablar, una herencia lingüística que at a los exiliados a su pasado. Podemos entender el lenguaje del exilio como un “un desconocido, como un ‘cuerpo extraño’ dentro del ser, como

un ventrilocuo, que pone en tela de juicio la ‘autenticidad’ de las palabras que hablamos mientras las hablamos, que nos recuerda que ‘nuestras’ palabras son siempre el residuo, el rastro, de las palabras de otros” (Punter 165). En este sentido, el fantasma del exilio aparece cada vez que el exiliado abre la boca. Una vez más vemos cómo los fantasmas en este libro no son ni conjurados ni invitados, más bien persiguen a los sujetos diaspóricos.

Habría sido más normal si hubiéramos tratado el tema de la diáspora y el exilio concentrándonos en un marco teórico más material. Las herramientas que se suelen usar para un análisis así, en el cual se interroga un tema como diáspora, se basan en la historia, en el testimonio, en las causas económicas, políticas e ideológicas que provocaron el destierro. Sin embargo, en la novela de García las imágenes que más evocan un sentimiento diaspórico, que más ejemplifican una consciencia diaspórica, son las que no se prestan a una lectura material sino a un análisis en el cual lo no-mencionado y lo no-mostrado es lo que se hace llamativo. García describe al sujeto diaspórico y al exiliado como seres con subjetividades similares por la posibilidad de que los fantasmas del pasado se les puedan aparecer. Por tanto, hemos visto en *The Agüero Sisters* que la presencia de fantasmas, la evocación de dobles siniestros y la representación matizada de lo Gótico, son técnicas útiles para representar la experiencia insólita del exilio. García hace que los secretos familiares y los traumas psicológicos adquieran un aspecto espectral que no sólo persiste en la vida del sujeto sino que afecta su propia experiencia diaspórica.

## Notas

<sup>1</sup> “Cuban-American literature of exile”; “the prose narratives of the 1959 diaspora.”

<sup>2</sup> “[t]he poetic rendition of displacement in the writings of Cuban exiles”; “how a people viewed traumatic historical change.”

<sup>3</sup> “something familiar and old-established in the mind that has been estranged.”

<sup>4</sup> “identifies himself with another person, so that his self becomes confounded, or the foreign self is substituted for his own—in other words, by doubling, dividing and interchanging the self. And finally there is the constant recurrence of similar situations, a same face, or character trait, or twist of fortune, or a same crime...”

<sup>5</sup> “In no way can the subject relate to the phantom as his or her own repressed experience, not even as an experience by incorporation. *The phantom which returns to haunt bears witness to the existence of the dead buried within the other.*”

<sup>6</sup> “Decentered, lateral connections may be as important as those formed around a teleology of origin/return. And a shared, ongoing history of displacement,

suffering, adaptation, or resistance may be as important as the projection of a specific origin.”

<sup>7</sup> “regard their ancestral homeland as their true, ideal home and as the place to which they or their descendants would (or should) eventually return.”

<sup>8</sup> “the dream harbored by some diasporas to actively create a spatial homeland out of an imagined one.”

<sup>9</sup> “The visual nature of this ‘mirror’ scene elicits comparisons to the many filmic versions of this tale. When Dr. Jekyll turns into Hyde, there is usually a mirror moment when he feels his face and/or body and looks to see if the transformation has succeeded. García makes this transformation even more horrific, because the mirror shows a familiar face that is most unwelcome.”

<sup>10</sup> The quality of uncanniness can only come from the circumstance of the ‘double’ being a creation dating back to a very early mental state, long since left behind, and one, no doubt, in which it wore a more friendly aspect. The ‘double’ has become a vision of terror.... (143)

<sup>11</sup> “ought to have been kept concealed but which has nevertheless come to light”

<sup>12</sup> “[T]he words used by the phantom to carry out its return [...] do not refer to a source of speech in the parent. Instead, they point to a gap, they refer to the unspeakable. [...] The presence of the phantom indicates the effects, on the descendents, of something that had inflicted narcissistic injury or even catastrophe on the parents.”

<sup>13</sup> “[n]ational identity is most often theorized in terms of the nation itself, but it can as well be thought of as attaching to the individuals who identify themselves as members of the nation”

<sup>14</sup> “women do feel themselves connected and have been conscripted to the Project of nationhood. Femininity is widely enlisted to allegorize the nation.”

<sup>15</sup> “[a]rgue that Miami is a pale mirage or “imitation” of Havana and that its *Calle Ocho* cubanía is “hybridized” and “false,” most of those who did grow up in south Florida account for their consciousness of exile and their strong sense of ethnic identity by pointing out that the Miami enclave has recaptured, and thereby preserved in their original forms, “authentic” Cuban traditions, recipes, and cultural mores.”

<sup>16</sup> “It is no longer a question of imitation, nor duplication, nor even parody. It is the question of substituting the signs of the real for the real, that is to say of an operation of deterring every real process via its operational double, [...] a perfectly descriptive machine that offers all the signs of the real and short-circuits all its vicissitudes.”

<sup>17</sup> “What’s ‘little’ about little Havana is not only its size [...] but its diminished status as a deficient or incomplete copy of the original. No matter how great the effort, substitution is always partial.”

## Obras citadas

- Abraham, Nicolas and Maria Torok. *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- Alvarez Borland, Isabel. *Cuban-American Literature of Exile*. Charlottesville: UP of Virginia, 1998.
- Baudrillard, Jean. "The Precession of the Simulacra." In *Media and Cultural Studies. KeyWorks*. Eds. Meenakshi Gigi Durham and Douglas Kellner. Maldon, MA: Blackwell P, 2001. 521-49.
- Clifford, James. "Diaspora." *Cultural Anthropology* 9.3 (1994) : 302-38.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. New York: Penguin Books, 2003.
- García, Cristina. *The Agüero Sisters*. New York: The Ballantine Publishing Group, 1997.
- Kaminsky, Amy K. *After Exile*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.
- Mishra, Sudesh. "Diaspora Criticism" *Introducing Criticism at the 21<sup>st</sup> Century*. Ed. Julian Wolfreys. Edinburgh: Edinburgh UP, 2002. 13-36.
- O'Reilly Herrera, Andrea. *ReMembering Cuba: Legacy of Diaspora*. Austin: U of Texas P, 2001.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin: U of Texas P, 1994.
- Punter, David. "Spectral Criticism." *Introducing Criticism at the 21<sup>st</sup> Century*. Ed. Julian Wolfreys. Edinburgh: Edinburgh UP, 2002. 259-78.