UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

Los imaginarios apocalípticos y la condición póstuma en la obra de Junot Díaz

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ari Vicente do Nascimento González

DIRECTORA

Paloma Jiménez del Campo

© Ari Vicente do Nascimento González, 2024

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Programa de Doctorado en Literatura Hispanoamericana

TESIS DOCTORAL

LOS IMAGINARIOS APOCALÍPTICOS Y LA CONDICIÓN PÓSTUMA EN LA OBRA DE JUNOT DÍAZ

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ari Vicente do Nascimento González

DIRECTORA

Paloma Jiménez del Campo

MADRID, 2024

Volumen 1 de 2

A Mina Malo

Agradecimientos

El autor de la presente tesis doctoral quiere agradecer en primer lugar a su directora, Paloma Jiménez del Campo, por su paciencia, insistencia y dedicación a la hora de guiarme a lo largo de todo este proceso. A mi madre, porque sí. A Mina Malo, por confiar en mí y soportarme a pesar de. A Carlos de Oro, Patricia Peral, Rodrigo García Bergareche, Andrea Carretero Sanguino, Jorge Solís Llano, Leonor Saro, Cristina Fora, Javier Martín y muchas otras queridas personas que han tenido a bien soportar mis largas disertaciones, mis desarrollos en voz alta y mi glosolalia. A Moisés, por forzarme a salir de casa y de mi propia cabeza.

PREÁMBULO

PREÁMBULO

Índice 2

Prólogo 3

I. PRIMERA PARTE. ASPECTOS GENERALES

1. Introducción. La condición póstuma o la lógica cultural del capitalismo zombie 13
1.1. Desgaste de la posmodernidad y neoliberalismo exhausto 26
1.2. *Sic transit gloria mundi.* Etnocentrismo, guerra civil global y rearme del supremacismo blanco 40
1.3. La Condición póstuma y fin del mundo en el *Óscar Wao* 52

2. Díaz y la literatura latinoamericano-caribeña contemporánea en el desorden global 60
2.1. Globalizaciones, desglobalización y extraterritorialidad 60
2.2. Díaz, la crítica y el latinoamericanismo 67

3. *Status Quaestionis.* Junot Díaz y la crítica 89
3.1. El canon interpretativo de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* 94
3.1.1. La crítica posmoderna 94
3.1.2. *Latinx Studies* 103
3.1.3 Latinoamericanismo-caribeñismo 117
3.2. Los géneros del *Óscar Wao*. Estado de la crítica 127

II. SEGUNDA PARTE. ASPECTOS GENERALES DEL *ÓSCAR WAO*

4. Introducción al Óscar Wao 148
4.1 Relato, trama, fábula 148
4.2. Modos óntico-narrativos 156

5. El relato. La vida breve de Óscar 177
5.1. Citas de apertura y prólogo 185
5.2 Primera parte 199
5.3 Segunda parte 224
5.4 Tercera parte y epílogo 240

III. TERCERA PARTE. DE MÁSCARAS, MITOS Y MENTIRAS. TRAMA Y FÁBULA DEL ÓSCAR WAO

6. Del relato a la trama 245
6.1 De la creencia a la duda 245
6.2 El problema de los tres Yuniors 256
6.3 Yunior narrador. Fantasmas y máscaras 290
6.3.1 Los fantasmas de Yunior 298
6.3.2 Las máscaras de Yunior 312

7. Crónica, leyenda y mito. De la trama a la fábula 335
7.1 Crónica del *Óscar Wao* 336
7.2 Leyenda del *Óscar Wao* 366
7.3 Mito del *Óscar Wao* 407

8. Fábula y mito. *Óscar Wao,* camino del héroe e imágenes del fin del mundo 435
8.1 Introducción. De la trama a la fábula. Mito, Ciencia-ficción y escatología 434
8.2.Instrucciones para un Apocalipsis sin Génesis 450

9. Conclusión. El *Óscar Wao,* los imaginarios apocalípticos y la condición póstuma 491

Bibliografía utilizada 501

Resumen 519

Abstract 520

Prólogo

El objetivo de la presente tesis doctoral es realizar un estudio teórico-analítico de la primera, y hasta el momento, única novela publicada del escritor dominicano-estadounidense Junot Díaz (Santo Domingo, 1968), *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007). Nos interesará, para cumplir nuestro cometido, defender su cercanía relativa respecto de las formas creolizadas de la narrativa del Caribe contemporáneo, analizarla como una obra perteneciente al modo narrativo que denominaremos como no-ciencia ficción y, a partir de las teorías de la ficcionalidad y de los mundos narrativos, leerla como una obra encuadrada en las obras pertenecientes a los imaginarios apocalípticos y mesiánicos.

Entenderemos, en este sentido, la no-ciencia ficción como una variante particular de lo fantástico caracterizada por el diálogo lúdico –y, en el caso de Junot Díaz, especialmente antropofágico– tanto con su "espejo", la ciencia ficción –o ci-fi– cuanto con otras formas de la literatura no-realista, como la metaficción,el cómic y-o el mito.

Para ello, queremos argumentar que *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* se compone a partir de una estructura multiestrática, que obedece, en uno de sus niveles, a lo que llamaremos –siguiendo y distanciándonos de Joseph Campbell– el "polimito". Este, para armar la fábula que constituye el Óscar Wao, se sirve, en una actitud de transculturación constante e hiperconsciente, de elementos pertenecientes tanto a los imaginarios tradicionales y clásicos como contemporáneos, ya sean locales, regionales o globales. El resultado de dicha operación genera una obra repleta de elementos simbólicos ocultos, que tienen como fin elaborar una propuesta estética de desfamiliarización (unheimlich) o, por decirlo en la terminología de Darko Suvin, un extrañamiento cognitivo respecto de la narración que se despliega ante nosotros como lectores.

Este distanciamiento –que inevitablemente habrá de recordarnos a los gestos brechtianos– parte de la decisión retórica de "abrochar" (según la metáfora de Juan Carlos Rodríguez) la vida (y muerte) del protagonista, Óscar de León, con el flujo de la historia dominicana (y, más en general, caribeña) y, en concreto, la era de Trujillo y la posterior "democratización" del régimen bajo la mano autoritaria de Joaquín Balaguer (incluyendo la parte de la Diáspora dominicana que acabara en Nueva Jersey).

A pesar de que lecturas sociológico-políticas realizadas en torno a *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* y su tratamiento específico de los efectos del trujillato, la migración y la hibridez cultural forzada han sido las interpretaciones más comunes por parte de la crítica que se ha ocupado de Díaz, consideramos que se ha tendido a infravalorar el carácter sustancial y decididamente no realista que yace bajo sus páginas. Esto les ha llevado a "saltar" por encima

de ciertos enigmas y claves simbólicas que plantea la obra, haciendo que queden en ocasiones sin ser explicados intradiegéticamente, e instalándose en un formato de "crítica traductora".

Desde nuestro punto de vista, todo análisis que se cuestione por las características ideológicas o políticas de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (sea su representación de la experiencia migrante, sea el régimen de terror bajo el trujillato, sea la discriminación racial) ha de completarse, a fin de poder obtener un mayor rendimiento crítico de la lectura del texto, con un análisis del papel concreto que cumple el sistema de relaciones metatextuales, intertextuales e intermediales del Óscar Wao. Si lo hemos llamado previamente no-ciencia ficción, ello es porque, para la composición de la novela, Díaz incorpora un conjunto de temas, motivos, formas, estructuras y referentes extraídos de algunos subgéneros de la ci-fi –especialmente de la ópera espacial y la "nueva ola"; en menor medida, también de la ciencia ficción "dura" y del cyberpunk–. Encontramos en el texto una apropiación de los mecanismos operativos propios de este modo narrativo (hipérbole cronotópica, extrapolación, inversión, extrañamiento cognitivo...), pero organizados de una manera contraria a como ocurre clásicamente en la ciencia ficción.

Así, en lugar de partir de un escenario factual para, desde allí, producir una transposición de los elementos del mundo ideológico-social del escritor hacia un cronotopo especulativo de carácter no-empírico y después tratar de naturalizarlo a través de la retórica científica, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, como veremos, hace lo contrario: inserta fragmentos de mundos contrafácticos ya preexistentes en la literatura especulativa para deshacer el estatuto ontológico de un mundo narrativo de apariencia realista. A lo largo de la siguiente tesis doctoral, veremos cómo el sistema de alusiones, explícitas o veladas, a novelas como Dune (Frank Herbert, 1965), películas como Planet of The Apes (Franklin Schaffner, 1968), Zardoz (John Boorman, 1974) o Virus (1980), y novelas gráficas como Watchmen (Alan Moore, 1986-1987) se articulan textualmente para introducir un principio de inverosimilitud en el mundo en el que habitan los personajes de la obra y produciendo, por ello, una auténtica ruptura en sus cimientos ontológicos y cognoscitivos.

Como decimos, estos intertextos –que forman, según se nos cuenta, las obras preferidas de Óscar de León, protagonista de la obra– establecerán un simbolismo tipológico dentro del tejido novelístico de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Su papel es el de operar, a partir de su aparición estratégica, como códigos cifrados, destinados a una revelación lúdica que transforma la acción y las interpretaciones de la novela: el punto de entrada hermenéutica a una investigación paranoica, al final de la cual hemos encontrado lo que aquí llamábamos el polimito, y que tomará, como veremos, su inspiración en el conocido "camino del héroe"

(según el famoso modelo propuesto por Joseph Campbell).

Así pues, defenderemos que la historia del protagonista, Óscar de León, al igual que la de su familia, se alimentan de dichas referencias intertextuales a la ciencia ficción hasta el punto de que acaban por convertirle en un personaje de resonancias redentórico-mesiánicas. Estas, presentes durante toda la obra, son complementadas a través del acceso a otros imaginarios que se nos presentan fragmentariamente, como los ecos y huellas fantasmáticas de elementos procedentes de mitos griegos, asirios, judeocristianos, afrocaribeños..., dando como resultado una auténtica máquina de hipercodificación en la que no pocas veces es difícil discriminar qué es relevante para el análisis y qué pertenece al mero ruido informativo.

Cuando sostenemos que la no-ciencia ficción procede de la literatura fantástica, no nos viene a la mente tanto la figura clásica del castillo gótico cuanto la escritura de vocación especulativa de Jorge Luis Borges. La metaficción en Díaz cumple múltiples funciones y posee inspiraciones diversas –desde Philip K. Dick a Patrick Chamoiseau, pasando por Manuel Puig–; no obstante, su vertiente más específicamente "tlöniana" no ha sido, creemos, desarrollada en toda su dimensión. Acusamos, pues, a *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* de formar parte de ese grupo de obras "en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal." (Borges, 2004:13).

Del mismo modo que ocurriera en *Tlön, Uqbar, Ortius Tertius,* la novela que aquí nos ocupa se alimenta de aquello que parecen meros guiños enciclopédicos a la subcultura friki y a la realidad social dominicano-estadounidense en la posdictadura para terminar configurando un juego de pliegues y despliegues semióticos exuberante, casi inabarcable: un *jardín de senderos que se bifurcan,* cargado de sentidos ocultos, mundos imposibles, donde lo Real, la ficción, la realidad de la ficción y las ficciones de la realidad estallan en numerosos laberintos textuales. Óscar de León, efectivamente, acaba por devenir –de forma claramente lúdica– una suerte de Mesías, pero ello, como veremos, no llega a ser apreciado del todo ni siquiera por el propio narrador-autor de la novela, Yunior de las Casas. Por tanto, no leeremos los elementos no-realistas (en un sentido ontológico, no estilístico) de la novela como mero recurso textual usado por el narrador, sino que propondremos una lectura que se atreva a introducirse en la discusión activa con este: Yunior, como defenderemos, será entendido en este texto más como un *rival* del lector que como un personaje en el que podamos depositar nuestra confianza.

Debido al *mal de lectura* que atraviesa las páginas del *Óscar Wao*, para poder dar cuenta de la estructura "polimítica" que subyace a ellas nos veremos en la necesidad de reflexionar

acerca de los distintos niveles diegéticos o mundos de ficción que conforman el texto. En tanto que metanovela, la obra construye una distancia narrativa interna respecto de los propios hechos, una filtración a partir del narrador-autor Yunior de las Casas. Protagonista asimismo de la mayor parte del resto de producciones artísticas de Díaz, es, por un lado, *autor* de la novela, y, por tanto, un constructor de ficción dentro de la ficción. Por otro, no obstante, es *personaje:* ello produce un continuo juego de autentificación y desautentificación de los hechos narrativos, que lo convierten en un informante no fiable, no solo mentiroso: también errado e ignorante respecto de ciertas cosas que nos cuenta.

Yunior, por momentos muy faulkneriano, amerita que juzguemos críticamente todo aquello que nos narra y tratemos de hacer el esfuerzo de diferenciar entre los hechos y su deformación. Así, para llegar al *camino del héroe* nos interesará, previamente, reconstruir el *camino del testigo*: dado que, como afirmamos, Óscar de León se construye a partir un modelo de inspiración apocalíptico-mesiánica, podemos decir que, en cierta manera, Yunior ocupa el papel de su apóstol, en tanto que toma el papel del testigo solo parcial del mensaje de un Otro salvador al que al principio se niega y no se entiende, y que por ello finalmente necesitará de un *testimonio*.

Dicha incomprensión, argumentaremos, llega no obstante hasta el final de la novela –hasta el punto de que hace que Yunior *inventa*, como veremos, un final alternativo a la historia real de Óscar–, provocando el repliegue de Yunior en tanto "autor", y produciendo de este modo una puesta en cuestión de la voz narrativa.

Este cuestionamiento entronca, como la crítica ha señalado, con la voluntad retórico-ideológica de subvertir la historiografía nacional-conservadora del Trujillato (según el tópico que relaciona autoría, autoridad y autoritarismo), por un lado, y las formas de dominación y explotación contemporáneas a través de una perspectiva política asentada en la perspectiva de la larga duración, con sus raíces últimas en el "Descubrimiento" y la conquista de América, por otro. Estos fenómenos han sido objeto de atención mayoritaria por gran parte de la crítica de orientación poscolonial y decolonial; nuestro interés es sostener que, si bien mantiene lazos ideológicos con cierta "vía" de la poscolonialidad, la propuesta estético-política que Díaz despliega es más complicada de lo que a veces tienden a postular las lecturas realizadas desde dichas tendencias teóricas.

Nos interesará, así, defender que en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, la relación entre el polimito, la metaficción y el discurso histórico acercan la novela de Díaz a algunas de las líneas actuales de la literatura latinoamericano-caribeña contemporánea. Consideramos que el hecho de que el autor escriba en inglés –a pesar de que cierta crítica haya querido

exagerar el Spanglish presente en el texto– no debe excluir a Junot Díaz de su estudio por el campo del latinoamericanismo, debido al amplio repertorio de herramientas teóricas que nos permiten llegar a él de forma –creemos– más productiva que la que usualmente opera en ciertas interpretaciones, un tanto "confinadas" en la producción de su objeto de estudio, de la latinx literature. Estas, aunque han conseguido un muy valioso trabajo hermenéutico de la obra de Díaz, tienden a desfigurar, según nuestra opinión, el espacio concreto del autor dentro de la literatura contemporánea. En muchos casos, consideramos, el origen de ello procede de un conocimiento deficitario de la historia social y literaria de la República Dominicana y el Caribe, que lleva a los académicos –fundamentalmente en lengua inglesa– que lo estudian a destacar como originales rasgos casi omnipresentes, o al menos, comunes, dentro de la "tradición de la ruptura" (Paz) de la narrativa de las Américas..

Estas fórmulas nos ayudarán a defender que la vinculación mito-historia-metaficción presente en el *Óscar Wao* conecta con un *ethos* que acaba por incorporarse dentro de cierta línea de un *barroco frío* (Noguerol, 2013), de espíritu pan-caribeño. Su "exuberancia", más semiótica que sintáctica, nos recuerda a ciertos gestos neobarrocos cubanos abiertos por la vía de Carpentier (más que de Lezama), en virtud de la exuberancia referencial o la colisión entre distintos mundos y mitologías.

El hecho de considerar a *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* dentro de la categoría de nueva novela histórica latinoamericano-caribeña nos invita, en tanto investigadores, a considerar la especificidad de su posición respecto, como decíamos, de la propia idea de "Historia" y la disposición epistémica que desarrolla Díaz sobre esta en sus páginas. ¿De qué forma hemos de entender el discurso del Óscar Wao en su carácter de "conciencia práctica" del presente? En otras palabras, ¿cómo se sitúa *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* en relación con los ideologemas hegemónicos de la posmodernidad y la globalización neoliberal?

Para poder resolver esta pregunta, así como muchas otras, nos veremos en la obligación de dedicar un espacio de reflexión al contexto productivo de la novela. Publicada, como dijimos, en el año 2007, ella atraviesa distintos momentos históricos del sistema-mundo moderno en su despliegue (Descubrimiento, Conquista, era de Trujillo), así como de una sociedad que, aunque cercana a la nuestra, ya es, ella misma, también histórica: el protagonista, nacido en los años sesenta, pasa su adolescencia bajo los temores apocalípticos de la era reaganiana, caracterizada por el recrudecimiento de la Guerra Fría tras la coexistencia pacífica –la llamada "Guerra de las Galaxias"– y el retroceso de los impulsos anticoloniales de las alternativas americanas al modo de vida estadounidense. Como novela de subversión de la narración histórica, ¿desde dónde se despliega el relato de oposición que compone el escritor que aquí

nos ocupa?

Argumentaremos que la propuesta de Junot Díaz, cronológicamente inscrita dentro de lo que podríamos definir, con Jameson, como "posmodernidad tardía" o, con Fisher, la era del "realismo capitalista" (2016), pertenece a una tendencia estética interesada por recuperar la relación entre literatura, historia y política en el campo cultural; ello lo hace, como defenderemos, a partir de la incorporación del punto de vista de la subalternidad (por utilizar la terminología de Ranajit Guha), de la parte-de-los-sin-parte (Rancière), situada tanto en el discurso del narrador cuanto en la "invasión silenciosa" que instala la simbología del polimito; en esta perspectiva, el pasado aparece como un retorno de lo reprimido, que trata de confrontar, en una dirección cercana a la de los pensadores de la Diáspora Africana –desde Frantz Fanon a Édouard Glissant– con los relatos despolitizadores y antihistóricos de la ideología capitalista de su momento.

Si decimos "de su momento", es porque el contexto productivo de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* ya no es, como queremos argumentar, el mismo que el nuestro. Desde hace décadas, diferentes plumas, desde muy diversos lugares, han tratado de conceptualizar algunos cambios en la teoría y el, por sí decirlo, sensus comunis de época, sosteniendo que la "posmodernidad", no fue jamás un "fin de la historia" aunque nosotros, en efecto, continuemos olvidándola; ya hablemos de neohistoria, metamodernidad, altermodernidad, poscolonialidad, colonialidad del poder, imperialismo global... los esfuerzos por comprender la diferencia específica entre el auge y triunfo del neoliberalismo y su posterior crisis han obligado a formular toda suerte de baterías conceptuales.

En torno a este aspecto, nuestra posición tratará de seguir la máxima jamesoniana de "pensar históricamente el presente en un época que ha olvidado cómo se piensa históricamente" (Jameson, 1991), y considerar, por tanto, la novela de Díaz como una intervención estético-ideológica de resistencia contra el estado de las cosas "presente", tratando de averiguar de qué presente estamos hablando. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* trata de abrir paso a un sendero alternativo a los relatos celebradores de la globalización neoliberal y proponer, a través de su fábula, un modo contrahegemónico que pueda, desde su particular guerra de posiciones (Gramsci), funcionar como contrapeso imaginario ante las formas ideológicas dominantes presentes en su contexto de recepción inmediato, los Estados Unidos, y, más allá de este, la literatura latinoamericana y caribeña.

En este sentido, defenderemos cómo el *Óscar Wao* busca, en su articulación de la reflexión histórica y de la no-ciencia ficción, formar una grieta, una línea de fuga, que nos invite a considerar una visión otra no ya del pasado y del presente, sino también de su (y nuestro)

futuro. Para comprender de qué forma opera dicha grieta (o si Díaz acaso llega a abrirla), consideraremos su lectura particular respecto de la Historia como una meditación, un "aviso" si se quiere, proyectado hacia un contexto histórico-cultural allende del que la novela ha sido publicada. Como propuesta estética con voluntad política, nos interesará defender cómo su conjunción de historia y no-ciencia ficción otorga al texto de Díaz algunas características de la literatura especulativa, y cómo, de este modo, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* nos interpela más hoy que en su momento inmediato de recepción.

El *Óscar Wao* comienza a escribirse[1], como decimos, desde un momento histórico en que la hegemonía de la sociedad-mundo neoliberal parecía todavía indiscutida, en un contexto inmediatamente posterior a la redemocratización de Latinoamérica y el Caribe. Dado este contexto, argumentaremos que el proyecto de Díaz de "resucitar" un modo narrativo tan anacrónico dentro de la literatura latinoamericana del siglo XXI como es el de la novela de dictador obedece a un *acto socialmente simbólico* (Jameson, 1989) que hemos de calificar no tanto de *homenaje* cuanto de *advertencia*: su estructura, al cabo, circular, no intenta únicamente traer a la luz el pasado, sino más bien *hurgar* en él, mostrar la textura con la que no solo se construye el hoy, sino también el mañana, en un tratamiento de la temporalidad que recuerda poderosamente al "tiempo-ahora" (Jetzteit) desarrollado por Walter Benjamin en sus *Tesis sobre el concepto de historia* (1940).

Argumentaremos, para realizar nuestra interpretación, que nos encontramos ante un período de transición hacia una fase nueva del sistema capitalista mundial, que difiere en numerosos aspectos sustanciales de la era que nos hemos acostumbrado a llamar "posmoderna" o globalizada. Esta, que llegaría a la cima de su hegemonía tras la caída del muro de Berlín, comenzó a descomponerse a lo largo de la primera década del siglo XXI; la posmodernidad, en tanto "lógica cultural del capitalismo tardío", no puede sino corresponder al desarrollo de las condiciones materiales que posibilitan su despliegue; este despliegue ha sido el de la globalización neoliberal, de acuerdo con el resultado de las correlaciones específicas dentro de la lucha de clases mundial de las últimas décadas. Pero este capitalismo tardío, ¿es el mismo antes y después de la caída de Lehman Brothers, del "segundo despertar del Sur" (Samir Amin), del fin de la "reforma y apertura" en China y del auge del

1 La redacción de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* parece haber sido extensa y dificultosa, según las declaraciones del autor. Una primera versión del texto fue publicada, en forma de relato, en el volumen del New Yorker del 25 de diciembre de 2000 (https://www.newyorker.com/magazine/2000/12/25/the-brief-wondrous-life-of-oscar-wao, digitalizado el 5/09/2007). Este Óscar Wao"seminal" habría sido concebido en un inicio meramente para conformar una narración breve, y habría ido tomando forma novelada tiempo después de que el autor abandonara otro proyecto en el año 2001.

nacionalismo reaccionario y el proteccionismo "antiglobalista" en algunas de las viejas potencias imperialistas –Trump, Brexit, Putin, Salvini– o subimperialistas –Bolsonaro, Modi–?

E l *Óscar Wao* habla, aún, desde la era de la globalización. Pero lo hace, según argumentaremos, en calidad de novela *proyectiva,* con un "impulso utópico" construido negativamente a través de una serie de fantasmas simbólicos –Trujillo, el patriarcado, el supremacismo blanco, el nacionalismo...– Estos, en virtud de su no-ciencia ficción y su estructura polimítica, nos son traídos al *hoy* para presentárnoslos como posibilidades que pueden asaltar el mundo y sembrar en él el (o más bien, múltiples) Apocalipsis. Dichos fantasmas parecen haberse instalado en nuestro presente, que aquí caracterizaremos no desde el esquema de la globalización, sino desde lo que denominamos la *era del desorden global* o la *condición póstuma* (Marina Garcés, 2017).

Consideremos nada más, por ahora, el siguiente hecho: durante el mes de su publicación, septiembre de 2007, la prensa mundial comenzaba a hacerse eco de que la crisis de las hipotecas subprime en Estados Unidos afectaría asimismo a la economía del resto de potencias económicas mundiales ("La OCDE revisa a la baja el crecimiento de la zona euro y de EEUU, El Mundo, 05/09/2007:sp). Díaz publicaba *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* como un texto crítico contra la ideología autojustificatoria de la globalización neoliberal durante los mismos días que la civilización producida por esta se resquebrajaba, dando lugar a un período de crisis económicas, sociales, políticas, ecológicas, de consecuencias imprevisibles.

Así pues, nos interesará argumentar, a partir de la lectura de diversos autores –como Mark Fisher, Paul B. Preciado, Wendy Brown o Pankaj Mishra–, que nos encontramos ante el agotamiento de la oleada de globalización neoliberal que configuró el mundo y creó el presente en que el *Óscar Wao* es escrito. El carácter *transicional* de la novela, situado en un *in-between* no solo espacial sino también temporal, nos hará revisar, por ello, la pertinencia de los marcos hermenéutios alternativos propuestos al de "posmodernidad", como el de la metamodernidad o altermodernidad y, especialmente –debido a los asuntos de los que se ocupa la novela de Díaz– los marcos de la poscolonialidad y la decolonialidad. Si bien todos ellos resultan, en mayor o menor medida, productivas tentativas de salida respecto de la hegemonía posmoderna, sostenemos que todas ellas manejan nociones hasta cierto punto, o bien eurocéntricas, o bien limitantes, o bien "etapistas" de la categoría de modernidad –y, por tanto, de la "posmodernidad" y lo que habría de venir después–.

Ello nos interesa debido a que, si bien las citadas alternativas ayudan a considerar el

presente desde posiciones intelectualmente valiosas, creemos que algunas de las soluciones teóricamente propuestas no terminan de resultarnos satisfactorias a la hora de analizar el contexto ideológico-productivo que rodea al *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* –sus mundos de ficción– o su propia arquitectura semiológica interna.

Queremos, por tanto, proponer un análisis respecto de la obra de Díaz inspirado en la tradición hermenéutica de un materialismo histórico que incluya en sus herramientas conceptuales asimismo la tradición de los marxismos mestizos y negros que han ayudado a pensar la historia y la cultura latinoamericana y caribeña desde un "análisis específico de la situación específica" (Frantz Fanon, C.L.R. James, Fernández Retamar, René Depestre) capaz de articular los procesos históricos globales con los locales y regionales a partir de un estudio profundo del llamado "Atlántico negro" (Gilroy, 2008), así como de otras conceptualizaciones teóricas, como la *creolité* de Édouard Glissant.

Primera parte

Aspectos generales

1. **Introducción. La condición póstuma o la lógica cultural del capitalismo zombie**

A lo largo de las siguientes páginas trataremos de delinear el marco histórico-teórico general en el que se inscribe la producción literaria de Junot Díaz. El escritor dominicano, al que podemos calificar sin dudas como de poco prolífico, ha publicado lo más destacado de su obra entre 1996 (*Drown*) y 2012 (*This is How You Lose Her*). Debido a que *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, la novela que aquí nos interesa analizar en particular, vio la luz originalmente en el año 2007, creemos que resultará pertinente inscribir el texto dentro de un marco cronológico que hemos decidido denominar como era del desorden global, de la condición póstuma (Garcés) o del *dysphoria mundi* (Preciado). Esta, según defenderemos, comenzará a gestarse en 2001, año en el que la arquitectura de la gobernanza mundial erigida desde los años 70 (1.1. "DESGASTE DE LA POSMODERNIDAD Y NEOLIBERALISMO EXHAUSTO") iniciaría su transformación a causa de los atentados terroristas del 11 de septiembre[2] (1.2, "SIC TRANSIT GLORIA MUNDI") , y se agudizará a partir de 2007-2008, con la caída de las bolsas mundiales y la llegada de la Gran Recesión. Dentro de este espacio de tiempo, consideraremos *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* como una novela perteneciente a un momento de impasse entre la época del triunfo de la dominación global neoliberal (1989-2008) y nuestro presente (1.3 LA CONDICIÓN PÓSTUMA, FIN DEL MUNDO Y EL ÓSCAR WAO).

Con independencia del sintagma que elijamos para definir la lógica cultural dominante de las últimas décadas, preferimos nociones como las arriba mencionadas debido a su potencial crítico y a su alejamiento respecto de términos como "posmodernidad" o "globalización" –ambas hoy en crisis–, "poscolonialidad" –fundamental, aunque insuficiente, para aprehender el mundo presente– o "metamodernidad"–. Como se explicará en su momento, si bien nos parecen herramientas indispensables para la articulación reflexiva del presente, consideramos que tienden a otorgar un espacio excesivo a lo que podríamos denominar como "cuestión moderna"[3] –queramos decir con ello lo que queramos decir; por ahora no nos compete entrar

2 Los atentados del 11S habrían acabado con el anterior proyecto novelístico de Junot Díaz. Según la entrevista que concedió en *BOOM* a Edwidge Danticat, la obra que el escritor preparaba antes de la caída de las Torres Gemelas se centraba en "la destrucción de Nueva York por parte de un terrorista psíquico (mi propio Akira del Tercer Mundo)" (cfr. Díaz y Danticat, 2007:sp). Los detalles concedidos por Díaz respecto de esta no-obra son escasos; no obstante, en esta breve sinopsis se cifran algunos de los elementos recurrentes que pueblan, acaso obsesivamente, el *Óscar Wao,* como pueden ser la fascinación con lo apocalíptico y la ciencia ficción, así como la inspiración más o menos explícita en la novela gráfica *Watchmen* (1986-87) de Allan Moore. La destrucción de la ciudad de Manhattan por el Dr. Veidt, antagonista de la obra, no inspira únicamente la novela abortada de Díaz, sino que aparece a modo de écfrasis en las páginas finales del *Óscar Wao,* en una complicada relación intermedial que será determinante para nuestro análisis.

3 Como señala Mark Fisher en su ensayo*, "*el realismo capitalista ya no presenta esta clase de confrontación con lo moderno. Mas bien, el triunfo sobre el modernismo se da por hecho: el modernismo en verdad se ha convertido en algo que puede regresar periódicamente como un estilo estético congelado aunque no ya como un ideal de vida." (Fisher, 2018a:30)

en materia–, hecho que, por su parte, no pocas veces redunda en análisis idealistas y culturalistas, hecho que nos gustaría evitar en la medida de lo posible.

Nos interesa establecer un contexto teórico-histórico que nos pueda facilitar la posterior relación entre este y los fenómenos culturales contemporáneos; queremos sostener un diálogo crítico respecto de las categorías dominantes para el estudio de la literatura contemporánea (significativamente, la latinoamericano-caribeña, pero no únicamente), como pueden ser las de globalización, hibridez o posmodernidad. Defenderemos, en esta línea, el carácter "exhausto" de lo posmoderno en tanto que "lógica cultural del capitalismo tardío" (Jameson, 1991) o paradigma –aún– hegemónico dentro de los estudios culturales. Debido a que *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* desarrolla una postura de oposición respecto de los discursos hegemónicos sobre la globalización y la propia historia de desarrollo de la sociedad-mundo, querremos desenredar el espacio enunciativo en el que Díaz se instala a partir de una "ontología del presente" que nos funcione como un mapa general de interpretación historizante del texto.

Hay asimismo, dos grandes motivos que nos llevan a preferir los marcos interpretativos que nos abre el uso del concepto de condición póstuma. El primero de ellos guarda relación con el propio objeto de estudio de nuestra investigación: *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* es ella misma una obra "póstuma", no solo por el hecho narrativo intradiegético de que su redacción ficcional por parte del narrador, Yunior de Las Casas, se centre en biografiar a un Óscar de León ya muerto; sino también porque, al tematizar en un solo texto períodos históricos como la era de Trujillo, la catástrofe demográfica de los taínos o el gobierno Reagan y los días de la "Destrucción Mutua Asegurada" (o MAD, por sus siglas en inglés), la novela acaba por generar un imaginario de catástrofe –apocalíptico, defenderemos– que, creemos, podemos entender mejor desde dichas coordenadas de análisis.

El segundo motivo, por su parte, es la propia constatación –esta vez, extradiegética– del presente constituido como amenaza. Gran parte de los análisis de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* o, en general, de la producción narrativa de Díaz,[4] han privilegiado acercamientos hermenéuticos que se centraban en las relaciones interculturales, el hibridismo, la "experiencia migrante"... en resumen, en las relaciones entre la obra de Díaz y los efectos de la globalización neoliberal. Ahora, ya se traten de análisis –críticos o no– de esta última, tiende a destacar en ellos un fondo de optimismo antropológico (y antropocéntrico)[5] que no se

4 cfr. Rita De Maeseneer, *Junot Díaz, ¿escritor latinoamericano?* 2014; Mónica González García, *Raíces y rutas del latinoamericanismo* en Julia Álvarez y Junot Díaz, 2014; Heather Ostman, The Fiction of Junot Díaz. Reframing the Lens, 2016; Hanna, Harford Vargas, Saldívar, Junot Díaz and the decolonial imagination, 2016; Saldívar, *Junot Díaz or on the Half-life of love*, 2022, y un largo etcétera.

5 Como afirma Ray Brassier: "Philosophers would do well to desist from issuing any further injunctions about the need

encontrará aquí. Con Wallerstein y Amin, preferimos pensar en la globalización como globalización neoliberal. Consideramos que la globalización ni es un proceso lineal –transcurre más bien por oleadas– ni, en sentido estricto, un único proyecto: tal como existen múltiples nacionalismos, lo hacen también múltiples élans globalizadores, que operan de acuerdo con diferentes lógicas, muchas veces en profunda tensión, aunque en la actualidad, el neoliberal continúa siendo el modelo globalizatorio por excelencia, y haya tratado de presentarse no ya como el único deseable o posible sino concebible.

Edward Kamau Brathwaite hablaría de un "sentido del genocidio" (Brathwaite y Glissant, 2010:314) para referir a la imposibilidad de trazar un Génesis Caribeño; no obstante, dicha idea, que se habría ido desarrollando en vísperas de la Independencia, se orientaba tan solo al pasado. Nuestra investigación actual tratará, como dijimos, el *Óscar Wao* como una obra apocalíptica; ello, como veremos, guarda una plétora de significaciones distintas.

Creemos que, en tanto que *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* vio la luz originalmente en el año 2007, resultará pertinente inscribir el texto dentro de un marco cronológico que hemos decidido denominar como era del desorden global, de la condición póstuma (Garcés) o del Dysphoria mundi (Preciado). Esta decisión analítica proviene del convencimiento de la necesidad de una historización –por decirlo en términos jamesonianos– que no se limite únicamente a la relación de hechos y cifras que podamos relacionar con ciertas marcas significativas de la novela de Junot Díaz. Queda fuera de toda duda que ello es importante, es más, imprescindible, si nos acercamos al estudio de una novela que toma como materia prima una serie de acontecimientos históricos –como veremos que ocurre en el Óscar Wao–. No obstante, consideramos preciso tratar de ir más allá de esta caracterización clásica; de acuerdo con los principios hermenéuticos que desarrolla Fredric Jameson en Documentos de cultura, documentos de barbarie (1989):

> [E]l enriquecimiento y ampliación semánticos de los datos y materiales inertes de un texto particular deben tener lugar dentro de tres marcos concéntricos, que marcan el ensanchamiento del sentido del cimiento social de un texto gracias a las nociones, en primer lugar, de historia política, en el sentido estrecho de acontecimiento y de secuencia a modo de crónica de los acontecimientos en el tiempo; después, de sociedad, en el sentido ya menos diacrónico y ligado al tiempo de una tensión constitutiva y una lucha entre las clases sociales; y en último término, de historia, concebida ahora en su sentido más vasto de secuencia de modos de producción y de la sucesión y el destino de las diversas formaciones sociales humanas, desde la vida prehistórica hasta lo que la lejana historia futura nos tenga deparado. (Jameson, 1989:61)

Como señala el crítico estadounidense, la forma de proceder en esta investigación no comprende el "contexto histórico" únicamente desde el sentido "estrecho" de lo que él califica

to re-establish the meaningfulness of existence, the purposefulness of life, or mend the shattered concord between man and nature. Philosophy should be more than a sop to the pathetic twinge of human self-esteem." (Brassier, 2007:xi)

como historia política (o primer marco). La perspectiva es más amplia, y su lógica, acaso, la inversa a la de la mera redacción del contexto: la historia humana, considerada como el tortuoso camino de supervivencia desde sus orígenes, nos permite observar aquello que parece una *parole* individual como parte de un gigantesco movimiento en el que el texto deja de verse como un enunciado único y pasa a comprenderse como un acto socialmente simbólico, coágulo de tensiones ideológicas y sociales, de una manera siempre mayor a la que un autor pueda vislumbrar.

Nuestro interés, por tanto, es afirmar que podemos estudiar a Díaz como un escritor paradigmático de este devenir-póstumo del sistema mundo en su actual era del desorden global. Esta, como defenderemos, empieza tras el final de la Guerra Fría, se acelera en 2001–*annus horribilis* en el que la arquitectura de la gobernanza mundial erigida desde los años 70 iniciaría su transformación a causa de los atentados terroristas del 11 de septiembre, como reactivación del imperialismo estadounidense más agresivo–, y comienza a experimentarse *urbi et orbe* a partir de la crisis económica de 2007-2008, para expandirse rizomáticamente por todos los poros del tejido social mundial. Su forma de manifestación es la de la crisis permanente –como reverso de la revolución permanente enarbolada como consigna por León Trotski–, crisis que no ha sido únicamente política, ni económica, ni ideológica: alcanza a todas estas dimensiones y las atraviesa con la intensificación del caos climático y la agudización de conflictos interimperialistas e intraimperialistas. Los horizontes epocales producto de este fracaso civilizatorio han desembocado, como señalaría el filósofo Cornel West, en una "explosión neofascista" (West, 2016 [cfr. VVAA, 2019), que transforma el paisaje de nuestra imaginación del futuro y nuestra potencia y praxis presentes.

Si los afectos sociales y los discursos dominantes durante el reinado de la globalización, el neoliberalismo y la posmodernidad podían apostar en la misma dirección que las promesas que contenían dichos relatos –fin de los autoritarismos, triunfo de la democracia liberal, dominio del multiculturalismo y cierto relativismo epistémico, confianza en el mercado como mecanismo de gestión dominante de la vida social, desarrollo de la plena individualidad en una comunidad de igualdad de oportunidades posclasista, etcétera–, hoy el "pulso de época" puede parecer bien distinto: la euforia posmoderna ha dado paso a la generalización de la ansiedad, el miedo, la depresión, en tanto que mecanismo de movilización de nuestras pasiones y conformación de nuestras sociedades.

En este sentido, la hiperparanoia pynchoniana de los protagonistas de *Moronga* (2018) de Horacio Castellanos Moya puede ser un resumen perfecto de nuestros días: todos nos

vigilamos a todos, pero algunos nos vigilan más que otros[6], en un entorno extraño y alienante, donde lo Real del mundo de la vida bajo el capitalismo tecnificado se presenta ya no en la forma del *goce* o la *oportunidad* sino como un *oasis de horror en un desierto de tedio* (parafraseando a Baudelaire), al que uno acude no para encontrar su sueño o perseguir proyecto alguno, sino meramente para huir del hecho de la *insoportable escualidez de la propia supervivencia cotidiana* (Giorgio Gaber).

El modelo civilitazorio contemporáneo –la aldea global cortada por los patrones del imperialismo en su fase neoliberal– parece resquebrajarse. Ello puede verse con claridad hoy: no tanto en los últimos días del mito neoliberal, que vería pronto a la publicación de la obra el desplome de las bolsas mundiales y el inicio de la **descomposición** del mundo social en que el texto ve la luz –así como algunos capítulos del mundo narrativo construido dentro del *Óscar Wao* que se encuadran parcialmente durante los años de auge político del neoliberalismo (1974-1989) y su triunfo incontestado (1992-1995).

Para comprender el marco general teórico-histórico en el que Díaz trata de filtrar sus apuestas utópicas por una forma de vida otra, y, teniendo en cuenta que más adelante nos interesará centrarnos asimismo en sus relaciones con la nueva novela histórica latinoamericana y caribeña, centraremos nuestra conceptualización del neoliberalismo y el desorden global desde la perspectiva del agotamiento de sus impulsos utópicos, del agrietamiento de sus máquinas libidinales y sus tendencias cada vez más tanáticas.

Consideramos que, al analizar la ficción de Díaz, hemos de comprenderla en su dimensión de novela perteneciente a una coyuntura histórica que consideramos transicional; su carácter fronterizo, tan señalado por la crítica, no es ya únicamente espacial-cultural, sino también temporal: como obra producida dentro del impasse del imperialismo global. Este, que, como resultado de la victoria del capitalismo neoliberal sobre los modelos sociales alternativos, habría reorganizado la sociedad-mundo de las últimas décadas en torno a una economía libidinal (Lyotard), tratando de convertirse en una teología política (Villacañas) a través de la reorganización de sus dispositivos de gubernamentalidad y sus regímenes de producción de ideología-subjetividad, ha mutado enormemente. Así, el imperialismo global ha pasado de

6 "El Vigilante" es uno de los sobrenombres que Yunior de Las Casas se da a sí mismo en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao.* El intertexto explícito, como veremos, es Uatu, personaje de los Cuatro Fantásticos creado por Jack Kirby y Stan Lee. En nuestra investigación nos interesará más el diálogo, ideológica y temáticamente más cercano, aunque referencialmente más opaco, que el *Óscar Wao* mantiene con *Watchmen* (Alan Moore, 1986-1987). Recordemos, para la ocasión, que en todos los tomos de la novela gráfica de Moore puede verse dibujado en distintos lugares de Nueva York un grafiti que reza *Who watches the Watchmen?* (¿Quién vigila al vigilante?). Como veremos, esta pregunta resulta pertinente para el análisis el texto, sea en su dimensión más obvia de la tematización de la violencia político-policial, sea en la tematización del paso, teorizado por Gilles Deleuze, de la "sociedad disciplinaria" a la "sociedad de control" (1991, 2006), sea en el carácter de "narrador tramposo" de Yunior.

una fase en la que fue capaz de producir regímenes de deseo que orientaran las energías sociales en torno a su proyecto civilizatorio de un momentum de crisis de duración impredecible –"la era de la impotencia" la llamaría en 2017 Bifo Berardi–. Con el paso de los años, podemos decir que *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* es hoy una novela más cargada de contenido histórico que en su momento de producción: no únicamente un acto de protesta contra un régimen dictatorial –cuyo dictador ya había muerto antes del nacimiento del propio Díaz–, sino un signo de emergencia ante el rearme del supremacismo blanco y del regreso de la ultraderecha como fenómeno político relevante en la sociedad contemporánea.

Numerosas autoras y autores de distintos espacios geográficos, como la ya mencionada Marina Garcés, la estadounidense Wendy Brown, el italiano Franco "Bifo" Berardi, el español José Luis Villacañas o el británico Pankaj Mishra, han señalado cómo la mutación antropológica producida por los regímenes de gobernabilidad neoliberal han ayudado a sembrar el camino para el regreso de las nuevas formas políticas herederas del fascismo u otras tradiciones de la derecha radical –pensemos, fuera de Occidente, en el movimiento *hindutva* de Narendra Modi o el proyecto neo-otomanista del erdoganismo–. Sus aportaciones teóricas resultarán fundamentales para la discusión de los siguientes epígrafes. Por ahora, transcribimos un fragmento de Wendy Brown que, a nuestro juicio, explica con enorme lucidez este proceso de mutación promovida por la sociedad-mundo producto del neoliberalismo global:

> La racionalidad neoliberal preparó el terreno para la movilización y la legitimación de feroces fuerzas antidemocráticas en la segunda década del siglo XXI. El argumento no es que el neoliberalismo por sí mismo *causó* la insurgencia de la derecha dura en el Occidente contemporáneo, o que todas las dimensiones del presente, desde las catástrofes que generan grandes flujos de refugiados en Europa y Norteamérica hasta la política de nichos y la polarización generada por los medios digitales, pueden ser *reducidas* al neoliberalismo. Más bien, el argumento es que nada queda intacto por un modo neoliberal de razón y evaluación, y que el ataque neoliberal a la democracia en todas partes ha modulado la ley, la cultura política y la subjetividad política. Para entender las raíces y las energías de la situación actual es necesario ponderar la cultura política neoliberal y la producción del sujeto, no solo las condiciones económicas y los racismos perennes que las engendraron. Significa ponderar el ascenso de las formaciones políticas autoritarias del nacionalismo blanco animado por la rabia movilizada por los abandonados económicamente y racialmente resentidos, pero diseñado por más de tres décadas de ataques neoliberales a la democracia, la igualdad y la sociedad. El sufrimiento y el rencor racializado de la clase trabajadora y la clase media blanca, lejos de distinguirse de esos ataques, adquieren voz y se forman a partir de ellos. Estos ataques también son el combustible (aunque no sean ellos mismos la causa) de la ambición nacionalista cristiana de (re)conquistar Occidente. Ellos también se entretejen con un nihilismo intensificado que se manifiesta en la quiebra de la fe en la verdad, la facticidad y los valores fundacionales. (Brown, 2021:30)

En relación con esta "mutación", pensamos que nociones como las de *condición póstuma o* desorden global como marcos de lectura del presente representan un deseo de establecer una distancia lo suficientemente acentuada entre la temporalidad interna de la novela de Díaz y

nuestro propio contexto, sin por ello considerar que su texto haya dejado de apelarnos –en términos de Jameson, "la diferencia relaciona". Ello, creemos, nos resultará útil para defender en epígrafes posteriores cómo podemos acercarnos productivamente al *Óscar Wao* a partir de la noción de no-ciencia ficción, y cómo, a partir de sus claves simbólicas mesiánico-redentoras, su articulación estética de mito-historia-metaficción favorece una forma de lectura *proyectiva.* Veremos cómo, atendiendo a su desarticulación temporal y a sus conexiones con *Dune* –y, por extensión, tanto con la mitología griega como con el mesianismo de las religiones de libro[7]– o *Watchmen* –e, indirectamente por tanto, con la mitología popular del superhéroe y sus críticas[8]– desde una *revelación apofática*, trata de plantear lúdicamente la posibilidad de un mundo *otro* al que los personajes habitan –y que el narrador construye y deforma–.

Como puede entreverse ya, no nos interesa, por tanto, situar al *Óscar Wao* solo como una obra con componente "histórico" en forma de datos y cifras, sino escrutar su voluntad proyectiva y redentora. Tal decisión procede, como dijimos, de nuestra lectura de la novela en tanto que obra *transicional.* Nos apoyamos, en este sentido, en las *Tesis sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin; allí, el filósofo comunista señalaría:

> Fustel de Coulanges recomienda al historiador, si quiere revivir una época, que se quite de la cabeza todo lo que sabe sobre el decurso posterior de la historia. No se puede caracterizar mejor el procedimiento con el que ha roto el materialismo histórico. Es un procedimiento de empatía. Su origen es la pereza del corazón, la acedia, que desespera de apoderarse de la auténtica imagen histórica que refulge fugazmente. (Benjamin, 2021:69)

Así pues, no es la "captura" del momento fotográfico en que se compuso el *Óscar Wao* lo que nos interesará analizar, sino su espacio dentro de la historia literaria e ideológica de las últimas décadas, en el trenzado de un pasado, un presente y un futuro que se encuentran absolutamente desarticulados. En *Nueva ilustración radical* (2017), Marina Garcés utiliza el concepto de *condición póstuma* para caracterizar a nuestro presente como el "tiempo del todo se acaba" (Garcés, 2017:13). De acuerdo con la filósofa catalana, la época contemporánea se caracteriza por la transformación de nuestra relación con la posibilidad de imaginar del *después*:

> Hemos pasado […] de la condición posmoderna a la condición póstuma. El sentido del

7 La estructura de la familia Cabral, como veremos, es una reescritura de la de la Casa Atreides en la novela de Frank Herbert, quien toma, a su vez, la mitológica Casa de Atreo como referente. Asimismo, Óscar Wao cumple estructuralmente un papel similar al de Paul Atreides en su saga de ciencia ficción preferida, como profeta masculino en una familia con padre ausente que ha de emancipar a los oprimidos de una sociedad colonizada a partir de su propio sacrificio.

8 La novela gráfica no solo es la preferida de Óscar y "uno de sus tres libros favoritos": Díaz toma de la obra diversos elementos, como el motivo del pánico apocalíptico ante la posibilidad del desastre nuclear o la relación temática entre masculinidad, violencia y autoritarismo.

> después ha mutado: del después de la modernidad al después sin después. Las consecuencias civilizatorias de este desplazamiento están siendo exploradas hoy, sobre todo, por la literatura, la ficción audiovisual y las artes. También el periodismo ficción, el que se dedica a rastrear tendencias del futuro, le está dedicando grandes dosis de atención […] (*ibíd.*22-23)

Según afirma Garcés, uno de los síntomas más característicos de nuestra era lo constituiría la conformación de un *sensus comunis* de continua sensación de *final,* no ya del propio futuro, como ocurrió en los "años posmodernos", sino del presente mismo:

> Hemos llegado a aceptar, como un dogma, la irreversibilidad de la catástrofe. Por eso, más allá de la modernidad que diseñó un futuro para todos, y de la posmodernidad, que celebró un presente inagotable para cada uno, nuestra época es la de la condición póstuma: sobrevivimos, unos contra otros, en un tiempo que solo resta (*íbid.*:10)

Como veremos más adelante, el *Óscar Wao* dialoga con obras mitológicas, históricas, de ciencia ficción, fantásticas, etc., en gran medida con el objeto de profundizar en esta desarticulación de la experiencia histórico-temporal. Es por ello que las diferentes concepciones de la temporalidad guardan en nuestra tesis doctoral un lugar privilegiado. Así pues, aprovecharemos nuestra caracterización de la era del desorden global para preguntarnos el modo en que se ha desorganizado la temporalidad de la lógica cultural dominante –lo que, con Hamlet, Derrida y Paul B. Preciado, llamamos el *Tiempo desarticulado*[9]*–* . Según la argumentación que aquí seguiremos, el régimen civilizatorio de las últimas décadas no puede ser comprendido sin su específica relación para con lo que podemos llamar una *crisis de la temporalidad,* la cual se manifestaba hace unos años como *presentismo* –en términos de François Hartog– y ahora más bien como *catástrofe*. Ello ha sido señalado por gran cantidad de autores; señalamos, al respecto, la forma en que lo describiera el historiador Enzo Traverso:

> [Varios autores]–François Hartog, entre ellos– caracterizan el régimen de historicidad surgido en la década de 1990 como presentismo: un presente diluido y expandido que absorbe y disuelve en sí mismo tanto el pasado como el futuro. El "presentismo" tiene una doble dimensión. Por un lado, es el pasado reificado por una industria de la cultura que destruye todas las experiencias transmitidas; por otro, es el futuro abolido por el tiempo del neoliberalismo: no la "tiranía de los relojes" descripta por Norbert Elias, sino la dictadura de la bolsa, un tiempo de aceleración permanente que —para utilizar las palabras de Koselleck— carece de una "estructura prognóstica".Veinticinco años atrás, la caída del socialismo real paralizó y prohibió la imaginación utópica, lo que generó durante un tiempo nuevas visiones escatológicas del capitalismo como el "horizonte insuperable" de las sociedades humanas. Este tiempo ha terminado, pero aún no han aparecido nuevas utopías. Con ello, el "presentismo" se convierte en un tiempo suspendido entre un pasado indomeñable y un futuro negado, entre un "pasado que

9 "En *«The time is out of joint»* , *time* tan pronto es el tiempo mismo, la temporalidad del tiempo, tan pronto lo que la temporalidad hace posible (el tiempo como historia, los tiempos que corren, el tiempo en que vivimos, los días de hoy en día, la época), tan pronto, por consiguiente, el mundo tal como va, nuestro mundo de hoy en día, nuestro hoy, la actualidad misma: allí donde nos va bien (*whither*), y allí donde no nos va bien, allí donde esto se pudre (wither), donde todo marcha bien o no marcha bien, donde todo «va» sin ir como debería en los tiempos que corren. *Time*-, es el tiempo, pero es también la historia, y es el mundo." (Derrida, 1998:32)

> no pasa" y un futuro que no puede inventarse ni predecirse (salvo en términos de catástrofe). (Traverso, 2019:20-21)

Tal desvanecimiento de la experiencia histórico-temporal será analizado con más detalle en capítulos posteriores, donde nos interesará, como dijimos, explorar la dimensión mesiánica del Óscar Wao y su voluntad de reconstrucción de una temporalidad otra, que nos abra la posibilidad de figurarnos alternativas a la compacidad de lo que hay. Así, argumentaremos que The Brief Wondrous Life of Osar Wao, en virtud de la lectura que propondremos –esto es, en su carácter de texto de no-ciencia ficción apocalíptica– consigue problematizar el estatuto de los discursos ideológicos dominantes del neoliberalismo y su degeneración autoritaria actual. Nuestra propuesta de interpretar a Óscar de León a partir de sus obras literarias y audiosivuales preferidas –sus múltiples Libros de las Revelaciones– nos posibilitarán la reconstrucción simbólica de un Óscar "débilmente mesiánico" (Benjamin) como "reconstructor" del tiempo, de la historicidad.

Tal condición –de la que se empapa inconscientemente, como un Quijote dominicano–, convierte al protagonista en un "enviado" que anuncia –revela– aquello que verdaderamente *no puede aguantar más.* La muerte de Wao puede leerse como una advertencia ante el retorno de las fuerzas del supremacismo blanco, el patriarcalismo, el negacionismo climático y el autoritarismo más extremo en nuestro presente: Óscar sacrifica su cuerpo para tratar de restituir el tiempo, no como un *progreso* y mera rehabilitación ingenuas de la seguridad de un presente y la ingenuidad ante la amenaza del futuro. Añade Traverso:

> En la actual disputa por lo humano, más que un "regreso al futuro", como en la famosa película de los años ochenta, lo que necesitamos es elaborar el sentido de la temporalidad: más que promesas y horizontes utópicos, relaciones significativas entre lo vivido y lo vivible*,* entre lo que ha pasado, lo que se ha perdido y lo que está por hacer. (*ibíd.*:74)

Por decirlo en términos cercanos a los de Walter Benjamin, podremos ver en la dimensión mesiánica del *Óscar Wao* una rebelión contra el tiempo "homogéneo y vacío" y en favor de un *tiempo pleno*. Recordemos que la idea del Apocalipsis, presente en gran parte de la novela, lleva consigo la de "interrupción del tiempo", pero también su *restitución* y rearticulación. Como señala Reyes Mate:

> El apocalipsis, entonces, como figura del pensamiento, funciona como un re-activador de la temporalidad. No se trata de algo que esté en un futuro hipotético, sino que existe e insiste en el presente, haciéndose un hueco en las rupturas del tiempo presente, y estas rupturas toman la forma de un juicio crítico sobre el presente y sus injusticias (Reyes Mate, 2018:37)

Tal reactivación de la temporalidad se organiza en el *Óscar Wao* a modo, no de una utopía, sino de la revelación de los múltiples apocalipsis –llamémoslo, si queremos, caos, catástrofes, colapsos– que han dejado huella en la historia; en esta línea, afirmaremos que el texto que

aquí nos ocupa hace uso de la simbología mesiánica, del tópico estructural del camino del héroe, de la intertextualidad o del recurso a víctimas de la Conquista y el Trujillato como intento de trazar una narrativa que podríamos, con Catherine Keller, denominar "contraapocalíptica" (2023), o, con Natalia Castro, *apocalipsis culturalmente productivos* (2020). En su tesis doctoral, la autora señala que ciertos momentos históricos pertenecientes a lo que ella denomina "crisis cultural" –en tanto que pérdida de los horizontes comunes de sentido que constituyen *un* mundo– a menudo se expresan simbólicamente en términos *apocalípticos*:

> El recurso a la representación apocalíptica de una coyuntura de crisis tiene que ver con el decaimiento o, cuanto menos, tambaleo de los universos de sentido dominantes y el shock que esto genera. Y también que, a pesar de todo, nada nos invita a creer realmente que el mundo va a terminar. Hay que matizar este punto, porque cuando un universo de sentido dominante entra en crisis sí podemos decir que la imaginación se enfrenta a una experiencia efectiva del final del mundo, solo que, de un mundo concreto: ese al que hacen inteligible estos códigos de significación a través del filtro de los cuales lo experimentamos. (Castro, 2020:3)

Considerado, ya como *fin del mundo* –catástrofe– ya como fin de *un* mundo –crisis–, el apocalipsis puede organizarse en los textos concretos de diversas formas; Castro diferencia entre *psicopatológicos* y *culturales* (Castro, 2020:13), y también entre aquellos imaginarios del *fin* que movilizan lo catastrófico como dispositivo de disciplinamiento social y mantenimiento del *statu quo* (que defenderían ficcionalmente la compacidad de *lo que hay* como conjura contra el fin) y aquellos que inciden en su carácter de desvelamiento, de revelación[10]: al concebirse como una *luz* que *guía* –aun por vía negativa– lo apocalíptico se conjuga con lo utópico (*íbid*.:11).. Las distintas figuraciones del fin del mundo se relacionan, así, con la idea de transformación de *esta vida* en otra cosa. En su artículo de 2014, China Miéville lo expresaba de esta forma:

> Apocalypse and utopia: the end of everything, and the horizon of hope. Far from antipodes, these two have always been inextricable. Sometimes, as in Lactantius, the imagined relationship is chronological, even of cause and effect. The one, the apocalypse, the end-times rending of the veil, paves the way for the other, the time beyond, the new beginning. (Miéville, 2014:sp)

Nuestra caracterización histórico-teórica, pues, reflexionará en torno a este *impulso* apocalíptico. Se ha organizado la temporalidad de la lógica cultural dominante, con atención especial a nociones como utopía, antiutopía, distopía y colapso, en relación con la crisis de la metanarrativa del progreso y la posibilidad de una imaginación que pueda hacer frente a las estructuras de dominación y explotación contemporáneas.

La producción de Díaz, como veremos, trata de instalar un discurso contrahegemónico

10 En su ensayo *Apocalypse,* Díaz sigue esta línea, apuntalando explícitamente esta interpretación: "If, as Roethke writes, "In a dark time, the eye begins to see" apocalypse is a darkness that gives us light." (Díaz, 2011:sp)

respecto del realismo capitalista, digamos, tanto en su fase neoliberal como en el momento presente del desorden global. Como obra del *impasse,* plantearemos la lectura de su *Óscar Wao* a partir de la reivindicación de los impulsos utópicos latentes en ella. Hacemos aquí una puntualización. En *Arqueologías del futuro* (2005), Fredric Jameson propone tomar el principio hermenéutico del marxista "cálido" Ernst Bloch en su *Principio Esperanza* (1954) para diferenciar, a partir de su propuesta fundamental un *impulso* de un *programa* utópico:

> Bloch postula un impulso utópico que rige todo lo orientado al futuro en la vida y la cultura; y lo abarca todo, desde los juegos a los medicamentos patentados, desde los mitos al entretenimiento de masas, desde la iconografía a la tecnología [...] Haríamos mejor, por lo tanto, en plantear dos líneas de descendencia distintas a partir del texto inaugural de Moro: una centrada en la realización del programa utópico; la otra un impulso utópico oscuro pero omnipresente que aflora en diversas expresiones y prácticas encubiertas. […] Jameson, 2005:16-18)

Nos interesará hablar de *impulsos* utópicos en el texto de Díaz más que de un *programa*: su "politización de la estética" no pasa, como veremos, por la vía del señalamiento *específico* de un mundo distinto al del capitalismo tardío –esa sería la vía del *programa* utópico, del que encontramos más bien referencias intertextuales que un discurso directamente asumido por el narrador – sino por la del desvelamiento de lo *histórico-políticamente construido* y, por tanto, de *mutable*, que hay en este.

Ya sea por la vía de la proliferación intertextual de obras especulativas en las que la ruptura con el poder global colonial-imperial se consigue efectivamente, como *Zardoz*; ya por textos más ambiguos que plantean la contingencia de las relaciones sociales capitalistas en el despliegue temporal de la sociedad-mundo, como *Dune* o *Planet of the Apes*; ya por los paralelismos entre los ejecuciones sumarias de Eric Garner o Michael Brown[11] y la del protagonista Óscar, cuyas últimas palabras "claman" por los mismos deseos de justicia y reparación que las protestas de Black Lives Matters... En tanto que texto de no-ciencia ficción, la novela de Díaz, como demostraremos, "parasita" algunos de sus modelos estructurantes para componer este principio utópico, esta "conciencia anticipadora" (Bloch), que pueda enfrentar el imaginario antiutópico del capitalismo neoliberal. Como veremos más adelante, uno de los signos de nuestra época es la degeneración que el proyecto neoliberal ha visto en su propio *programa*: de utópico en los ochenta (como lucha de la "libertad") a antiutópico en los años noventa y dos mil, hasta su deslizamiento contemporáneo hacia

11 Utilizamos aquí la noción de "ejecución sumaria" como preferible a "asesinato policial" porque la segunda, centrada en la consideración individual-moral del acto, deja en cierto modo pasar por alto el carácter de disciplinamiento social hacia el conjunto de una comunidad determinada, el alcance pedagógico por la vía de la crueldad, que posee la ejecución de un hombre negro desarmado. El tópico de la integración coercitiva en términos de subordinación de la población afrodescendiente en el cuerpo social normalizado a partir del terrorismo racista constituye uno de los temas más desarrollados por la cultura y el pensamiento de inspiración anticolonial y/o antirracista (cfr. Gilroy, 2014).

pulsiones decididamente distópicas[12] en su versión posfascista.

Para poder desarrollar esta interpretación, habremos de señalar algunas de las características que consideramos fundamentales de esta era del desorden global en la que no comenzamos sino a encontrarnos. Su estabilización, ya sabemos, no está asegurada: a la acostumbrada precariedad económica y la generalización de la angustia del neoliberalismo contemporáneo se le añade, como decíamos, la amenaza de una emergencia neoautoritaria que pone en peligro la integridad-seguridad global de los distintos grupos subalternos, y cuyos efectos recientes han podido verse, en su punto de vista "molar", en la masacre de Bucha (febrero-marzo 2022) o, desde lo "molecular", en la de Buffalo (22/05/22)[13]. Acaso un poco provocativamente, acudiremos a la categoría de utopía –en tanto "meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social" (Jameson, 2015:9)– para observar la distancia entre las promesas del régimen civilizatorio producido por el neoliberalismo como horizonte de imaginación existencial y su realidad efectiva. Veremos asimismo cómo el régimen de subjetividad producido por las máquinas de la sociedad-mundo capitalista global trata ambas formas de temporalidad, que ya no se considerarían como partes dentro de un supuesto mito del progreso –como afirman por doquier los teóricos de la poscolonialidad y la decolonialidad– sino del "tiempo desarticulado".

Si, como señalaba Fredric Jameson, la posmodernidad nos había traído una "volatilización de la temporalidad", nos interesará situarnos ahora en tal momento, denominado por Fisher como *realismo capitalista*, en que tanto los vínculos con el pasado como con el futuro –si se quiere: con la Historia y el Progreso, o, en términos de Kossellek, el *campo de la experiencia* y el horizonte de expectativas– se destejieron. Comenzaremos hablando del *desgaste* de la condición posmoderna para tratar de comprender la lógica cultural en la que se inscribe el Óscar Wao –recordemos, antes de finalizar el presente párrafo, que el hecho de que nos encontremos ante una obra perteneciente a lo que Hutcheon denominara "metaficción

12 Jameson (2006) señala: "es importante distinguir entre la antiutopía (expresión de la ideología encarnizadamente antiutópica y antirrevolucionaria para la cual las utopías conducen de manera inevitable a la represión y a la dictadura, a la sumisión y al aburrimiento) y la distopía [...], que constituye necesariamente una crítica de las tendencias que operan en el capitalismo de hoy en día. Quizás habría que añadir a este sistema genérico la «revuelta contra la utopía»" (Jameson, 2006:42-43n)

13 O, poco antes, las masacres de la iglesia de Charleston (17/05/2015), del Centro Cultural Islámico de Québec (29/01/2017), de la sinagoga de Pittsburgh (27/10/18), del centro comercial de El Paso (3/08/19)... Hechos que han de recordarnos que el Departamento de Seguridad Nacional (DHS) de los Estados Unidos considera desde 2017 el terrorismo supremacista blanco la mayor amenaza interna a la seguridad del país (Caro, 22/05/22). El crecimiento de fenómenos de esta categoría, cercanos en su espíritu al terrorismo salafista, al paramilitarismo del narco o de las bandas callejeras, ha llevado a Bifo a proponer el término de *guerra civil global* en un intento de comprensión de esta espiral de violencia, caracterizada por una "ampliación del campo de batalla" (diría Houllebecq). Este campo ya no tendría fronteras ni límites fijos, como una guerra rizomática en la que los objetivos e incluso los mismos contendientes no siempre están del todo claros.

historiográfica“ nos fuerza a comprender no únicamente su contexto productivo inmediato sino asimismo el devenir dialógico entre la semiosfera que rodea al mundo de ficción del texto–. Veamos, pues, cómo el régimen de temporalidad-historicidad de la civilización neoliberal impuso a su lógica cultural, la *posmodernidad,* una "profunda crisis de la imaginación utópica" (Traverso, 2019:115), donde el pasado se reifica y el futuro se cancela: un *realismo capitalista* pletórico de ansiedad, depresión, ira y pánico.

1.1. Desgaste de la posmodernidad y neoliberalismo exhausto

La idea y categoría de posmodernidad ha conformado uno de los mayores marcos interpretativos de lectura del presente desde su popularización, relativa en nuestro espacio cultural en los años ochenta y masiva en los últimos años. Puede decirse, incluso, que la idea de "lo posmoderno" ha traspasado los espacios de discusión esperables (esto es, en tanto categoría de reflexión epistemológica y/o gnoseológica) y ha difundido hasta puntos insospechados, llegando a convertirse en una herramienta de descalificación en Twitter[14] y en un hombre de paja con el que batirse teóricamente por parte de ciertos "ensayistas" *mainstream*[15]. Tanto da si la categoría de posmodernidad se oye en un seminario de doctorado, en las redes sociales o en ensayos masivos: esta pareciera hallarse en todas partes.

Y sin embargo, o más bien precisamente por ello, es su tamaña vitalidad en los distintos discursos lo que acaso nos permita revelar que, si *tanto* se habla de ella, no es porque la posmodernidad constituya la categoría histórica que mejor nos ayude a comprender el presente, sino por lo contrario. La posmodernidad (queramos decir con esta palabra lo que queramos decir, por ahora) se encuentra hoy en una profunda crisis. Es, precisamente, por su inactualidad respecto de nosotros porque podemos hablar tanto de ella y comprenderla. Como decía Hegel, "Cuando dice una palabra sobre la teoría que explica cómo ha de ser el mundo, la filosofía siempre llega demasiado tarde" (cit. por Lechuza.org, sp). Si bien el tiempo y los modos de producción teórica han cambiado mucho desde que el autor de *La fenomenología del espíritu* escribiera aquello, la conclusión no es por ello menos cierta: si hoy la posmodernidad es un objeto de discusión tan debatido es, precisamente, por haber alcanzado ese carácter de "futura antigualla" que le preconizara Alfonso Sastre en 1984[16].

En el clásico texto del estadounidense *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo tardío* (1990), Jameson defendía, a partir de su lectura de Ernest Mandel, que aquello que podíamos llamar "posmoderno" guardaba una relación inextricable para con la transformación modelo general del modo de producción capitalista; este habría atravesado tres fases –la clásica del *laissez faire,* la del imperialismo monopolista y la posfordista. La posmodernidad se correspondería, según el autor, con la intensificación de "un capitalismo

14 Tanto es así que el término "posmoderno" constituye un auténtico insulto hacia conceptos y teorías críticas como pueden ser ciertas tendencias feministas, antirracistas o LGTBI+ por parte de ciertos grupos sociales (tal puede ser la respuesta clásica del feminismo transexcluyente a las posturas *queer* o al pensamiento trans).

15 Cfr. Daniel Bernabé, *La trampa de la diversidad* (2018), o Roberto Vaquero, *Resistencia y lucha contra el posmodernismo* (2021) como ejemplos de esta "fiebre antiposmoderna".

16 Señala Sastre: "Entonces, en Europa, este tiempo quizá se recuerde como una rara nostalgia, y este término –posmodernidad– habrá que buscarlo en el baúl de las antiguallas." (Sastre, El País, 19/04/1984). Si bien el concepto no ha tenido la suerte que le deseaba el dramaturgo hace ya casi cuarenta años, su propuesta en este y otros ensayos críticos constituyen interesantes aproximaciones a las problemáticas en torno a la posmodernidad, cuyos argumentos parcialmente compartimos.

más puro", se vincularía fundamentalmente como la "posterioridad" de la cultura del "modernismo" y habría comenzado a desarrollarse en la década de los ochenta:

> La modernidad, en el sentido de modernización y progreso, o *telos*, había quedado definitivamente atrás; y lo que yo trataba de hacer, junto con muchos otros, trabajando sin duda con distintas terminologías, era explorar el aspecto del nuevo periodo histórico iniciado alrededor de 1980. (Jameson, 2015:112)

Este "capitalismo más puro" no es meramente una ideología –en el sentido marxista clásico de "falsa conciencia", pero también en el de "conjunto articulado de ideas sociales"–, sino una reorganización de las relaciones sociales materiales y simbólicas, tanto a dimensión molar como molecular, que traza sus líneas de desarrollo de manera proteica y rizomática. No podemos, sin embargo, reducir lo posmoderno a la "lógica cultural del capitalismo tardío", aunque, efectivamente, lo sea, por un lado, porque el sistema-mundo de los ochenta y el actual es sustancialmente diferente:

> Jameson afirmó que el posmodernismo es "la lógica cultural del capitalismo tardío". Según él, el fracaso del futuro es constitutivo de la escena cultural posmoderna que, como correctamente profetizó, se llenó de *revivals* y pastiches. En tanto que Jameson dio una argumentación convincente de la relación entre la cultura posmoderna y ciertas tendencias del capitalismo de consumo o posfordista, podría parecer que el concepto de realismo capitalista no es necesario en absoluto. Y en cierto sentido, es verdad. Lo que llamo realismo capitalista podría efectivamente subsumirse en la rúbrica del posmodernismo y la posmodernidad tal como los teorizó Jameson. Y sin embargo... en la década de 1980, cuando Jameson avanzó su tesis sobre el posmodernismo, todavía existían alternativas al capitalismo, al menos nominalmente. Lo que enfrentamos ahora, en cambio, es un sentido más generalizado y más profundo del agotamiento y de la esterilidad política. En aquellos años persistía el "socialismo realmente existente", aunque se encontraba en franco colapso. [...]
>
> En las décadas de 1960 y 1970, el capitalismo enfrentaba el problema de cómo contener y absorber las energías externas. El problema que posee ahora es exactamente el opuesto: habiendo incorporado cualquier cosa externa de manera en extrema exitosa, ¿puede todavía funcionar sin algo ajeno que colonizar y de lo que apropiarse? Para la mayor parte de quienes tienen menos de veinte años en Europa o los Estados Unidos, la inexistencia de alternativas al capitalismo ya ni siquiera es un problema. El capitalismo ocupa sin fisuras el horizonte de lo pensable. Jameson acostumbraba a detallar con horror la forma en que el capitalismo penetraba en cada poro del inconsciente; en la actualidad, el hecho de que el capitalismo haya colonizado la vida onírica de la población se da por sentado con tanta fuerza que ni merece comentario. (Fisher, 2016:28-30)

Si comprendiésemos las tesis de Jameson, tal como hace aquí Fisher, en tanto que descripción de un *movimiento cultural,* como alejamiento de un modernismo que se tomaba como canon y que se reescribía como pastiche, esto es: en tanto que *posmodernismo,* sería incluso intuitivo comprender aquello que denominamos como *desgaste* posmoderno; no obstante, no podemos hacer tal cosa. Recordemos que el marxista estadounidense lleva años corrigiendo sus tesis originales en torno a lo posmoderno, y que críticas como las que hace aquí Fisher han sido puntualizadas por el propio autor:

> En la medida en que el término posmodernismo designaba un estilo artístico como tal, ha quedado ciertamente pasado de moda en los treinta años transcurridos desde que yo utilicé el término por primera vez. Sin embargo, pronto cobré conciencia de que la palabra que debería haber utilizado no era posmodernismo, sino posmodernidad, ya que lo que tenía en mente no era un estilo, sino un periodo histórico (Jameson, 2015:112)

Aunque coincidimos con gran parte de los análisis de Fisher en *Realismo capitalista*, nos interesa señalar que quizá lo específicamente diferente entre nuestra época y la de la teorización original de Jameson –e incluso Fisher– no es la "lenta cancelación del futuro" de la que habla el ensayista británico en *Los fantasmas de mi vida* –concepto, por otra parte, fundamental para nuestro análisis–, sino, como decíamos, el de la condición póstuma. Esto es: la "posmodernidad" sigue siendo la *lógica "cultural" dominante*. Lo es, no obstante, de una forma históricamente agotada: no en el sentido de acabada o finalizada, sino de *exhausta.*

Podemos admitir, con Fisher, la fecundidad de la categoría de "realismo capitalista" como forma provocativa de denominación –por cuanto está inspirada en la de "realismo socialista"–, así como admitir que tal "realismo" incluye así los momentos "eufóricos" del despliegue neoliberal durante los ochenta y noventa tanto como los depresivos producto de la caída de las bolsas mundiales y la Gran Recesión. Asimismo, lo productivo de tal categoría frente a la de *posmodernidad* es la producción de un "desencaje" entre neoliberalismo, capitalismo y globalización, aun en desde el punto de vista de la ficción:

> Mientras que el neoliberalismo es necesariamente una versión del realismo capitalista, el realismo capitalista *puede no ser* neoliberal. En aras de salvarse, el capitalismo podría revertirse a un modelo de democracia social o a un autoritarismo al estilo *Children of men.* Sin una alternativa coherente y creíble capaz de enfrentar al capitalismo, el realismo capitalista seguirá dominando el inconsciente económico-político. (Fisher, 2018:118)

Esta lógica cultural "posmoderna" o real-capitalista, como decíamos, nos resultará interesante por su capacidad de instalar la imposibilidad de un pensamiento alternativo respecto de sí misma. Esta "escasez de utopía", que podemos ver como la falta de proyecto de futuro en común, ha sido señalada insistentemente por ambos autores. Recogemos, en este sentido, algunas de las palabras introductorias de Fredric Jameson en *Arqueologías del futuro* (2005) que caminan en la misma dirección que propone Fisher:

> (A)daptando la famosa sentencia de Margaret Thatcher, no hay alternativa a la utopía, y el capitalismo tardío parece no tener enemigos naturales (los fundamentalismos religiosos que se resisten al imperialismo estadounidense y occidental no respaldan en absoluto las posturas anticapitalistas). Pero no es solo la invencible universalidad del capitalismo la que está en cuestión, deshaciendo incansablemente todos los alcances sociales obtenidos desde el comienzo de los movimientos socialistas y comunistas, revocando todas las medidas de bienestar, la red de seguridad, el derecho de sindicación, las leyes reguladoras industriales y ecológicas, y ofreciendo privatizar las pensiones y de hecho desmantelar todo lo que se interponga en el camino del libre mercado en todo el mundo. Lo devastador no es la presencia de un enemigo sino la creencia universal no sólo

> de que esta tendencia es irreversible, sino de que las alternativas históricas al capitalismo se han demostrado inviables e imposibles (Jameson, 2015:8)

Nuestra hipótesis en este momento es la siguiente: el modelo civilizatorio propuesto durante las últimas décadas del siglo veinte por el capitalismo triunfante después de la Guerra Fría se encuentra desmoronándose. Ese orden es el de la racionalidad neoliberal, que ha operado como dispositivo de captura del deseo y mecanismo de productor de subjetividad, no únicamente como *creencia* sino como *mundo de la vida* inextricable. Según señalan Dardot y Laval en *La nueva razón del mundo*:

> Seguir creyendo que el neoliberalismo se reduce a no ser más que una «ideología», una «creencia», un «estado de ánimo», que los hechos objetivos, debidamente observados, bastarían para disolver de la misma manera que el sol disipa las nieblas matinales, es equivocarse de combate y condenarse a la impotencia. El neoliberalismo es un sistema de normas ya profundamente inscritas en prácticas gubernamentales, en políticas institucionales, en estilos empresariales. Y también hay que precisar que este sistema es tanto más «resiliente» cuanto que excede ampliamente a la esfera mercantil y financiera donde reina el capital: lleva a cabo una extensión de la lógica del mercado mucho más allá de las estrictas fronteras del mercado, especialmente produciendo una subjetividad «contable» mediante el procedimiento de hacer competir sistemáticamente a los individuos entre sí. (Dardot y Laval, 2013:21)

Así, podemos hablar de la posmodernidad como la lógica cultural perteneciente a este contexto de reorganización de la vida social de acuerdo con el principio de racionalidad neoliberal. Ello no implica una relación mecánico-causal, según la cual todos los objetos semióticos insertos en la semiosfera del sistema-mundo contemporáneo hayan de "reflejar" ideológicamente de alguna manera esta estructura existencial del nuevo capitalismo, de acuerdo con un esquema teórico de base-superestructura característico de los "marxismos vulgares". El orden neoliberal constituye el "campo" de actuación, nuestro horizonte vital de actuación e inserción simbólica. Como señala Villacañas:

> el reto: mediante un motivo expresamente económico producir el mismo sujeto que los puritanos alcanzaban desde un motivo religioso. Sería por fin un capitalismo autoconsciente, pero sin usar la conciencia para aumentar la distancia crítica y normativa respecto a él. Un capitalismo basado en un deseo autoconsciente de capitalismo, que ya no se relacionara con él como algo sobrevenido, inconsciente, sino buscado. Ya no sería el Otro trascendente, o su reflejo simbólico, sino más bien un deseo específico de capitalismo como lo que todavía siempre falta realizar, como un nuevo Otro. (Villacañas, 2020:96)

Este orden tiene un origen primero intelectual, como proyecto utópico, muy minoritario, de algunos economistas opuestos al sistema-mundo surgido de las cenizas de la Segunda Guerra Mundial. Su proceso de nacimiento, implantación y crisis es resumido de la siguiente manera por el filósofo político Xan López en su artículo "Socialdemocracia de guerra" en *El cuaderno digital* (noviembre, 2022):

> El neoliberalismo nace como idea en la segunda posguerra, en 1947, con la Sociedad *Mont Pelerin* de Hayek y Mises. Tiene su segundo nacimiento ensangrentado en el golpe de Estado de

> Chile, en 1973 y su *big bang* en 1979 (es el año del *shock Volcker,* el año en el que Deng comienza su mandato y el gran giro capitalista chino visitando Washington DC, el año en el que Thatcher llega al poder…). Se consolida gradualmente en la década de los ochenta, y con la caída del Muro de Berlín algunos sueñan con un imperio de mil años. El 11-S no le hace mucha mella, pero la gran crisis financiera de 2007-08 comienza a resquebrajar sus cimientos. Desde ahí, comienza a morir a la manera de Hemingway. Primero, poco a poco. Después, desde 2020, de golpe. (López, 2022,sp)

Nos encontramos ante una situación ominosa: el orden neoliberal está muerto, pero –como tantos otros Padres simbólicos– sigue gobernándonos. Muerto, pero reinante: si la figura parece extraída de una historia de terror, ello acaso es porque, como afirmara Mark Fisher, "la descripción más gótica del capitalismo es también la más certera" (Fisher, 2018:39)[17]. Su dominación, su hegemonía sobre nuestras vidas, resiste hoy tan solo por el hecho de que resiste: su éxito en la interiorización de sus ejes ideológicos dominantes no es sino el de haber convertido *nuestras* necesidades en sus reglas, que no son sino las puramente fácticas del mercado mundial. Esto es así para nuestras sociedades "centrales" o hiperdesarrolladas –en otros términos, las sociedades pertenecientes a lo que S. Amin llamaría la "tríada imperialista" (2011)–, pero también para países y regiones insertas en lo que Wallerstein llama "semiperiferia" o la "periferia"[18].

Que el neoliberalismo sea la lógica económica dominante no implica, nuevamente, que ocupe la totalidad de los fenómenos de lo real: más bien obliga a estos a la subsunción –a veces formal, a veces material– bajo su modelo. Esto es: el sistema-mundo o "capitalismo mundial integrado" no se compone –lógico-constructivamente– primero de diversos modos de producción capitalísticos que *después* se acoplarían en una economía-mundo: más bien ocurre a la inversa. Como bien señala Samir Amin en *La ley del valor mundializada* (2011):

> El capitalismo histórico realmente existente ha sido siempre imperialista, en el sentido preciso de que los mecanismos inherentes a su despliegue mundializado, lejos de "homogeneizar" progresivamente las condiciones económicas a escala planetaria, han producido, reproducido y profundizado, al contrario, el contraste que opone los centros (imperialistas) dominantes a las periferias dominadas. Es en esta asimetría donde se afirma, con una violencia todavía mayor que la imaginada por Marx, la ley de la pauperización indisolublemente asociada a la lógica de la acumulación del capital.
>
> Pero, a pesar de esta asimetría permanente, el capitalismo es uno e indivisible. El capitalismo no son los Estados Unidos y Alemania mientras que la India y Etiopía solo lo serían "a medias". El capitalismo son los Estados Unidos y la India, Alemania y Etiopía

17 Así lo escribe en su ensayo *Lo raro y lo espeluznante: "*El capital es, en todos los niveles, una entidad espeluznante... el escándalo metafísico del capital os conduce a un tema más amplio, la cuestión de lo inmaterial y lo inanimado"... el modo en que nosotros, "nosotros mismos", nos vemos atrapados en los ritmos, pulsiones y patrones las fuerzas que no son humanas." (Fisher, 2018c:13)

18 Resulta, en este sentido, sorprendente que la subordinación generalizada del antiguamente llamado "Tercer Mundo" al régimen de gubernamentabilidad neoliberal bajo condiciones draconianas sea no obstante infravalorado por la mayor parte de la crítica latinoamericanista contemporánea. Véase a este respecto Gallego Cuiñas, donde postula que "la globalización supone la *desfetichización* del modelo centro-periferia en favor de una actuación circular en un momento en que los índices de desigualdad son mayores que en todo el último siglo" (Gallego Cuiñas, 2022:39).

> considerados como un todo. Esto significa que la fuerza de trabajo tiene solamente un valor, el asociado con el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas considerado a escala global (el *general intellect* a esta escala).[...] (Amin, 2011:93-94)

Podemos hablar de una "unidad contradictoria" dentro del esquema de funcionamiento del capitalismo mundializado, por cuanto que dicha "mundialización" no conduce, como señala Amin, a una "homogeneización" sino a una multiplicación de las formas específicas de control del trabajo, del poder y la subjetividad dentro de su esquema de división internacional de los procesos productivos.

López, como vimos, sitúa como fecha clave los años 2007-08, con la caída de las bolsas en Wall Street, primero, en el resto de la sociedad-mundo después. La revolución del capitalismo de plataformas tras la crisis económica, el desarrollo del Internet 2.0, el resurgir de la forma-estado como aparato director en medio, y desde la catástrofe sanitaria, el giro chino –un gigantesco "golpe de timón" respecto de la fase de reforma y apertura iniciada por Deng Xiaoping, cuyas consecuencias en el medio plazo están por determinar, pero cuya importancia en la sociedad-mundo no puede ser infravalorada– y la aparente "socialdemocracia de guerra" del bidenismo (López, 2022)[19], entre otros elementos, parecen haber sido factores de transformación lo suficientemente poderosos para *agotar* el neoliberalismo. No obstante, este continúa siendo nuestro régimen de producción de subjetividad y, si bien puede haber muerto como *proyecto utópico,* no lo ha hecho como *realidad*. Continúa Xan López en su artículo:

> En términos históricos, la época de su dominio mundial es un parpadeo. Nada. Apenas treinta años. Sin embargo la transformación antropológica que ha logrado es profunda. Es ya un lugar común, fue incluso su lema extraoficial, pero volvamos a decirlo: no somos capaces de imaginar una alternativa. O no lo fuimos durante mucho tiempo. La misma idea de un cambio histórico sustantivo se volvió inconcebible, y la prueba es la avalancha de escepticismo que recibe cualquiera que anuncie que el neoliberalismo, de hecho, está muriendo. *(íbid.)*

Nos encontramos, así, con que proyecto "utópico" sobre el que se cimentaría el orden mundial neoliberal a partir de los años ochenta está muerto; no obstante ninguna alianza de fuerzas contrahegemónicas parece haber sido capaz de sustituirlo. Es por eso que podemos hablar de un *capitalismo zombie* o, todavía, de un *realismo capitalista,* desde una situación inestable y contradictoria: muere el mundo producido por la racionalidad neoliberal, pero no somos capaces de imaginar alternativas de reconstrucción de un tejido social en común.

Así, lo más característico del orden global contemporáneo es la "resiliencia" forzosa a la que impele la sociedad tardocapitalista, una resiliencia cada vez más cínica e impermeable a

19 "En cierto sentido, claro, la socialdemocracia siempre ha sido de guerra. Nace en la forma en la que la entendemos hoy en día con el derrumbe del mundo del libre comercio bajo hegemonía británica causado por la primera guerra mundial. Es la ideología dominante en el bloque occidental ante las amenazas interiores (movimiento obrero) y exteriores (bloque socialista). Es una ideología que existe para la guerra y por la paz social. Aquí, de nuevo, en la contradicción está la esencia." (*íbid)*

su propia legitimación. Con todo, nuestra matriz ideológica fundamental continúa siendo la de la lógica del "sujeto-libre" (Rodríguez) sometida a un sistema de codificación social esquizofrénico (Deleuze) y los imperativos de un *plus-de-goce* (Lacan) que no son sino los del mercado –expandido ahora hasta la conformación de *mercados simbólicos* donde la valorización entra en órdenes previamente inexistentes[20]–.Como señala la filósofa política Wendy Brown en *El pueblo sin atributos:*

> [M]e uno a Michel Foucault y a otros en una concepción del neoliberalismo como un orden de razón normativa que, cuando está en auge, toma la forma de una racionalidad rectora que extiende una formulación específica de valores, prácticas y mediciones de la economía a cada dimensión de la vida humana. Esta racionalidad rectora involucra lo que Koray Caliskan y Michel Callon califican como la "economización" de esferas y prácticas que hasta entonces no eran económicas, un proceso de reconstrucción del conocimiento, la forma, el contenido y la conducta apropiada en estas esferas y prácticas. Es importante destacar que esta economización no siempre involucra monetización, es decir, podemos pensar y actuar (y el neoliberalismo nos interpela como sujetos que lo hacen) como sujetos contemporáneos del mercado en que la generación de riqueza no es la preocupación inmediata. (Brown, 2017:20-21)

La gran *mutación* del neoliberalismo es la reorganización de sus máquinas sociotécnicas y simbólicas, en un proceso descrito por Foucault y Deleuze como el paso de las *sociedades disciplinarias* a las *sociedades de control:*

> La fábrica hacía de los individuos un cuerpo, con la doble ventaja de que, de este modo, el patrono podía vigilar cada uno de los elementos que formaban la masa y los sindicatos podían movilizar a toda una masa de resistentes. La empresa, en cambio, instituye entre los individuos una rivalidad interminable a modo de sana competición, como una motivación excelente que contrapone unos individuos a otros y atraviesa a cada uno de ellos, dividiéndolo interiormente. El principio modulador de que los salarios deben corresponderse con los méritos tienta incluso a la enseñanza pública: de hecho, igual que la empresa toma el relevo de la fábrica, la formación permanente tiende a sustituir al examen. Lo que es el medio más seguro para poner la escuela en manos de la empresa.
>
> En las sociedades disciplinarias siempre había que volver a empezar (terminada la escuela, empieza el cuartel, después de éste viene la fábrica), mientras que en las sociedades de control nunca se termina nada: la empresa, la formación o el servicio son los estados metaestables y coexistentes de una misma modulación, una especie de deformador universal. (Deleuze, 2006:4-5)

Si en algo coinciden los diversos teóricos críticos del neoliberalismo y la posmodernidad es en este carácter "novedoso", de ***mutación*** *antropológica*, producido durante las últimas décadas por la racionalidad neoliberal. La civilización producto del neoliberalismo ha sido conformada como un nuevo *régimen de producción de subjetividad* centrado, específicamente, en lo pulsional, en lo libidinal, que toma la forma de un "capitalismo afectivo" (Santamaría, 2018). Según Alberto Santamaría, el capitalismo neoliberal

20 Por poner un solo ejemplo ahora mismo, pensemos en el concepto de "capital erótico" de Moreno Pestaña (2016), que busca poner de relieve la aparición de toda una serie de dispositivos de normalización y disciplinamiento corporal como factores de creciente importancia dentro, no solo de las relaciones afectivas, sino asimismo en el mercado de trabajo.

> Percibe, desde los años setenta, la importancia de los afectos en las dinámicas políticas. Se crea progresivamente algo así como un nuevo dispositivo disciplinario que tendrá la forma de un dispositivo afectivo, blando, capaz de generar adhesión al mercado y a la competitividad. (Santamaría, 2018:32-33).

Como sostiene el filósofo José Luis Villacañas en *Neoliberalismo como teología política* (2020), el neoliberalismo, merced a la implantación tendencialmente creciente del mercado en todos los aspectos de la vida social, ha transformado el mundo de la vida hasta configurar una *segunda* naturaleza (Villacañas, 2020:128); su éxito es más bien antropológico que político –la curva de Laffer puede haber sido desmentida teórica y prácticamente cientos de veces, pero su adhesión es pulsional, libidinal, no racional: la única racionalidad que admite dentro de su seno es la instrumental. He ahí por qué es tan resiliente–; añade el filósofo:

> ¿Qué es lo que determina que se siga apegado al mundo de la vida capitalista como conjunto de sobreentendidos que muestren su eficacia y su ejecutividad compacta a pesar de las crisis, de la catástrofe? Propiamente, su representación como naturaleza de las cosas. Ese es el triunfo fundamental que el neoliberalismo con su absolutización del mundo económico como esfera única de sentido. Una crisis, como una catástrofe, como una pandemia, no cambia la naturaleza. Nos muestra su naturaleza no específicamente humana, pero no genera una alternativa (*ibid.*)

Este régimen vital ha generado, ya lo sabemos, todo tipo de levantamientos y formas de resistencia respecto de él. Su proceso de despliegue no ha sido unilateral ni ha carecido de toda suerte de conflictos, brutales, desde su ensangrentado nacimiento. No obstante, su doble dimensión, en tanto máquina de dominación al mismo tiempo global y singular, ha imposibilitado la configuración de espacios contrahegemónicos lo suficientemente fuertes como para componer un proyecto utópico que nos permita hablar de alternativas a su orden. Alberto Santamaría señalaba, respecto de dicha incapacidad, lo siguiente:

> [L]a economía en manos del neoliberalismo necesita cooptar –para reforzar el compromiso de cada uno de sus miembros– las esferas culturales (y potencialmente críticas)– más distantes con la finalidad radical de establecer un mayor sentido de control en tiempos conflictivos. De esta forma es fácil controlar los relatos disidentes y al mismo tiempo conservar, por parte de los sujetos implicados, el compromiso que el capitalismo necesita para mantenerse y expandirse en momentos de crisis. El potencial cultural del neoliberalismo se basa en que es *radicalmente inclusivo*. Nada debe quedar fuera. Todo puede ser reproducido y, por tanto, reorientado según dinámicas previamente diseñadas. (Santamaría, 2018:36-37)

Omnes et singulatim: he ahí lo particular de su alcance histórico. El neoliberalismo ha funcionado como un mecanismo que desterritorializa los cuerpos en sujetos-mercancía dentro de un mercado mundial competitivo y desregulado, aquello que Guattari llamaría el "Capitalismo Mundial Integrado" (Guattari-Rolnik, 2006:35). Esta condición de formación social globalizada en el contexto de producción de una tiranía intensificada del individuo lo somete a este, a su vez, a una sociedad-mundo que trata de desactivar toda posibilidad de

agencia colectiva por la vía de la interiorización del "cuidado de sí" (Foucault):

> El nuevo poder pastoral se ejercía por la vinculación universal del mercado, dotada también de oscuros sacerdotes conformadores de mundos de vida tecnificados. [...] produciendo una alteración radical de la vieja formación de la subjetividad, que ahora se separaba de los contextos de interacción social y de intercambio normativo, para acoger una creciente naturalización de los motivos del *Homo economicus*. Este ya podía prescindir de la socialización, elevando a absoluto el presupuesto teórico del ego individual propio de la economía liberal, anclado a su principio de utilidad marginal como administración en dinero del principio de placer. El único contenido formal de su psiquismo fue la interiorización casi pulsional de las reglas naturales de la economía liberal, ese conjunto de abstracciones que garantizaban las realidades concretas del mundo de la vida tecnificado. (Villacañas, 2020:31)

Muerto, pero reinante: esta característica del neoliberalismo, su "resiliencia", se garantiza no ya por la eficacia, sino por haberse convertido, como decíamos, en nuestro horizonte insustituible de vida. Así, ya sea desde una perspectiva macro (desde el FMI al BCE), meso (el desmontaje de las redes asistenciales de los Estados) o micro (la necesidad de convertirse en "empresario de uno mismo" para competir en mercados de toda suerte), ya sea molar (en su instalación de un régimen de "normalización" y de legitimación de lo social a partir de modos social-darwinistas) o molecular (el aislamiento y la generalización de la ansiedad y la depresión o los TCAs, la autoculpabilización constante), gobierna góticamente sobre el sistema-mundo porque su funcionamiento no es el de un "complot" de poderosos sino *nuestro mundo entorno* como segunda naturaleza, que nos incluye en nuestra libertad, atravesando/produciendo nuestro deseo:

> ...[A]ceptemos nuestra inserción *en el nivel del deseo* en la picadora de carne del capitalismo. Lo que queda sin decir en el rechazo del mal y la ignorancia dentro de un Otro fantasmático es nuestra propia complicidad en las redes planetarias de la opresión. Lo que debemos tener en mente es *tanto* que el capitalismo es una estructura impersonal hiperabstracta *como* que no sería nada sin nuestra cooperación. Por eso la descripción más gótica del capitalismo es también la más certera. El capital es un parásito abstracto, un gigantesco vampiro, un hacedor de zombies; pero la carne fresca que convierte en trabajo muerto es la nuestra y los zombies que genera somos nosotros mismos. En cierto sentido la elite política simplemente está a nuestro servicio; y el miserable servicio de que nos provee es lavarnos la libido de modo sumiso, representar los deseos de los que no nos hacemos cargo como si no tuvieran nada que ver con nosotros (Fisher, 2018:38-39)

Este régimen de producción de subjetividad egotista, "yo = yo", podríamos decir siguiendo la tautología provocadora de Ferraris (2017:4), producido, con Villacañas (2020), a partir de la "teología política neoliberal" conforma acaso el ideologema dominante, fundamental, de nuestra era. A través de los dispositivos de producción de la libertad tecnificada y mercantil que han dado forma al mundo de la vida en que hemos habitado durante las últimas décadas, hemos arribado a un mundo cada vez más privado. Y ello, en todos los sentidos: nuestras vidas se han privatizado, tenemos menos derechos políticos, nos sentimos más aislados –asimismo, también nos encontramos efectivamente más solos–. El despliegue del

neoliberalismo, en su *individuación y* economización generalizada, estalla en forma de sobreafirmación de uno mismo a despecho de los demás. El neoliberalismo, como *devenir-empresa* del mundo, como racionalidad *managerial* de la experiencia y búsqueda del "cuidado de sí", ha deshecho las estructuras existenciales de nuestro *Lebenswelt*. Ha producido nuestro mundo y modelado nuestra propia subjetividad en los distintos regímenes de organización-significación-subjetivación que nos componen como individuos –"nuestra relación imaginaria con nuestras condiciones reales de existencia", diría Althusser–.

La paradójica situación de que, una vez constatado el fracaso del neoliberalismo en tanto sistema civilizatorio, este ha conseguido sobrevivir a partir de la hipóstasis y profundización de sus propios problemas, implica una huida hacia adelante que ha demostrado únicamente la imposibilidad a largo plazo del mantenimiento de una forma de vida que somos, al mismo tiempo, incapaces de alterar. Y ello, como afirmamos, porque ha conseguido *capturar* nuestro deseo, opacando las alternativas a sus formas de distribución o represión. Éric Fassin se refiere a este fenómeno como "la era del individuo tirano", que entiende como el *repliegue sobre la propia experiencia* (Fassin, 2020:73); esta, organizada en una batalla competitiva entre los individuos –en lugar de como un espacio de constitución de comunidad social– estalla en forma de sobreafirmación de uno mismo a despecho de los demás: en ese sentido, considera el neoliberalismo y su degeneración actual –el capitalismo monopolista de plataformas– como el *fin de un mundo en común*. Vivimos, acaso hoy incluso más intensamente que nunca, en el régimen de la tiranía de un *yo* (del *yo-soy* capitalista, diría Juan Carlos Rodríguez), desterritorializado de aquello que lo sustentaba y reterritorializado, a través de la socialización capitalista contemporánea en múltiples formas de comunalismo desagregado.

Volviendo con Jameson, podemos hablar de que el legado de la lógica cultural posmoderna durante el triunfo de la globalización neoliberal fue la "contracción al momento presente"[21]. Así, en su famoso artículo "La estética de la singularidad" (2015), Jameson escribe:

> [H]ay que reconsiderar lo temporal, particularmente a la luz de su paradójica situación en el proyecto actual, ya que, como he venido argumentando, en el propio centro de cualquier esclarecimiento de la posmodernidad o capitalismo tardío debe hallarse el fenómeno históricamente extraño y único de la volatilización de la temporalidad, una disolución del pasado y el futuro, una especie de encarcelamiento contemporáneo en el presente –reducción al cuerpo lo llamé en otro lugar–; una pérdida de historicidad existencial pero también colectiva, de tal modo que el futuro se desvanece como impensable o inimaginable mientras que el pasado se convierte en imágenes polvorientas al estilo de Hollywood de actores con pelucas y cosas parecidas. Evidentemente, este es un diagnóstico político tanto como existencial o

21 «El fin de la temporalidad», esbozaba, en algo así como una experiencia popular de cultura de masas, no tanto la abolición del tiempo, sino más bien su contracción al momento presente. (Jameson, 2015:113)

> fenomenológico, ya que pretende encausar nuestra parálisis política actual y nuestra incapacidad para imaginar, por no hablar de organizar, el futuro y el cambio futuro. (Jameson, 2015:128)

Este "presentismo" teorizado por Hartog es, como vemos, característico de una lógica cultural *posmoderna* desde el momento en que el futuro deja de constituir un horizonte compartido. El repliegue en la propia experiencia impuesto por el neoliberalismo, como parte de la "crisis de motivación" de los años setenta (Villacañas, 2020). Los pánicos provocados por una década y media de rebeldía y revolución continuada –de Cuba al Congo, de Los Ángeles a Praga, de Mozambique a Portugal, de Argelia a Vietnam– fueron contestados por el sistema capitalista internacional, que tomó la iniciativa en su particular modo de responder a lo que Villacañas llama la "crisis de motivación" de los años setenta:

> Hoy sabemos que en realidad todo esto tenía poco de utópico. En realidad estaba determinado por el descenso de la tasa de plusvalía del fordismo tal y como se desplegaba en las condiciones del Estado del bienestar; pero también se deseaba reforzar las estructuras de motivación y de identificación con el sistema, en un contexto de Guerra Fría que todavía no tenía claro vencedor. En efecto, cuando la crisis del petróleo de los años 1970 presionó sobre todo el sistema occidental, justo en el momento en que el Viet-Cong ganaba la partida a los EEUU, las bases mismas de la confianza norteamericana se resintieron. Así que para ganar la partida a la URSS y verificar la promesa de la superioridad del capitalismo, se produjo la apertura a China, se mundializó el dólar y comenzó la financiarización de la economía. Ése fue el efecto «históricamente constatable» de aquella crisis. La plusvalía productiva convencional se entregó a China, mientras EEUU y la City londinense apostaban por la industria (Villacañas, 2020:36)

Los deseos de emancipación que instalaron imaginarios alternativos a los del capitalismo de posguerra fueron canalizados por la sociedad capitalista en su "segunda Gran transformación". El paso, conocido como la transformación del fordismo al posfordismo o de las sociedades disciplinarias a las de control[22], conformó el *Gran salto adelante* del poder capitalista a partir de la producción de un régimen de libertad mercantilizada. Esta "ofensiva" acabó con gran parte de las conquistas sociales en Occidente, generando un nuevo individuo re-disciplinado y cerrando la ventana de las revoluciones del siglo XX; el relanzamiento de nuevos ciclos de acumulación de capital consiguió ahogar ecónomicamente al segundo mundo. Por su parte, el "laboratorio" que fue el Chile pinochetista significó un golpe fundamental a los esfuerzos de emancipación del Sur Global. Jameson habla del neoliberalismo como un "reverso de la descolonización"; en la misma línea, Samir Amin define la expansión neoliberal como el final de la Era de Bandung (1955-1981), caracterizada por lograr reorganizar el mercado mundial y acabar con los movimientos progresistas del

22 "Control" es el nombre propuesto por Burroughs para designar al nuevo monstruo que Foucault reconoció como nuestro futuro inmediato. También Paul Virilio ha analizado continuamente las formas ultrarrápidas que adopta el control "al aire libre" y que reemplazan a las antiguas disciplinas que actuaban en el período de los sistemas cerrados. (Deleuze, 2006:2)

Tercer Mundo. La "crisis de motivación" consiguió salvar el progreso reduciéndolo a una *compra de futuro* individualizado:

> La privatización/individualización de la idea de *progreso* y de la búsqueda de mejoras en la vida fue algo que los poderes establecidos supieron vender muy bien (y que la mayoría de sus súbditos compraron) como una forma de liberación: una ruptura con las duras exigencias de la subordinación y la disciplina, pero al precio de perder los servicios sociales y la protección del Estado. Para un elevado (y creciente) número de súbditos, tal liberación terminó teniendo (lenta pero inexorablemente) tanto de bendición como de maldición, cuando no más de esta última (en dosis todavía crecientes). (Bauman, 2017:10)

Podemos, en este modo, afirmar que el avance y crisis del proyecto civilizatorio neoliberal ha tendido a la destrucción de las redes de socialidad que alimentaban las subjetividades compartidas para pasar a fabricarlas en serie como formas-mercancía: un proceso de privatización de la utopía –metautopías o privatopías, las llaman algunos autores; nosotros preferimos denominarlas *autopías*[23]–. Los diversos intentos de lograr la emancipación que caracterizaron al siglo XX y hundían sus raíces en el pensamiento ilustrado de los siglos anteriores pasaron, en la *autopía* de los ochenta, a considerarse valores *productivos* –del propio cuerpo o imagen de marca–, *servicios* o *productos de intercambio.* Hoy, las promesas de utopías privadas pueden haber naufragado: el capitalismo "deportivo" y desnudo es hoy incapaz de constituir proyectos de sentido y autodeterminación vital que se sitúen por fuera de la salvación de uno mismo, incapaz de construir ningún tipo de narrativa estabilizadora creíble. Esta degeneración, que implica ya no únicamente la pérdida del futuro sino también la del *presente*, es caracterizada así por Marina Garcés:

> En los años ochenta y noventa del siglo pasado, la globalización económica invitaba a la humanidad a celebrar un presente eterno hinchado de posibles, de simulacros y de promesas realizables en el aquí y el ahora. La posmodernidad elaboró el sentido y las tensiones de esta recién estrenada temporalidad. Liberada del lastre del pasado y de la coartada del futuro, lo que la globalización ofrecía era un presente eterno del hiperconsumo, de la producción ilimitada y de la unificación política del mundo. Un ecumenismo mercantil que hacía de la red la forma de la reconciliación y de la esfera terrestre la imagen de la comunidad salvada. En este presente, el futuro ya no era necesario porque de algún modo se había realizado o estaba en vías de hacerlo.
>
> Lo que estamos experimentando en la condición póstuma no es una vuelta al pasado (…) sino la quiebra del presente eterno y la puesta en marcha de un no tiempo. Del presente de la salvación al presente de la condena. Nuestro presente es el tiempo que resta. Cada día, un día menos. (Garcés, 2017:21)

23 No podemos pasar por alto el lugar del automóvil como una de las mayores máquinas de producción de subjetividad del individualismo posesivo, prótesis fundamental del régimen petrosexorracial (Preciado, 2022:45).

Actualmente, el régimen civilizatorio modelado por el neoliberalismo contemporáneo como *capitalismo afectivo* ha perdido sus potencias creadoras. Se encuentra incapaz de movilizar y de aglutinar las "pasiones alegres" (Spinoza), de capturar el deseo de los diferentes agentes de la sociedad civil para conformar un bloque transformador, como sí ocurriera durante la revolución conservadora que favoreciera su despliegue. En este contexto podría decirse que la situación parece desesperada. No nos engañemos: en realidad, es peor. El adelgazamiento, o mejor, la *imposibilización* de la imaginación utópica, atravesada por la "catástrofe del tiempo", amenaza ya no con la pérdida del futuro sino del presente mismo. La era del desorden global ha traído la policrisis en un momento de individualismo rapaz y de caída de los códigos comunes; ello hace, como señalábamos anteriormente, que los imaginarios sociales se articulen de forma *apocalíptica.* Señala Natalia Castro:

> Esta individualización del drama del sujeto dentro de la simbología apocalíptica encarna la lógica cultural capitalista, una cultura-sin-cultura –en palabras de Fisher, un mito antimítico– que, inversamente a la función ordenadora del verdadero ethos cultural, funciona como un "sistema que desmantela códigos" (Fisher, 2016:27) y no permite reintegrar el momento apocalíptico en ese espacio intersubjetivamente definido. En otras palabras, la disolución del tiempo histórico no es sino un síntoma de la verdadera enfermedad: la disolución de la cultura como espacio relacional en el que constantemente se reactualiza el mundo común. (Castro, 2022:58)

La era del desorden global es, por tanto, la de la expansión de una enorme sensación de crisis: la era del "hasta cuándo", que señalaba Marina Garcés. Podemos hablar, así, no solo de la posibilidad de un apocalipsis futuro sino de este como algo presente, que *y a* está sucediendo**.** Al respecto, escribe Franco Berardi, "Bifo":

> El avance de la ola neorreaccionaria en todo el mundo no es, en mi humilde opinión, un acontecimiento esencialmente político; resulta mucho más entendible como epifenómeno de una mutación antropológica. Por eso no espero que la presente involución pueda ser revertida por la vía democrática del voto o por medio de algún tipo de acción política: no es un efecto político, por lo tanto, no puede ser superada políticamente.
>
> Pienso, por el contrario, que la ola de agresividad racista y nacionalista está destinada a retroalimentarse a sí misma: por eso la llamo apocalíptica. La pregunta ahora es la siguiente: ¿será capaz la mente humana de imaginar una forma de vida humana postapocalíptica? ¿Podrá un nuevo concepto de humanismo emerger de las ruinas del humanismo? No tengo una respuesta. Lo único que puedo hacer es crear un meme para la era postapocalíptica. (Bifo, 2021:92–93)

Tal sensación finisecular, aun muy característica de amplios contextos histórico-culturales, se muestra hoy amplificada por la emergencia climática, la guerra en Ucrania o el avance de posiciones reaccionarias como las de Nick Land y su *Ilustración Oscura*, entre las cuales se defienden sin complejos ideas tales como la supresión del voto femenino, la transformación de las naciones occidentales en estados étnicamente homogéneos o la supresión de la democracia representativa en favor de formas de gobierno autoritarias. Más adelante

tendremos oportunidad de ver cómo The Brief Wondrous Life of Óscar Wao, a partir de la metáfora del fukú, trata de pensar en los peligros de este rearme del supremacismo blanco y declaradamente hiperpatriarcal. Por ahora, analizaremos esta explosión neofascista en relación con esta posmodernidad agotada y neoliberalismo exhausto que hemos visto.

1.2. Sic transit gloria mundi. Etnocentrismo, guerra civil global y rearme del supremacismo blanco

> Hemos de esperar que el horror del imperio por venir eclipse ampliamente el del imperio de ayer. No cabe duda: cuando un día nuestros hijos o nuestros nietos, orgullosos de su perfecta co-maquinización, desde las alturas de su imperio quiliasta bajen la mirada hacia el imperio de ayer, el así llamado "tercer" Reich, sin duda este solo se les antojará un experimento provinciano. (Anders, 2001:45)

Uno de los signos de nuestra época, por tanto, es la degeneración que el proyecto civilizatorio del capitalismo neoliberal ha experimentado en su despliegue. El mecanismo de la nueva forma de las relaciones sociales, que un Jean-François Lyotard previo a su giro derechista etiquetaría de "economía libidinal" (1974), continúa generando adhesión; no obstante lo hace a través del alimento de las *pasiones tristes*[24], incapaz de desplegar sus energías en otro tiempo utópicas. Como escribe Wendy Brown en *En las ruinas del neoliberalismo (*2021):

> El neoliberalismo intensificó el nihilismo, el fatalismo y el resentimiento rencoroso ya presentes en la cultura moderna tardía. Juntos, estos desarrollos y efectos generaron algo radicalmente diferente de la utopía neoliberal de un orden igualitario liberal en el cual los individuos y las familias serían políticamente pacificados por los mercados y la moral, al tiempo que estarían delimitados por un Estado autónomo y con autoridad, pero despolitizado. En vez de eso, el neoliberalismo produjo el monstruo del que sus fundadores hubieran abominado. (Brown, 2021:41)

La "euforia deseante" del desarrollo del neoliberalismo en los ochenta y noventa fue sucedida por el pánico securitario de los dos mil; a este, a su vez, lo continuó la rabia, la "indignación", la depresión, de los dos mil diez; nuestra década, finalmente, articula todas estas pasiones junto con la del terror generalizado, en el que a las catástrofes sanitarias y ecosociales se le agrega la incertidumbre producida a raíz de una confrontación bélica iniciada por un régimen ultraconservador con voluntad de reinstauración imperial, avivada por su rival histórico como mecanismo de desgaste geopolítico. Con estas palabras lo expresaba Álvaro García Linera:

> La hegemonía neoliberal ha perdido el optimismo histórico. Ya no se presenta ante el mundo como portador de certidumbres imaginadas, horizontes plausibles, conquistables y realizables a mediano plazo. Las certezas imaginadas del futuro se han quebrado y este es ahora el nuevo sentido común. Ahora nadie puede decir cuál es el destino de la humanidad. La humanidad nunca tiene un destino, siempre es una incertidumbre, pero las grandes hegemonías lo que hacen es crear un imaginario del destino de la humanidad. Las ideologías y las hegemonías tienen una

24 De acuerdo con ciertas lecturas del autor de la *Ética* –Foucault, Deleuze-Guattari, Negri..., en suma, el heterogéneo grupo de autores post68 conocidos ocasionalmente como "izquierda spinozista"–, la "pasión triste" se comprende como una disminución de la capacidad de acción de un cuerpo, sea este grupal o singular. Dichas pasiones tristes son las que estarían detrás de la pregunta con que abre el *Tractatus theologico-politicus* (1670), esto es: cómo es posible que el ser humano "luche por su servidumbre como si se tratase de su salvación" (Spinoza, 2014:79)

> facultad performativa: la capacidad de crear lo que enuncian. Esta capacidad es la que perdió la hegemonía neoliberal planetaria porque ya no tiene la fuerza de despertar entusiasmo, crear adherencias duraderas, ni proponer un horizonte factible en el tiempo. Es un momento de cansancio y de estupor hegemónico. (García Linera, 2021:sp)

En varios textos, García Linera habla de este período histórico como la época del "tiempo suspendido" o del "tiempo liminal". En cualquier caso, es este un tiempo de claroscuros, plagado de "síntomas mórbidos" (Gramcsi) caracterizado por un fenómeno, podría decirse, marcadamente gótico: nos encontramos en un momento en que nuestra construcción civilizatoria está muerta... *eppur si muove.* Y ese movimiento zombi ha traído un retorno de lo reprimido apoyado en gran medida en la destrucción del tejido social y el regreso de las fuerzas de la reacción: el supremacismo blanco, el patriarcado, el fundamentalismo religioso. Continuando con Brown:

> [N]ada queda intacto por un modo neoliberal de razón y evaluación, y que el ataque neoliberal a la democracia en todas partes ha modulado la ley, la cultura política y la subjetividad política. Para entender las raíces y las energías de la situación actual es necesario ponderar la cultura política neoliberal y la producción del sujeto, no solo las condiciones económicas y los racismos perennes que las engendraron. Significa ponderar el ascenso de las formaciones políticas autoritarias del nacionalismo blanco animado por la rabia movilizada por los abandonados económicamente y racialmente resentidos, pero diseñado por más de tres décadas de ataques neoliberales a la democracia, la igualdad y la sociedad. El sufrimiento y el rencor racializado de la clase trabajadora y la clase media blanca, lejos de distinguirse de esos ataques, adquieren voz y se forman a partir de ellos. Estos ataques también son el combustible (aunque no sean ellos mismos la causa) de la ambición nacionalista cristiana de (re)conquistar Occidente. (Brown, 2021:30)

Podríamos decir que nos encontramos en una época joyceana. Pero no del Joyce que, a través de Stephen Dedalus, quisiera "despertar de la pesadilla de la historia", sino del pintor máximo de la parálisis dublinesca. Frente a la pesadilla de la historia, es su repetición traumática, al mismo tiempo tragedia y farsa, la que hoy nos afantasma. Los intentos de lograr la emancipación que caracterizaron al siglo XX y hundían sus raíces en el pensamiento ilustrado de los siglos anteriores se han visto desplazados por un distanciamiento respecto de los valores ilustrados que considera la transformación de lo existente, bien como un asunto de individuos geniales y gigantescas corporaciones –y, por tanto, como una cuestión de *fuerza, abogados y dinero,* como las autopías o privatopías del proyecto muskiano de colonización de Marte–. Creencias como las del progreso, la mejorabilidad de lo humano, la posibilidad de una libertad no jerárquica o de un orden social que no nos conduzca a la catástrofe planetaria se revelan constantemente como sospechosas. La ira, la depresión, el celo: los afectos producidos por la crisis de la globalización neoliberal la han hecho implosionar. Su transformación de las masas en *multitudes,* en series de individuos atomizados, cada vez más

solos, en un contexto de competitividad desaforada y *deportivización* de la vida–ganadores y perdedores– han mutado al sujeto contemporáneo:

> El culto a la individualidad triunfante y con capacidad de mando, que solo prospera por la obediencia disciplinada del conjunto, fomenta los valores autoritarios y jerárquicos cuando se traslada a la *polis*. Los principios morales que rigen en muchas escuelas de negocios, conducentes al éxito individual con desprecio de la cooperación colectiva y con necesidad de instrumentalizar, cosificándolos, a los semejantes, procuran un ecosistema inmejorable al fascismo rampante si terminan por convertirse, como ocurre en nuestros días, en una ética social" (Guamán, Aragoneses y Martín, 2019:13)

Nos encontramos a las puertas de una nueva *Ilustración oscura*[25] –también traducida como *Oscuración* o el *Oscurecimiento*–. Según señala Bifo, "'Ilustración oscura" es la expresión con la que se define a una tendencia neorreaccionaria influyente dentro del movimiento *alt-right* en Estados Unidos y en general en Occidente" (Bifo, 2021:90). Esto es: el eclipse de las utopías comunes, del progreso y de las distintas "metanarrativas" no emancipó a los sujetos; la desconfianza hacia los regímenes de saber-poder (en términos de Foucault) no ha socializado el conocimiento o el acceso a la verdad, sino que la ha individualizado y privatizado hasta convertirla en posverdad (en términos de Mauricio Ferraris ahora)[26].Lo *auténticamente posmoderno,* hoy, son fenómenos como el ISIS, como el bolsonarismo, como Qanon, explotadores máximos del cinismo, la fragmentación social y la crisis de los grandes relatos y la objetividad.

Nuestra época, como señala Garcés, es profundamente antiilustrada. Los fenómenos de la "volatilización de la temporalidad" y la *reducción al cuerpo* (Jameson) han dado lugar al culto de uno mismo en un mundo que ha perdido todos sus vínculos. Dramáticamente, así lo expresa Berardi:

---

25 El término fue acuñado en el año 2012 por Nick Land. Vinculado durante los años noventa a la izquierda aceleracionista en torno al CCRU –Cybernetic Culture Research Unit, donde investigaron asimismo la ciberfeminista Sadie Plant, Mark Fisher, Ian Hamilton Grant o Ray Brassier–, su pensamiento actual es uno de los mayores referentes no únicamente dentro de la *alt-right* estadounidense, sino del pensamiento neorreaccionario global. Los defensores del *Dark Enlightenment*, aunque no reducibles a una sola línea ideológica, se caracterizan generalmente por su crítica del igualitarismo y la democracia y su defensa de formas de organización política explícitamente autoritarias y jerárquicas, desde formas actualizadas de la monarquía absoluta al "neocameralismo" –forma "utópica" defendida por figuras como Peter Thiel o Curtis Yarvin, en que los líderes políticos son los CEO de las empresas y donde se propone la compra de acciones de la corporación en que se vive-y-trabaja como forma de acceso al voto (Matthews, 25/08/2016:sp)–

26 El ensayo *Posverdad* del filósofo italiano resulta en muchos momentos apasionante, especialmente en lo relativo a la atención hacia el fenómeno "postruista" (como él lo llama) y su propuesta epistemológica, superadora de las inercias del relativismo filosófico dominante, basada en un realismo no ingenuo y una teoría de la "mesoverdad" conceptualmente muy estimulante. Mantenemos, no obstante, muchas distancias respecto de su genealogía de la posverdad, a la que califica de forma "corrupta" de la filosofía posmoderna (Ferraris, 2019:10); desde nuestro punto de vista, consideramos que dicha "posverdad" no tendría tanto su origen en ese muñeco de paja catalogado como *French Theory* sino, más bien, en las maneras específicas en que se ha desarrollado la tecnología de la información tras ser monopolizadas por el "capitalismo de plataformas". Si bien este no es el espacio para extendernos sobre este tema, consideramos que el autor infravalora este aspecto debido a su caracterización restringida del concepto de capitalismo, al que vincula inexplicablemente tan solo con su fase industrialista (íbid.:39-40).

> No se trata solo de fomentar ganancias económicas, sino ante todo del culto al individuo como un guerrero económico, la dura percepción de que los seres humanos se encuentran en un estado de soledad fundamental, el reconocimiento cínico de que la guerra es la única relación posible entre los organismos vivos en el proceso de la evolución: este fue el verdadero propósito de la reforma neoliberal. (Bifo, 2019:126)

La profunda mutación de la subjetividad producida durante el reinado del régimen neoliberal ha dejado, tras el fracaso de este, la obligación a la reorganización de los sujetos en términos fundamentalmente resistenciales: el tribalismo inercial al que nos arrastramos por nuestra propia pulsión humana a la representación, al agrupamiento, a la manada, a la reterritorialización en grupos que nos den sentido. Esta manada es inestable, propia de una era convulsa y afanada en la atomización y configuración de "identidades oscuras":

> El destronamiento era fácilmente atribuible a migrantes y minorías roba-trabajos, junto con otros beneficiarios imaginarios no merecedores de la inclusión liberal (más indignante aun, aquellos de religiones y razas supuestamente terroristas), cortejados por las élites y los globalistas. Tal figura provenía de un pasado mítico en el cual las familias eran felices, estables y heterosexuales, cuando las mujeres y las minorías raciales estaban en su lugar, cuando los barrios eran ordenados, seguros y homogéneos, cuando la heroína era un problema de los negros y el terrorismo no existía dentro de la patria, y cuando un cristianismo y una blanquitud hegemónicos constituían la identidad manifiesta, el poder y el orgullo de la nación y de Occidente. (Brown, 2021:26)

Así, podemos decir que el proceso no procede de un "debilitamiento de la ideología" o una "muerte" de estas tanto como de que la destrucción de los tejidos sociales producidos por el modo de producción capitalista en su momento neoliberal ha producido un capitalismo zombie, despiadado, ansioso, terminal y psicótico. Así lo expresa Franco Berardi "Bifo" en su ensayo *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad* (2019), en relación con este resurgimiento de la "ilustración oscura":

> cuando hablamos del nazismo, debemos distinguir entre la historia y la advertencia, entre el evento histórico que significó el estallido alemán de violencia genocida y la implicancia general de que el totalitarismo y la violencia extremos pueden emerger en situaciones de peligro crítico, en las que una comunidad se reúne en torno a la identificación de un enemigo común. Los efectos de la globalización neoliberal, el consiguiente proceso acelerado de desterritorialización y la competencia agresiva desbocada pueden conducir –y de hecho conducen– a las personas a identificarse ferozmente con una comunidad de pertenencia, y a hostigar a una minoría étnica o religiosa. La aterradora tendencia que detecto en el actual devenir de la historia del mundo es la reacción de la raza blanca en decadencia contra la desterritorialización que barre con todas las fronteras económicas, culturales y étnicas del mapa del mundo. (Bifo, 2019:157)

Frente a los cantos que anunciaban el "fin de la Historia" en tanto que confrontación agonística entre modelos de civilización, esta tardó poco en reactivarse. Mas lo hizo en una forma degradada: como Guerra civil global. Hace ya casi veinte años, el politólogo Fernando Coronil supo verlo y expresarlo de la siguiente manera:

> Con la globalización neoliberal, pareciera que no solo todo tipo de mercancías, sino aun la violencia, se hubiesen liberado de la tutela y regulación estatal. A un mercado que se presenta

como el reino de la circulación libre de todo bien, corresponde ahora lo que podríamos llamar un mercado libre de la violencia política. (Coronil, 2004:105)

Si la racionalidad neoliberal impuso el triunfo de un *modo* de decir lo posmoderno, este ahora se asocia más bien al momento autoritario del desorden global. Recordemos que antes mencionábamos, asimismo, que la globalización neoliberal podía considerarse, en términos de Fredric Jameson, Samir Amin o Immanuel Wallerstein, como un reverso de la descolonización en el cierre de la Era de Bandung. Recordemos que la historia de la globalización no ha sido *únicamente* la historia de la *globalización occidental*: el proceso de descolonización a lo lago siglo XX ha supuesto, en términos no eurocéntricos, uno de los momentos de mayor significación histórica para la *mayor parte del planeta.* Seguimos aquí la historización de la globalización de posguerra propuesta en su momento por Samir Amin:

La globalización que tuvimos después de la Segunda Guerra Mundial, digamos desde 1945 hasta 1980 o 1990 es lo que llamo globalización negociada. Con «globalización negociada» quiero decir que los gobiernos y pueblos de Asia, África, la URSS, los Estados Unidos y sus aliados crearon una estructura negociada multipolar que gobernaba el orden mundial. Esta estructura se impuso al imperialismo y lo obligó a ajustarse al bloque de poder que surgió de la Revolución Rusa de 1917, de la Revolución China de 1949 y de la conferencia de Bandung de 1955. El progreso industrial, iniciado en la época de Bandung no siguió una lógica imperialista, sino que fue impuesto por las victorias de los pueblos del Sur. Fue en esta época que países como la India, Indonesia, Ghana y Tanzania lograron su independencia. Esta globalización negociada produjo cuatro bloques históricos diferentes, cada uno luchando con el otro:

1) La alianza imperialista de Estados Unidos y Europa occidental con sus aliados: Japón, Australia y Canadá.

2) La Unión Soviética con sus aliados de Europa oriental.

3) La República Popular de China, que a pesar de pertenecer al así llamado campo socialista había desarrollado una política independiente desde al menos 1950.

4) Los países que crearon el Movimiento de Países No Alineados (MNOAL) en 1961, pero que se reunieron en Bandung en 1955. [...]

Tuvimos un patrón de globalización que fue una globalización multipolar, que se negoció entre los cuatro grupos. Desde el punto de vista de los pueblos de África y Asia, fue una época durante la cual el imperialismo se vio obligado a hacer concesiones y aceptar los programas nacional-populares de India y otros países asiáticos y africanos. En lugar de que los países del sur se ajustaran a las necesidades y demandas de la globalización, fueron los países imperialistas los que se vieron obligados a ajustarse a nuestras demandas. (Amin, 2018:6-8)

Podríamos, decir, en este sentido, que el "guerrero neoliberal" actual no nace primeramente en los centros del capitalismo global, sino en las periferias y semiperiferias: igual que en momentos históricos anteriores, las transformaciones reaccionarias del capitalismo ensayan sus formas más descarnadas de coerción primero en la periferia para después ponerse en práctica en las sociedades metropolitanas. Si el siglo XXI es hijo de algo, es, por usar la terminología de Vincent Bevins, del Método Yakarta[27]. Así, el regreso del

27 Esto es, la continuada injerencia extranjera en los países tercermundistas que el imperialismo estadounidense contribuyó a desestabilizar ante el miedo a que estos, en sus procesos anticoloniales, acabaran dentro de la esfera de influencia soviética. El nombre proviene, obviamente, del apoyo a la contrarrevolución militar dado por los EEUU a las facciones derechistas del ejército indonesio que acabaron con la vida de cientos de miles de personas y el derrocamiento de Sukarno, uno de los promotores de la Conferencia de Bangdung y el

supremacismo blanco en Occidente es un correlato de las formas brutales de socialización asocial impuestas por el imperialismo global durante y tras la Era de Bandung, no solo a los pueblos del Sur, sino como el resultado de la lucha de clases a nivel internacional. Volvemos, pues, al proceso de "ensalvajamiento" del Occidente del que hablaría Aimé Césaire en *Discurso sobre el colonialismo*:

> Y entonces, un buen día, la burguesía es despertada por un golpe formidable que le viene devuelto: la GESTAPO se afana, las prisiones se llenan, los torturadores inventan, sutilizan, discuten en torno a los potros de tortura.
>
> Nos asombramos, nos indignamos. Decimos: «¡Qué curioso! Pero, ¡bah!, es el nazismo, ya pasará!». Y esperamos, nos esperanzamos; y nos callamos a nosotros mismos la verdad, que es una barbarie, pero la barbarie suprema, la que corona, la que resume la cotidianidad de las barbaries; que es el nazismo, sí, pero que antes de ser la víctima hemos sido su cómplice; que hemos apoyado este nazismo antes de padecerlo, lo hemos absuelto, hemos cerrado los ojos frente a él, lo hemos legitimado, porque hasta entonces sólo se había aplicado a los pueblos no europeos; que este nazismo lo hemos cultivado, que somos responsables del mismo, y que él brota, penetra, gotea, antes de engullir en sus aguas enrojecidas a la civilización occidental y cristiana por todas las fisuras de ésta. (Césaire, 2015:15)

Podemos, pues, considerar que el proceso de rearme reaccionario de un imperialismo de crisis que no confía ya en su capacidad de producir consenso civilizatorio no es una característica novedosa del neoliberalismo zombie de los últimos años, sino que marca toda su historia; este tipo de subjetividad antiilustrada y furiosa que recorre ahora el mundo occidental la hemos visto antes: en las fuerzas de Mobutu asesinando a Lumumba o financiando a UNITA; en los muyahidines combatiendo en Afganistán o en la guardia revolucionaria del Irán posrevolucionario; en el postrujillato de Balaguer y el gobierno de Fujimori; en los escorpiones serbios y las milicias hutus. Consideramos, en este sentido, la implantación del régimen neoliberal en Occidente y la recolonización de las relaciones sociales para con los países del Tercer Mundo –sea mediante el poder duro o el blando– como partes del mismo proceso histórico, como decíamos arriba, de la lucha de clases a nivel global. –"Un defecto importante de nuestra visión de la transición al neoliberalismo es la incapacidad de entender que este momento fue una derrota para los nuevos movimientos sociales, tanto como para los trabajadores organizados" (Haider, 2020:160)–. Así, si el Método Yakarta construyó el siglo XX en la periferias desde el inicio de la Era de Bandung, su fantasma vuelve, como un retorno de lo reprimido, en el siglo XXI. Como señala Wendy Brown,

> en América Latina el origen del neoliberalismo es indisimulablemente violento. O sea, tenemos una genealogía por la cual la «novedad» de una alianza entre neoliberalismo y fuerzas no democráticas no es tal. Las dictaduras vinieron a reprimir un ciclo de luchas obreras, barriales y estudiantiles que marcaron su inicio. Como principio de método y como perspectiva desde este continente, por tanto, es necesario subrayar la emergencia del neoliberalismo como respuesta a estas luchas. (…) si Chile es la vanguardia impulsada por los *Chicago Boys* con el

Movimiento de los No Alineados.

> golpe militar contra Allende (que inaugura un neoliberalismo con capacidad constitucional que recién hoy está puesto en discusión, gracias a una revuelta social inédita), Argentina es su perfeccionamiento en términos de terrorismo de Estado, como plan sistemático, inescindible de reformas en las leyes financieras (aún vigentes). Las visitas a la región en aquellos años por parte de Friedrich Hayek y Milton Friedman son un capítulo especial para desarrollar el componente doctrinario que el neoliberalismo tuvo en nuestros países, donde Perú bajo la insignia organizativa de Hernando de Soto, también es un bastión ineludible y otra experiencia de constitucionalización neoliberal con sus efectos a la vista.
>
> Esto nos da una mirada política (para la acción) y metodológica (para el análisis) que ubica la violencia no como desvío, sino como experiencia originaria. (Brown, 2021:15)

Añadiría Isidro López en el prólogo a *Familia, raza y nación en tiempos de posfascismo* (2020) que "pocas crisis desde el principio del capitalismo, sea en la definición amplia o restringida de la palabra, no han implicado la recomposición de la clase capitalista en la esfera transnacional y el confinamiento de cualquier fuerza democratizadora o antagonista en sus espacios nacionales" (López, 2020:19). Podemos, a partir de aquí, pensar en el auge de las "identidades oscuras" no solo desde la óptica de un proceso de globalización que no ha destruido únicamente las formas de socialización occidentales, sino asimismo como parte de un fenómeno global de repliegue "cultural". Ante la falta de un futuro en común –y en muchos casos de presente–, la crisis se resuelve en la adhesión "tribal", se forman códigos de manada. En *El Antiedipo*, Deleuze y Guattari señalan este fenómeno de la siguiente manera:

> Ocurre que el deseo nunca es engañado. El interés puede ser engañado, desconocido o traicionado, pero no el deseo. De ahí el grito de Reich: no, las masas no han sido engañadas, desearon el fascismo, y eso es lo que hay que explicar... Sucede que uno desea contra su interés y el capitalismo se aprovecha de ello, pero también el socialismo, el partido y la dirección de partido. ¿Cómo explicar que el deseo se entrega a operaciones que no son desconocimientos, sino catexis inconscientes perfectamente reaccionarias? [...] Las sociedades modernas civilizadas se definen por procedimientos de descodificación y de desterritorialización. *Pero, lo que por un lado desterritorializan, por el otro lo re-territorializan.* Estas neo-territorialidades a menudo son artificiales, residuales, arcaicas; sólo son arcaísmos con una función perfectamente actual, nuestra moderna manera de «enladrillar», de cuadricular, de volver a introducir fragmentos de código, de resucitar los antiguos, de inventar seudo-códigos o jergas. Neo-arcaísmos, según la formulación de Edgar Morin. Estas territorrialidades modernas son extremadamente complejas y variadas. Unas son más bien folklóricas, pero no dejan de representar fuerzas sociales y eventualmente políticas (de los jugadores de bolos a los cosecheros destiladores pasando por los antiguos combatientes). Otros son enclaves, cuyo arcaísmo tanto puede alimentar un fascismo moderno como desencadenar una carga revolucionaria (las minorías étnicas, el problema vasco, los católicos irlandeses, las reservas de indios). Algunas se forman como espontáneamente, en la corriente misma del movimiento de desterritorialización (territorialidades de barrios, territorialidades de conjuntos urbanísticos, las «bandas»). Otras son organizadas o favorecidas por el Estado, incluso si se vuelven contra él y le plantean serios problemas (el regionalismo, el nacionalismo) (Deleuze-Guattari,2021:265)

De este modo, si el fascismo y el nacionalsocialismo constituyeron la reacción reterritorializante fundamental ante-pero-desde el capitalismo imperialista del siglo XX, los monstruos engendrados por el neoliberalismo y encarnados en las fuerzas posfascistas contemporáneas pueden verse como un regreso de sus fantasmas; lo hace, además, como farsa

y tragedia simultáneamente, retorciendo de forma cínica la lógica cultural posmoderna hasta volverlo un particularismo fundamentalista[28]. Tal reterritorialización se realiza en forma de catexis familiaristas, cesaristas, patriarcales, racistas, etcétera. Recogemos las palabras de Isidro López:

> «La nación» cumple con su vieja función de suturar el conflicto interno entre clases, a fuerza de buscar un enemigo territorial externo. De este modo, todas las nuevas formas de privatización y sumisión del poder político a los intereses financieros que permiten que el proceso de acumulación por desposesión del que viven las finanzas y que ha permitido sortear temporalmente la larguísima y agónica crisis de la producción capitalista en sus sectores productivos, especialmente los manufactureros, quedan fuera del campo de la impugnación política. (López, 2020:23)

Añadimos, sin embargo, una dimensión que falta en el párrafo recogido: el fantasma del nacionalismo "antiglobalista" no es tanto un "bloqueo" como una huida hacia delante de las formas dominantes de deseo producidas por alrededor de todo el campo social. Si bien consideramos que la ficción de la nación conforma uno de los puntos de subjetivación reaccionarios fundamentales en la era del desorden global, no es el único. La forma del capitalismo neoliberal en su policrisis construye una semiosfera tóxica a la que, además, nos encontramos *sujetos*, enganchados. En palabras de Paul B. Preciado:

> El capitalismo petrosexorracial ha construido durante estos cinco últimos siglos una estética: un régimen de saturación sensorial y cognitiva, de captura total del tiempo y de ocupación expansiva del espacio, una habituación al ruido mecánico, al olor a contaminación, a la plastificación del mundo, a la sobreproducción y a la abundancia consumista, al fin de semana en el supermercado, a la carne picada, al suplemento de azúcar, un seguimiento rítmico de la temporada de moda y una exaltación religiosa de la marca, una insolente satisfacción al desprenderse de aquello que había sido concebido para la obsolescencia programada y que puede ser inmediatamente reemplazado por otra cosa, una fascinación por el kitsch heterosexual, una romantización de la violencia sexual como base en la erótica de la diferencia entre la masculinidad y la feminidad, una mezcla de rechazo a y de exotización de los cuerpos antes colonizados, de terror a y de erotización de las poblaciones racializadas que son expulsadas a las periferias pauperizadas de las ciudades o a las fronteras de los Estados-nación. En definitiva, un gusto por lo tóxico y un placer inherente a la destrucción. (Preciado, 2022:41)

Esta *estética* es la del goce por el *señorío,* el *enseñoreamiento,* la estética del deseo neurótico de *hacer de lo otro* un *propio,* una propiedad, algo que poder señalar y decir: esto es mío. La consagración del sujeto neoliberal, despojado de todo excepto de sí mismo, preso de un mundo dividido entre quienes ganan –y pueden acceder al plus-de-goce[29] que ofrece el

28 Así, la polarización del DAESH se instalaba sobre el *aprovechamiento* de una subjetividad fragmentada como plataforma para la implantación de una interpretación al mismo tiempo rigorista del Islam, escasamente conocedora de la tradición islámica y macabramente desafiante en su discurso; su crecimiento entre algunos espacios de la población occidental no implicaría un *fracaso* de la convivencia intercultural tanto como un fantasma de la producción de subjetividad neoliberal y *su* modelo específico de construcción civilizatoria, que deviene, como decimos, en *guerra civil global.*

29 "Lacan lo teorizó como el asunto estrictamente teológico del paso el Otro al otro, un paso que es teológico-político en la medida en que logra una premisa de toda teología política: la eliminación de todo Otro, de toda dimensión específicamente trascendente a favor de algún tipo de instancia inmanente que la represente de forma exhaustiva. El Otro entonces se torna inconsistente. Pero a través de esa inconsistencia se abre paso un lazo que lo une a la vida mediante una

mercado, sea este físico o simbólico[30]– y quienes pierden –y, por tanto, quedan excluidos como actores del mercado–, tiende, como decíamos, a desarrollar simultáneamente una *reterritorialización,* como mecanismo de repliegue sobre la propia experiencia que goza de los modos jerárquicos de reagrupamiento. La policrisis y muerte del neoliberalismo como proyecto no ha transformado, no obstante, la noción de *libertad como dominación*, como *adueñamiento*, propia del liberalismo doctrinario del siglo XIX y del actual:

> Esta ideología sustituye el tríptico de la Ilustración por el díptico «libertad-propiedad», renunciando decididamente a dar a la igualdad el estatuto de valor fundamental. La versión von Hayek de esta nueva fórmula ideológica de extrema derecha restablece la de sus inventores, los liberales del siglo XIX –Bastiat y compañía, los cuales están en el origen de la deriva de marras, partidarios, como eran, de una manifiesta aversión por la Ilustración, responsable de la Revolución francesa. (Amin, 2015:109)

Previamente señalábamos que el *élan* neoliberal impuesto a sangre y fuego a partir de 1973 podía considerarse el *reverso* de la descolonización. Según esta hipótesis, podríamos ver que la mutación de este impulso descivilizatorio –el "ataque a lo social" diría Wendy Brown– en su actual forma neorreaccionaria, antiilustrada puede verse como un proceso de "bestialización" del ciudadano en individuo posesivo, que concibe la apropiación, la desposesión o la dominación como "la" forma de inserción en la "clase" de los ganadores. Esta bestialización fue descrita por Césaire en su *Discurso sobre la colonización* (1955):

> (L)a colonización, repito, deshumaniza al hombre incluso más civilizado; que la acción colonial, la empresa colonial, la conquista colonial, fundada sobre el desprecio del hombre nativo y justificada por este desprecio, tiende inevitablemente a modificar a aquel que la emprende; que el colonizador, al habituarse a ver en el otro a la bestia, al ejercitarse en tratarlo como bestia, para calmar su conciencia, tiende objetivamente a transformarse él mismo en bestia. (Césaire, 2015:19)

Tales formas de "deforestación" del tejido social y el agrupamiento de los "sujetos", cada vez más bestializados en manadas *oscuras* implica, en la época del "fin del presente" y de la guerra civil global, el desarrollo de proyectos reterritorializantes: no ya los de una privatopía indiferente a un otro en competencia, sino la gestión distópica de la crisis permanente. El ya citado texto de Wendy Brown *En las ruinas del neoliberalismo* expresa los términos catastróficos de este retorno de lo reprimido por el orden antisocial neoliberal:

> Quizás estemos siendo testigos de qué le pasa al nihilismo cuando el futuro mismo está en duda. Quizás haya una forma de nihilismo diseñada por el declive de un tipo de dominación social o el declive de la dominación social de un tipo histórico. Como este tipo se encuentra a sí

serie infinita. La genialidad de Lacan, que estaba precisando su propuesta de formar un discurso amo-capitalista... consistió en vincular la plusvalía, el dispositivo coactivo básico del capital, al plus-de-goce, el dispositivo subjetivo capaz de asentarlo en el psiquismo para así no tener que administrar la pulsión del muerte." (Villacañas, 2020:94)

30 "La racionalidad neoliberal disemina el modelo del mercado a todas las esferas y actividades —incluso aquellas en que no se involucra el dinero— y configura a los seres humanos de modo exhaustivo como actores del mercado, siempre, solamente y en todos los lados como *homo oeconomicus"* (Brown, 2017:21)

> mismo en un mundo vaciado no solo de sentido, sino de su propio lugar, lejos de desvanecerse discretamente, se dirige hacia el apocalipsis. Si los hombres blancos no pueden ser dueños de la democracia, no habrá democracia. Si los hombres blancos no pueden dominar el planeta, no habrá planeta (Brown, 2022:239)

El posfascismo que viene, puede comenzar a verse como un "retorno" del salvajismo producido por el neoliberalismo durante su despliegue, como decíamos, como *reverso* de la descolonización. Señalaba hace ya años Bolívar Echevarría:

> Basta con que el Estado capitalista entre en situaciones de recomposición de su soberanía y se vea obligado a reestructurar y redefinir la identidad nacional que imprime a las poblaciones sobre las que se asienta, para que la definición de la *blanquitud* retorne al fundamentalismo y resucite a la blancura étnica como prueba indispensable de la obediencia al "espíritu del capitalismo", como señal de humanidad y de modernidad (Echeverría, 2010:8)

El *Método Yakarta* construyó el siglo XX en la periferias desde el inicio de la Era de Bandung similarmente a como el imperialismo decimonónico actuó en el siglo XIX: a sangre y fuego. Del mismo modo, la lógica cultural de estancamiento o regresión del presente realismo capitalista puede considerarse como un repliegue parecido al de la producción de sujetos neuróticos, aislados y autoritarios, en los países del Sur global afectados por las ofensivas del capitalismo imperialista. Ello nos permite pensar junto a Berardi Bifo:

> Los efectos de la globalización neoliberal, el consiguiente proceso acelerado de desterritorialización y la competencia agresiva desbocada pueden conducir –y de hecho conducen– a las personas a identificarse ferozmente con una comunidad de pertenencia, y a hostigar a una minoría étnica o religiosa. La aterradora tendencia que detecto en el actual devenir de la historia del mundo es la reacción de la raza blanca en decadencia contra la desterritorialización que barre con todas las fronteras económicas, culturales y étnicas del mapa del mundo. (Bifo, 2019:157)

La vuelta del etnocentrismo supremacista no es, como decimos, en rigor, patrimonio de Occidente, ni de los "blancos". La reterritorialización reaccionaria nace de la globalización. Como diría Slavoj Zizek, "la oposición entre globalización y tradiciones locales es falsa: la globalización resucita de por sí las tradiciones locales, las hace literalmente medrar, y por eso es por lo que lo contrario de la globalización (es) la universalidad (cit. por Wallerstein). Así, el neo-otomanismo de un Erdogan, el genocidio rohinyá en Myanmar, el *hindutva* de Narendra Modi, el régimen talibán, son declinaciones muy distintas, pero similares por su rechazo de los principios ilustrados de *libertad, igualdad* y *fraternidad.* A este fenómeno lo llamamos *polietnocentrismo,* según la terminología de Guattari (2006:37). Cada uno de aquellos procesos de canibalización social tuvo algún disparador; en su caso, el rearme del supremacismo blanco tiene, incluso, una fecha concreta. En este caso, hablamos del 11 de septiembre de 2001, como ya señalaría Fernando Coronil en 2004:

> Si no es fácil examinar y nombrar al elusivo presente, pues este nos sorprende con caras nuevas justo cuando creíamos que ya nos era familiar, los sucesos del 11 de septiembre de 2001

> sin duda rompieron el ya inestable piso desde el cual lo identificábamos e imaginábamos sus posibles futuros. Aun cuando algunos adviertan que una desproporcionada sensación de cambio es frecuente entre quienes han vivido desgarradoras tragedias políticas, es ya un lugar común, sobre todo en Estados Unidos, representar al 11 de septiembre como un hito histórico que ha transformado el orden mundial. Si todo cambio, real o imaginado, invita a repensar la historia, esta crisis obliga a hacerlo. (Coronil, 2004:103)

Desde coordenadas ideológicas diferentes, el multimillonario posfascista Peter Thiel, figura fundamental del movimiento neorreaccionario, cofundador de Paypal, primer gran accionista de Facebook, fundador de la empresa de extracción de datos Palantir –involucrada en el escándalo de Cambridge Analytica–, simpatizante de Donald Trump y financiador de los candidatos más extremistas del Partido Republicano –incluyendo supremacistas blancos, antivacunas, seguidores de Qanon y defensores del Asalto al Capitolio–, llegaría a argumentar en su conferencia "The Straussian Moment" (2004) que los acontecimientos del once de septiembre señalaban el fracaso del proyecto Ilustrado; de acuerdo con sus ideas, Occidente debía "prepararse" para el estado de guerra civil global abandonando sus pretensiones democrático-liberales (Thiel, 2004:189-192).

Si el neoliberalismo como *doctrina* económica que reconfigura por todas partes las relaciones sociales para tratar de introducirlas en diferentes esferas del mercado, como decíamos, perdió su legitimidad histórica tras la Gran Recesión, su mutación racista y reaccionaria comenzó a gestarse unos años antes. La llegada de Donald Trump al poder en 2016 y la explosión posfascista actualmente normalizada debe entenderse como el resultado de la lenta decantación histórica de un imperialismo de crisis que, incapaz de enseñorearse y gestionar el nuevo orden mundial postguerra fría –desigualdad creciente, fracasos militares en Somalia, Iraq, Afganistán, Siria o Libia, crecimiento de China, oleadas antineoliberales en América Latina...–, ha producido una reacción de chovinismos y polietnocentrismos en cadena que han ido marchitando la democracia liberal tanto en Occidente como en el *Resto*[31]. Como escribe Graham Gallagher:

> Bajo el absolutismo, el orden feudal fue rescatado y emergió más fuerte que nunca, hasta el día en que desapareció en una nube de bastillas ardientes y el humo de las armas de los Nuevos Ejércitos Modelo. El Estado absoluto floreció fugazmente en el desierto, preservando temporalmente el viejo orden político mientras se ensamblaba con el nuevo orden económico. Sostengo que un momento histórico similar ocurrió con la rápida propagación de la democracia constitucional liberal capitalista, en particular con el sufragio universal y, al menos, unos cuantos derechos civiles notables. (…) Desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta la Gran Recesión, pareció protagonizar una marcha inexorable. Aplastaba a todos los demás marcos, florecía incluso en los terrenos más improbables. Los liberales, tanto de izquierda como de derecha, estallaban de alegría, y luego se entregaron a una complacencia engreída. Luego, de pronto, se marchitó y murió. Lo más sorprendente es que se marchitó en la raíz y en la vid; que pereció lo mismo en los puestos de avanzada más precarios que allá donde había sido más

31 En inglés, *the West and the Rest* (2011); según la muy peyorativa terminología de Niall Ferguson.

> duradera y había tenido los cimientos institucionales más firmes. Murió en Myanmar al mismo tiempo que en Estados Unidos. Su vida útil global fue de en torno a setenta años, dependiendo de cómo se conceptualice. En términos históricos, ha sido algo tan efímero como el rocío de la mañana. (Gallagher, 19/10/2022)

Testigo de esta transformación del orden civilizatorio mundial, Díaz escribe su novela entre el 11S y la Gran Recesión. Su carácter de novela parcialmente histórica en torno a la dictadura de Trujillo le da una posición en cierto punto "privilegiada" respecto de estos procesos de rearme y configuración de subjetividades señoriales. Como veremos más adelante, uno de los múltiples apocalipsis latentes en The Brief Wondrous Life of Óscar Wao es, precisamente, el 11S:

> Didn't help that the novel I was trying to write at the start of that period was about the destruction of New York City by a psychic terrorist (my very own Third World Akira)... a novel that 9/11 ended real fast. Had to rethink the whole thing, was too busy experiencing the transformations in-country to write about them in an interesting way. I still have parts of that novel on my desk, and it's wild, watching *Heroes*, to see how common our apocalyptic nightmares are (New York City gets killed by a superhuman in that story too), and also how compelling. (Díaz y Danticat, 2007:sp)

En epígrafes posteriores veremos cómo en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* Díaz plantea una salida ficcional respecto del régimen de subjetivación y sujeción de la civilización neoliberal por la vía de la metaficción historiográfica (Hutcheon), la no-ciencia ficción y la utilización de imaginarios apocalípticos. Muchos de sus aspectos temáticos y argumentales clave –la violencia policial, el racismo sistémico, la misoginia agresiva...– encuentran hoy una comunidad de recepción más abierta que en el momento inmediato de publicación debido a las grietas abiertas por la crisis de la globalización neoliberal y sus discursos hegemónicos: ello no procede únicamente de las nuevas oleadas de politización acontecidas durante el siglo XXI –en clave ya emancipadora, ya progresista–, sino, como decimos, también de la reacción a estas, que han cristalizado en los nuevos autoritarismos de los últimos años.

1.3 La Condición póstuma, fin del mundo y el *Óscar Wao*

This is another of the limitations of utopia: we live *in utopia; it just isn't ours.*
So we live in apocalypse too.
China Miéville, "The limits of Utopia"

A lo largo de esta introducción, hemos visto cómo el orden civilizatorio producido por el neoliberalismo ha tenido dos grandes mutaciones durante el siglo XXI. La primera de ellas, producida a partir del 11S, dio un impulso al supremacismo blanco, que se desarrolló desde los centros de poder global hacia dentro como un *racismo frío* (Ranciére) y hacia fuera como una agudización de las prácticas imperialistas en un contexto de reservas energéticas tendencialmente decrecientes. La legitimación de que dispuso fue la de la "exportación" de la democracia liberal: sus prácticas materiales reales, las de la declaración oficial de la guerra civil global; en términos de Asad Haider, el inicio del *retorno* del supremacismo blanco (Haider, 2020).

La segunda de ellas había sido considerada como el desgaste de la posmodernidad y la era del neoliberalismo exhausto, producto de la segunda gran catástrofe global del régimen civilizatorio contemporáneo: la caída de las bolsas y la entrada en la Gran Recesión.

La retroalimentación global del odio producida por los acontecimientos que han configurado la historia desde los atentados del World Trade Center ha terminado por corroer las propias democracias liberales, como ya ocurriera en el período de entreguerras. Ello nos hace ver de forma diferente el proceso de evolución de las últimas décadas:

> Lejos de ser inmutable, el pasado, que solo existe en nuestra memoria, está en constante cambio, conforme descubrimos nuevas facetas que eran previamente desconocidas. Así es como el significado del siglo XX ha cambiado en nuestra percepción durante los últimos quince años. Poco a poco, hemos llegado a ver los hechos del pasado bajo una luz diferente, en una suerte de distopía retrospectiva, como una pesadilla que retorna en la vigilia.
>
> A la luz de la era Trump, a veces tengo la inquietante sensación de que la victoria de la democracia sobre Hitler fue una especie de *trompe l'oeil.* (*Bifo,* 2021:93)

Juntas, afirmábamos, han llevado a la sociedad-mundo contemporánea a un estado de crisis permanente que había sido definido como la condición póstuma: al fin del futuro se le acercaba un *fin del presente*. En palabras de Marina Garcés:

> Desde las cuestiones más íntimas hasta las más colectivas, desde lo individual a lo planetario, todo se hace y se deshace bajo la sombra de un "hasta cuándo". Aunque la historia se haya puesto en marcha, seguimos sin tener futuro. Lo que ha cambiado es nuestra relación con el presente: de ser aquello que tenía que durar para siempre se ha convertido en lo que no puede aguantar más. (Garcés, 2017:14-15)

Entre aquella lenta cancelación del futuro (Bifo, Fisher) y nuestro momento presente, las figuras y discursos de lo apocalíptico no han dejado de tener un espacio cada vez más extendido en los imaginarios ideológico-sociales; ello ha permeado múltiples campos, hasta convertirse en ciertos momentos en política de estado:

> El asesinato de miles de personas el 11 de septiembre de 2001 volvió a situar las ideas apocalípticas en el centro de la escena de la política estadounidense. Al mismo tiempo, sirvió para revitalizar creencias que forman parte del mito americano. Los puritanos que colonizaron el país en el siglo XVII entendían que estaban creando una sociedad de la que estarían ausentes los males del Viejo Mundo. Fundada sobre principios universales, serviría de modelo para toda la humanidad. Para aquellos colonos ingleses, América marcaba un nuevo inicio en la historia. (Gray, 2017:147)

Como afirma la doctora Natalia Castro en su tesis doctoral *Apocalipsis cultural e imaginación política, el caso de Madrid en el periodo entre crisis (2008–2020)* (2020), los motivos e imaginarios relacionados con lo apocalíptico deben entenderse no desde la estrecha perspectiva de un fin del mundo *literal* sino como resultados de la caída de los universos de sentido en distintas épocas de crisis para, a partir de ahí, leer el *Óscar Wao* desde nuestra *condición póstuma,* como una obra inserta en los imaginarios apocalípticos. Tomaremos para ello algunos de los fragmentos del ensayo "Apocalypse" del propio Díaz:

> Apocalypse comes to us from the Greek *apocalypsis*, meaning to uncover and unveil. Now, as James Berger reminds us in *After the End*, apocalypse has three meanings. First, it is the actual imagined end of the world, whether in Revelations or in Hollywood blockbusters. Second, it comprises the catastrophes, personal or historical, that are said to resemble that imagined final ending—the Chernobyl meltdown or the Holocaust or the March 11 earthquake and tsunami in Japan that killed thousands and critically damaged a nuclear power plant in Fukushima. Finally, it is a disruptive event that provokes revelation. The apocalyptic event, Berger explains, in order to be truly apocalyptic, must in its disruptive moment clarify and illuminate "the true nature of what has been brought to end." It must be revelatory. (Díaz, 2011:sp.)

Partiremos, pues, de un diálogo con la investigación de Natalia Castro para considerar la relación entre los imaginarios del fin del mundo, las épocas de inestabilidad y crisis social y el miedo colectivo ante la posibilidad de la catástrofe. Dialogando con las propuestas teóricas de la autora, nos interesará ver cómo los motivos apocalípticos constantes en el *Óscar Wao* no pretenden meramente situarse en un pesimismo antropológico y quietista, sino como la experimentación de un *shock –de una revelación–* que emerge simbólicamente de las ruinas de *un* mundo con voluntad de construir otro. Señala Castro:

> [E]l recurso a la representación apocalíptica de una coyuntura de crisis tiene que ver con el decaimiento o, cuanto menos, tambaleo de los universos de sentido dominantes y el shock que esto genera. Y también que, a pesar de todo, nada nos invita a creer realmente que el mundo va a terminar. Hay que matizar este punto, porque cuando un universo de sentido dominante entra en crisis sí podemos decir que la imaginación se enfrenta a una experiencia efectiva del final del mundo, solo que, de un mundo concreto: ese al que hacen inteligible estos códigos de

significación a través del filtro de los cuales lo experimentamos.

Por demás, estas crisis de sentido son en gran medida producto de un debilitamiento de variados tipos de estructuras materiales (políticas, económicas y sociales) con las que la cultura establecía su relación. (Castro, 2020:4)

A pesar de que nos inspiramos en gran medida en el marco teórico elaborado por la autora, nos interesa ampliar la perspectiva no únicamente a lo que, con Husserl, podemos llamar el fin de los *Lebenswelt* o mundos-de-la-vida –nosotros preferimos "mundo interpretado"– sino incluir, asimismo, los múltiples fines efectivos del mundo. Leeremos *The Brief Wondrous Life of Óscar Wao* en tanto que obra que trabaja literariamente con la noción del fin del mundo en tanto resultado de tales tambaleos, pero también a partir de lo que el barbadense Edward Kamau Brathwaite llamaría un "sentido del genocidio" (Brathwaite y Glissant, 1991:314) –para referir a la imposibilidad de trazar un Génesis Caribeño–, esto es, la marca de las huellas de los apocalipsis realmente existentes. Como diría Manuel Sacristán en la conferencia "Reflexión sobre una política socialista de la ciencia" (1979):

Se podría decir, por ejemplo, que la ciencia moderna, sobre todo la natural, pero también en parte la social como nos lo muestran ciertas catástrofes políticas, verdaderas hecatombes de todos conocidas, que las ciencias modernas, digo, revelan lo que se podría llamar una *excesividad biológica de la especie humana,* una capacidad no simplemente social sino verdaderamente orgánica, como la de los dinosaurios, de excederse en su relación con la naturaleza hasta el punto de autodestruirse, y hay una vieja nomenclatura para eso que es toda la tradición mitológica del pecado original, dicho sea de una vez el palabro que quería decir. (…) Por supuesto que a quien le guste más Júpiter que Jehová puede decir *hybris*, pero en todo caso no se va a salir nunca de un léxico metafísico-religioso en la descripción, al menos primaria, de estas circunstancias nuevas. (Sacristán, 2007:73-74)

Así pues, nuestro estudio del fin del mundo en el *Óscar Wao,* podría decirse, extiende esta interpretación del término no meramente a sus representaciones simbólicas sino a las catástrofes y colapsos que han acabado con numerosos grupos sociales a lo largo de la extensa historia de la humanidad en su conjunto. Podemos, en este sentido, acusar a la autora de participar de lo que Gunther Anders llamaría la *ceguera del apocalipsis* (2011:256), tanto por la infraonsideración de los auténticos *finales* –los colapsos o genocidios culturalmente representados como fin del mundo o la extinción de las demás especies humanas, por ejemplo– cuanto por la certeza no-empírica de que, como es un tópico en la ciencia-ficción, la especie humana, de un modo u otro, *acabará por desaparecer.* Como señala Emilio Santiago Muiño:

La extinción es el desarrollo más común del proceso evolutivo biológico. El registro histórico y arqueológico nos confirma que, haciendo un uso flexible del término *colapso,* y sin pretender con ello subsumir el campo del estudio histórico dentro de un marco e comprensión científica positivista (que ya es inconsistente gnoseológicamente incluso dentro de las propias ciencias naturales), podría trazarse una analogía con los sistemas sociales: el colapso de las

> sociedades humanas no es un accidente extraño, son un desenlace habitual en el despliegue de la evolución cultural. Una pauta, pensando en términos de Gran Antropología y Gran Historia, en la que el agotamiento del ecosistema envolvente siempre ha jugado un papel fundamental, tal y como han estudiado autores como Diamond[32] (2006) en el caso de la antropología o Tainter (1988) en los estudios historiográficos (Santiago Muiño, 2018:222)

Nuestra interpretación del mundo de ficción del Óscar Wao se inspirará en la omnipresencia de los múltiples colapsos del mundo, o cuando menos de las imágenes y discursos de tal amenaza, dentro del texto. Trataremos de leer el *Óscar Wao* desde nuestra *condición póstuma* como una obra inserta en los imaginarios apocalípticos y posapocalípticos, entendidos, como escribió Berger, en tanto que Fin, o semejanza con el Fin, o explicación del Fin. (cit. por Díaz, 2011:sp) y comprendiendo, por ello, la plurisignificatividad de la propia noción de *apocalipsis* o *fin del mundo.* En este sentido, frente a la *ceguera del apocalipsis* nos situamos con Anders, Brassier, Preciado o –como veremos– el propio Díaz para afirmar que el *fin del mundo* no es únicamente un tropo imaginario perteneciente a las coyunturas de crisis sino una dimensión constitutiva de lo humano, como su *límite absoluto*, que debe ser pensado a cada rato[33].

En otras palabras, podemos decir que consideraremos el Óscar Wao por su representación de los imaginarios apocalípticos y postapocalípticos, con la condición de no olvidar que nosotros mismos nos encontramos también en una situación sustancialmente diferente a la de los antiguos "apocalipsis culturales". Participamos, en parte, de la asunción de Gunther Anders de que "Hiroshima está en todas partes"[34] para el desarrollo de nuestra argumentación: frente a los riesgos y colapsos previos al industrialismo, nos hallamos en un momento histórico en que es posible el auténtico final de toda la humanidad en su conjunto, mientras las armas nucleares continúen existiendo.

> Dado que nosotros, hoy, somos los primeros hombres que dominan el apocalipsis, también somos los primeros que estamos sin cesar bajo su amenaza; como somos los primeros Titanes, también somos los *primeros* enanos o *pigmeos* o como queramos llamarnos los que somos seres colectivamente prorrogados (con fecha de caducidad) y ya no somos mortales como individuos, sino como grupo y cuya existencia sólo está autorizada hasta nueva orden. (Anders, 2011a:233)

32 El nombre de Diamond volverá a aparecer más adelante, cuando hablemos de la intertextualidad en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. La semejanza estructural entre algunos fragmentos de la obra del antropólogo dedicados a la República Dominicana guardan un paralelismo tal con algunos pasajes del prólogo de Díaz que cuesta no considerarlos una reescritura de aquel.

33 "Lo escatológico significa el *eskhaton,* el fin, o más bien el extremo, el límite, el término, lo último, aquello que viene *in extremis* a clausurar una historia, una genealogía o simplemente una serie nombrable." (Derrida, 1994:21)

34 La importancia que tiene la proposición de Anders para nuestra investigación no es baladí si consideramos que, ya en la primera página del *Óscar Wao,* Díaz utiliza la expresión Kilómetro Cero (Díaz 2015:13) "Ground Zero" (Díaz, 2007:11), históricamente connotante del bombardeo de Hiroshima, para hablar del "Descubrimiento" de América. La novela, como veremos, está *plagada* de pánicos nucleares.

Retorciendo el conocido aforismo atribuido tanto a Jameson como a Zizek de que es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo, podemos decir que ello es porque el primero ha sido indudablemente más común a lo largo de la historia humana. Lo apocalíptico, tomado a partir de ese "sentido del genocidio" de Brathwaite, puede comprenderse, pues, no como una amenaza *futura* sino como algo que ya está sucediendo. Vivimos, dice Gunther Anders, "en una era que ya no es una época que precede a otras, sino una *prórroga,* durante la cual nuestro ser es, sin cesar, no más que un "apenas-ser-todavía" (Anders, 2011a:26). Tomando su testigo[35], Paul B. Preciado anota en *Dysphoria mundi:*

> Dicen: el presente se ha vuelto extraño. El pasado está siendo contestado. El futuro es incierto. Pero ¿de qué presente hablan? ¿A quién pertenece "su" pasado? ¿Para quién habían reservado ese futuro?
>
> El orden de todos los valores bascula. El eje de la Tierra se inclina. Los polos se desplazan. El polo norte está en fuga hacia el este: ha dejado de dirigirse hacia la bahía de Hudson en Canadá y ahora se desplaza lentamente hacia el meridiano de Greenwich en dirección a Londres.
>
> El hielo se funde. Las mareas suben. Los bosques arden. Las bombas, lejos o cerca, no dejan de caer. Nuestra forma de existencia social, más o menos brutal, es la guerra. Ya nada es simple, ni el aire que respiras ni el tiempo que pasa ni el suelo que pisas ni el nombre que llevas.
>
> Nuestro presente, el presente de los cuerpos de las minorías oprimidas, el presente de los pueblos antaño colonizados, el presente de los cuerpos a los que se les ha asignado género femenino en el nacimiento, de los cuerpos racializados, el presente de los pueblos indígenas, de les trabajadores pobres, de los cuerpos considerados anormales, sexualmente desviados, homosexuales, trans, enfermos mentales o discapacitados, el presente de les niñes y les ancianes, el presente de los animales no humanos, de las minorías étnicas o religiosas, el presente de les migrantes y refugiades... ese presente ha sido siempre extraño, y nuestro futuro nunca fue otra cosa que una serie de preguntas sin respuesta. La diferencia ahora es que nuestra condición de precariedad y expropiación, de encarcelamiento o exilio, de sometimiento y desvalimiento se ha generalizado (Preciado, 2022:37-38)

Con "ahora", el autor se refiere a los momentos de la pandemia, donde la fragilidad humana se puso simultáneamente al descubierto en todas partes del mundo, y asimismo a la era del *tiempo desarticulado* por la conciencia de un Antropoceno que expone nuestra necesidad de actuar rápidamente. Traemos nuevamente las palabras de Garcés en *Nueva Ilustración radical* en relación con el dilema que nos impone la *condición póstuma:*

> O la irreversibilidad de la destrucción, incluso de la extinción, o la incuestionabilidad de soluciones técnicas que no está nunca en nuestras manos hallar. Si nos hemos quedado sin futuro es porque la relación con lo que pueda suceder se ha desconectado completamente de lo que podemos hacer. (Garcés, 2017:56)

Nos encontramos en un momento en que "la mitad de los combustibles fósiles y muchos otros recursos utilizados por los seres humanos *los hemos consumido apenas en los últimos cuarenta años* –y encima con la distribución brutalmente desigual que es bien conocida–"

35 Igual que Marina Garcés, Preciado se encuentra altamente influido por Gunther Anders, a quienes ambos homenajean en los libros citados. Si Anders acuñó la expresión de que "Hiroshima está en todas partes", Preciado añadirá que, asimismo, "Wuhan está en todas partes".

(Reichmann, 2018:36), donde las élites comienzan a abandonar su discurso del "crecimiento sostenible" y abrazar el del "fin de la abundancia" (Macron), el tecnoutopismo, el negacionismo climático o la retórica ecofascista del *sálvese quien pueda*:

> Quizás, hoy más que nunca, sentimos la tensión propia de la filosofía entre saber y hacer: entre saberlo todo y no poder hacer nada para cambiar el curso de las cosas; o, por el contrario, seguir haciéndolo todo del mismo modo, pero sintiendo que ya nada tiene sentido. La primera de estas operaciones toma forma en las paranoias conspiracionistas. La segunda en la depresión individualista. O aceptamos las narrativas opuestas pero complementarias del progreso infinito del capitalismo o del fin del mundo, con sus versiones poshumanistas de aumento tecnológico de ciertos de cuerpos y de colonización exoplanetaria, como pretende Elon Musk, con su ilusoria y tecnoaristocrática propuesta de huida cósmica, que nos empujan alternativamente a la inmovilidad y a la aceleración, o transformamos la narrativa sobre lo que está pasando. No será posible sobrevivir sin contar nuestra propia historia de otro modo. (Preciado, 2022:63)

Tomando las palabras de Preciado, trataremos de pensar la posibilidad de un "contraapocalipsis" que pueda hacer frente a tales imaginarios en esta era del desorden global, nos acercaremos, una vez más, a las *Tesis sobre filosofía de la historia de* Benjamin. Recuperaremos del marxista judío su metáfora del *tiempo mesiánico* como un tiempo liberado del yugo tanto de la dominación y peligros actuales como futuros:

> En la idea de la felicidad, por decirlo de otra manera, resuena inalienable la de la redención. Con la idea de pasado, que la historia hace asunto suyo, ocurre lo mismo. El pasado lleva en sí un secreto índice que lo remite a la redención. Pues ¿no nos acaricia un soplo del aire que acarició a los antepasados? ¿No hay en las voces a las que prestamos oídos un eco de las que se extinguieron antaño? Las mujeres a las que pretendemos ¿no tienen hermanas a las que ellas ya no han conocido? Si esto es así, es que hay una misteriosa cita entre las edades que han sido y la nuestra. Es que se nos esperaba en el mundo. Es que a nosotros, como a todas las edades que nos precedieron, se nos ha dado una *débil* fuerza mesiánica a la que el pasado tiene derecho. Este derecho no cuesta poco despacharlo. (Benjamin, 2021:66-67)

A partir de esta lectura, consideraremos a Óscar de León, como a un *mesías* de tales apocalipsis, que trata de espantar un nuevo fin del mundo. Lo hará tratando de poner orden en el tiempo desarticulado: en cierta medida, recuperando lo que Mircea Eliade llamaba "una rebelión contra el tiempo concreto" (Eliade, 2011:11). Como diría Alfonso Sastre por boca de Miguel Servet, Óscar arriba como mesías para *poner las cosas en su sitio, no como estaban.* Veremos, así, cómo, como un arribante, Óscar experimenta su propio apocalipsis personal –o sacrificio– para poner *orden* en la Historia con voluntad de redimir a los vencidos del pasado. Un mesianismo que viene, no para *traer* el pasado, sino las semillas no germinadas en él.

La posibilidad de detener el fin del mundo es, precisamente, acabar con este, donde el desierto tan solo crece[36] en su marcha hacia un futuro escasamente luminoso. El desierto, no obstante, ha acostumbrado a ser no únicamente un símbolo de muerte: el desierto es,

36 "Se cree que el mundo no sólo está fuera de quicio, sino que además rueda hacia la nada del absurdo. Nietzsche, oteando la lejanía desde la posición más alta, acuñó para esto ya en los años ochenta del siglo XIX la expresión sencilla, precisamente por haberla pensado: «El desierto crece»." (Heidegger, 2005:28)

asimismo, una máquina productora de mesías, de Moisés a Jesús, de Zoroastro a Mahoma, de ellos al Muad'dib en Dune Z en *Zardoz*–. Es, entonces, cuando lo apocalíptico se conjuga con lo utópico y con lo mesiánico. Las distintas figuraciones del fin del mundo se relacionan, así, con la idea de transformación de esta vida en otra cosa a partir de su carácter de des-velamiento. Volvemos al mismo Díaz:

> Apocalyptic catastrophes don't just raze cities and drown coastlines; these events, in David Brooks's words, "wash away the surface of society, the settled way things have been done. They expose the underlying power structures, the injustices, the patterns of corruption and the unacknowledged inequalities." And equally important they allow us insight into the conditions that led to the catastrophe, whether we are talking about Japan or Haiti. (I do believe the tsunami-earthquake that ravaged Sendai this past March will eventually reveal much about our irresponsible reliance on nuclear power and the sinister collusion between local and international actors that led to the Fukushima Dai-ichi catastrophe.) "In a *dark* time, the *eye* begins to *see" apocalypse is a darkness that gives us light.* (Díaz, 2011:sp)

Asimismo, veremos cómo el *Óscar Wao,* al basarse en múltiples fines del mundo y no en uno solo, realiza un sacrificio mesiánico en un sentido redentor rizomático. Fente a los modelos de subjetividad particularistas, de *raíz única* (Deleuze-Guattari-Glissant) que se enraízan para adherirse a un grupo o una identidad cerrada, Óscar llegará como un mesías monstruoso, como multiplicidad pura; retomando, nuevamente, el llamado *sentido del genocidio* de Brathwaite, podemos hablar de Óscar como del profeta de un mundo-otro que nace, él mismo, como fin del mundo:

> Mientras caminaba a lo largo de esa playa me di cuenta de que la historia que me había sido legada no me permitía heredar ningún sentido natural del génesis. Más bien, me permitió heredar un sentido del genocidio, lo que es muy diferente del génesis y, fundamentalmente, es su opuesto, porque la gente que hereda ese paisaje recogiendo el eco de aquella catástrofe ha sido exterminada. (…) (Brathwaite y Glissant, 1991:22)

A partir de todo lo expuesto, resulta difícil no abrir The Brief Wondrous Life of Óscar Wao, leer su oración inicial, "Dicen que primero vino de África, en los gritos de los esclavos; que fue la perdición de los taínos, apenas un susurro mientras un mundo se extinguía y otro despuntaba" (Díaz, 2015:13) o la final –excluida la Carta final, de la que hablaremos en su momento–, "¿Al final? Nada termina, Adrian. Nada termina nunca. (Díaz, 2015:327) y considerarla como un ouroboros, como un ritornelo donde, volviendo a Benjamin, "La tradición de los oprimidos nos enseña que el "estado de excepción" en que vivimos es la regla" (Benjamin, 2021:71).

Así, la lectura del *Óscar Wao* como una novela de no-ciencia ficción con componente apocalíptico-mesiánico nos permitirá ver a Trujillo como un aviso del ensayo despótico del trumpismo y las distintas fuerzas contemporáneas de la Ilustración oscura, como una novela "hipersticiosa" (Land), que prevé la llegada del posible colapso de nuestra civilización a

través de su metáfora del *fukú* y las relaciones con los textos de ciencia ficción preferidos del protagonista. Tales relaciones intertextuales –ya dijimos, *Planet of the Apes, Zardoz, Dune, Watchmen...*– veremos, funcionan como su "Libro sagrado", del que Yunior de las Casas da testimonio, testimonio que puede resumirse con las palabras de Pablo de Tarso en la primera Epístola a los Corintios: "Todo esto que les sucedió era nuestra misma historia, y fue escrito para instruir a los que vendrían en los últimos tiempos, es decir, a nosotros." (Corintios, 10:11)

2. Díaz y la literatura latinoamericano-caribeña contemporánea en el desorden global

2.1 Globalizaciones, desglobalización y extraterritorialidad

Como es evidente, la narrativa mundial más reciente ha estado inevitablemente signada por el desarrollo de la globalización neoliberal y sus contradicciones. Ya sea que la consideremos desde la perspectiva sociológica de la creciente relevancia del mercado como mecanismo de regulación, orientación y difusión de las tendencias literarias; ya sea desde la autoadscripción cosmopolita a una cultura-mundo en la que las nuevas tecnologías (desde la televisión hasta las redes sociales) transforman los imaginarios y las técnicas; ya sea desde la reorganización de los afectos políticos y las nuevas formas ideológicas desarrolladas a partir de la derrota del llamado socialismo realmente existente, parece claro que no podemos acercarnos al estudio y comprensión de la novela contemporánea sin prestar atención, aun mínimamente, a las formas múltiples en que el tráfico global de mercancías, capital y fuerza de trabajo se instalan como condicionantes de la ficción.

Dentro de nuestro campo, los efectos de la globalización han sido trabajados por gran cantidad de autores y teorizados por muchos más críticos. Entre estos últimos no se ha dejado de hacer hincapié en que lo que conocemos como *globalización* no es un proceso novedoso ni único en la historia. Este argumento ha sido defendido desde distintas posiciones, como pueden ser los marxismos negros (así lo recoge, por ejemplo, Galcerán en *La bárbara Europa*, 2016: buscar) o la americanista Ana Gallego Cuiñas, quien, en *Cultura literaria y políticas de mercado,* afirma:

> Las primeras discusiones sobre el capitalismo globalizado se remontan a la década de los ochenta, por parte de economistas, antropólogos, historiadores, sociólogos y filósofos, donde destacan las teorías de Beck (1998), Bauman (2001), Appadurai (2001), Yudice (2001) y Jameson (2002). Todos coincidían, de una forma u otra, en que la globalización no era algo nuevo, sino una recomposición, compleja y contradictoria, de diferentes factores:
>
> > the intensification of information flows; industrial dislocation and concentration; the inter-nationalization of the goods and services markets ("global village"); the financialization of processes of accumulation (the multiplication of securities markets); the dismantling of the welfare state, and the redefinition of the specific weights of the various economic powers (Marazzi 2008, 87). (Gallego Cuiñas, 2022:21)

Asimismo, en una nota a pie de página, la profesora Gallego Cuiñas añade que "No existe una fecha consensuada del arranque de la globalización, aunque la mayoría lo sitúa en los ochenta" (íbid.). Como ya vimos en el epígrafe anterior, nuestra posición no es exactamente la de la autora: preferíamos, en este sentido, hablar de la última gran oleada de globalización y calificarla de *globalización neoliberal*, según el modelo propuesto por el economista egipcio Samir Amin. El argumento, como se recordará, era que a lo largo de la historia del siglo XX

podíamos encontrar diferentes modelos globalizatorios, que operaban simultáneamente bajo lógicas político-económico-ideológicas diferentes y que habían constituido lo que Amin denominaba una *globalización negociada* (2018). Ello nos permite, por un lado, insistir en que no podamos pensar en la mundialización de fines del siglo XX –así como en el estado aparente de desglobalización relativa actual– como el fin o el *non plus ultra* de la historia mundial, sino como otro momento del desarrollo de la sociedad-mundo capitalista que no necesariamente ha de ser eterna ni definitiva. Por otro lado, nos facilita considerar los procesos de internacionalización de los circuitos literarios desde perspectivas no eurocéntricas; si, como señalábamos ya, podíamos considerar la globalización neoliberal como un proceso de ofensiva contra el modelo de globalización negociada, ello nos abre la posibilidad de trazar ciertas rutas que desbordan el esquematismo en que nos encierra tal perspectiva.

Según esta perspectiva, podemos ver cómo, al hablar de globalización, la profesora Gallego Cuiñas, continúa manteniendo lo occidental como centro, tanto en sus referentes fundamentales como en su concepción del proceso:

> *Cada cultura habría de apropiarse de lo occidental de una forma concreta hasta mudarlo,* razón por la cual la globalización no debe reducirse a la mera idea de la occidentalización o americanización de los mercados: las dinámicas locales son muy potentes y muy complejas. (Jay, 2010:65). Por eso, Juan Poblete precisa, siguiendo la estela de argumentación de Tomlinson, fundamentada a su vez en la teoría de Giddens, que en realidad lo que se globaliza es un "principio cultural abstracto que desterritorializa toda experiencia, tanto la de los tercermundistas como la de los países metropolitanos (2016:272)". De ello deriva la complejidad del vínculo entre globalización y cultura, y que a la dislocación o desterritorialización se responde con la reapropiación o reterritorialización de estos fragmentos o dimensiones culturales globales en cada cerco local, que Appaurai (2001) reduce a cinco esferas: paisaje étnico, mediático, tecnológico, financiero e ideológico. Todas elementales para la cultura latinoamericana. (Gallego Cuiñas, 2022:40)

Aquí a la profesora granadina le traiciona el inconsciente: por un lado, la globalización no "debe reducirse a la mera idea de occidentalización", mientras que, por otro, continúa considerando el circuito jerárquicamente: así, de lo que se habría de apropiar "cada cultura" es… *de lo occidental,* sin contemplar la posibilidad de formas de internacionalización y transculturación otras.

Preferimos, en este sentido, sostener que la literatura latinoamericana y caribeña comenzaron a experimentar sus propias "globalizaciones" –acaso sería más ajustado decir procesos de internacionalización–, primero, a partir de los procesos de ciudadanización[37] y descolonización de las Antillas anglófonas, que dieron lugar a su propio *Boom* con

37 1948 fue el año en que el parlamento británico aprobó su propio *Edicto Caracalla,* la British Nationality Act, por la cual todos los súbditos del Imperio pasaban a ser considerados ciudadanos de la *Commonwealth.*

anterioridad al de la literatura hispanoamericana –lo que *buscar cita* llama "primera paralela" de los encuentros internacionalizadores de la zona–. La doctora Azucena Galettini lo describe de esta forma:

> Será durante las décadas de 1950 a 1970 que surja el llamado *Boom*, es decir, que empiece a circular la literatura del Caribe anglófono en Londres y se establezca lo que aún hoy se considera el *canon* para la región, con la publicación de autores como V. S. Naipaul, George Lamming, Sam Selvon, Wilson Harris, Derek Walcott y Kamau Brathwaite, (Galettini, 2020:61)

El proceso de internacionalización, similar al que encontraran en París décadas antes artistas del entorno de la *négritude* como Sédar Senghor o Aimé Césaire (*ibid.*), experimentó un enorme desarrollo a partir de los años sesenta, en el fenómeno por todos conocido como el *Boom hispanoamericano.* Este encontró, como es sabido, un mecanismo de distribución internacional a partir del proyecto latinoamericanista en gran medida espoleado por el impulso de otro proceso de independencia, esta vez no meramente colonial sino imperial –la Revolución Cubana–; si bien no podemos olvidar la importancia de la ciudad metropolitana –Barcelona, en este caso– como parte de este proceso de expansión, el espacio irradiador de internacionalismo durante aquellos años fue La Habana, como señala la investigadora chilena Romina Pistacchio:

> El de 1966 es un año significativo para la conformación y reordenamiento de la trayectoria de esta comunidad intelectual que hemos estado describiendo. La Habana comenzaba a consolidarse no solo como el centro ideológico y económico del proyecto emancipador, sino también como espacio geográfico de encuentro, como la residencia de muchos de los integrantes de la familia intelectual de izquierda y también, por qué no, como núcleo afectivo de la concurrencia y la filiación.
>
> En ese preciso año se llevan a cabo varios eventos en la capital antillana reuniendo, como ya comienza a hacerse costumbre, a la ilustre lista de escritores, críticos y pensadores latinoamericanos. La efectiva labor de *Casa de las Américas* apoya esta iniciativa de repliegue y alianza. Los premios, concursos y nominación de jurados, comenzarán a delinear la construcción de una casta comunidad lingüística, imaginada– que legitima a Cuba como el centro operacional de la producción cultural. (Pistacchio, 2018:27)

Esta luna de miel entre la intelectualidad radical hispanoparlante, ya sabemos, no duraría eternamente: la ruptura del latinoamericanismo comenzaría a notarse poco después; primero, con las crecientes desavenencias entre la *intelligenstia* latinoamericana[38] y caribeña y las crecientemente burocráticas autoridades cubanas, cada vez más infectadas de paranoia y afán inquisitorial –destacan los esfuerzos de la UNEAC para impedir la publicación del poemario

38 Ese *latinoamericanismo* fue criticado en su propio momento por autores como Ricardo Piglia, que hablaría del entorno de *Casa de las Américas* en los siguientes términos:

> Muchos de nosotros nos mantuvimos ajenos a la cubanización general. Los cubanos me invitaron en enero del 68, publicaron mi libro en 1967 y me invitaron, pero cuando vieron lo que yo pensaba todo se enfrió y ya no volví. Yo había dejado de pertenecer al círculo cubano porque era maoísta. (…) Nos preservó del latinoamericanismo profesional de los procubanos; de esa especie de versión de América Latina que en los años 70 los cubanos promovían desde la revista *Casa de las Américas* (Piglia, 2014:210)

de Herberto Padilla *Fuera de* juego, ganador en 1968 del certamen de poesía, la censura de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante o el propio *Caso Padilla* de 1971, que desembocaron en el período conocido como *Quinquenio gris,* el "pavonato" o el *Decenio negro* de la cultura cubana (Fornet, 2007)[39]–. Después, con el establecimiento de dictaduras militares en el continente que fueron aislando tendencialmente a Cuba al mismo tiempo que se veía obligada a acercarse a la Unión Soviética.

Una tercera internacionalización del campo tiene lugar en estos años: no ya una paralela, sino, continúa Lucía Stecher, un cruce. Hablamos de la relación entre ambos movimientos ideológico-culturales, el caribeño y latinoamericano, animado en gran medida asimismo por el entorno intelectual cubano:

> En 1965, Roberto Fernández Retamar es nombrado director de Casa y sin demora, según muestra la correspondencia entre él y Édouard Glissant –a quien conocía desde su estancia en París– conservada en los archivos, le escribe al martiniqueño solicitándole colaboración con la revista. Este gesto evidenciaba el deseo de terminar con el reducido perímetro que se le había impuesto a la noción de «continente». (…) Este gran movimiento hacia Casa de las Américas queda perfectamente resumido en las palabras de George Lamming durante una conferencia en su país natal: «Para mí, la capital cultural natural del Caribe (…) es La Habana» (Casa de las Américas, no. 113, marzo-abril, p. 152) (Stecher, 2014:125)

Tal esfuerzo de confluencia tardaría algunos años en consolidarse, habida cuenta de diversos factores, entre los que podemos destacar la crisis de ambos *booms,* el cordón diplomático establecido por la OEA alrededor de Cuba o los mencionados vaivenes del burocratismo posrevolucionario. Será a mediados de los años setenta cuando el espacio caribeño, movido por una mezcla de necesidad –producida por el cierre del ciclo revolucionario en el continente y la crisis del *latinoamericanismo*– comience a tomar más forma. En 1975, señala Stecher, la C*asa de las Américas* dedica su primer número a la producción literaria del Caribe anglófono y abre el premio Casa de las Américas a las obras en lengua inglesa (*íbid:*126); unos años después, hará lo propio con el *créole,* además de lanzar la revista *Anales del Caribe* –de edición multilingüe–. Tales esfuerzos de internacionalización cultural forman en gran parte el *humus* del que Junot Díaz es heredero; si bien es evidente, como veremos, que sus condiciones de producción literaria no son en absoluto las mismas, no podemos dejar de apreciar que gran parte de las "rutas" de sus influencias textuales se apoyan en la tentativa de globalización alternativa que conforma el desarrollo teórico e histórico de lo que podemos llamar "pancaribeñismo", en el que profundizaremos más adelante. Este pancaribeñismo es impensable sin las raíces

39 En referencia a Luis Pavón Tamayo, presidente del Consejo Nacional de Cultura entre 1971 y 1976. Añade Ambrosio Fornet: "en 1975 el pavonato, como proyecto de política cultural, estaba agonizante. […] (L)o más característico de esa etapa es el binomio dogmatismo/mediocridad, la merma de poder no podía significar su total desaparición, porque mediocres y dogmáticos existen dondequiera y suelen convertirse en diligentes aliados de esos cadáveres políticos que aún después de muertos ganan batallas." (Fornet, 2007:20)

internacionalizadoras de unos movimientos de liberación panafricanistas y tercermundistas que difícilmente encajan con las estrechas nociones de "localismo" o "regionalismo" por su propia configuración y características[40] –la herencia africana, parafraseando a Édouard Glissant, imposibilita la "identidad-raíz" de unas formaciones sociales inherentemente híbridas en su desarrollo–.

En este sentido, podría afirmarse que, pese a la constante renovación intelectual de nuestro campo teórico, tiende a repetirse teóricamente la tradicional oposición entre "universalismo" y "regionalismo", que marcara en gran medida los debates sobre la cultura de América Latina y el Caribe, y que tiende a pecar de esquematizar y deformar la postura teórica contraria, aunque los términos y la retórica hayan variado en cierta medida[41]. Por otro lado, no deja de ser verdad que gran parte de las críticas del llamado "campo cosmopolita" (cfr.Noguerol, 2007:21; Gallego Cuiñas, 2016:172) en realidad no son tales: lo que reprochan a la poscolonialidad normalmente no es rechazar la inserción en lo *universal* sino el alejamiento específico de cierto pensamiento *europeo y norteamericano*. La gran "trampa" de las posiciones pro-globalización o pro-cosmopolitismo es que ellas mismas son un regionalismo que no se quiere reconocer como tal: como europeo-occidental en la época del imperialismo de crisis.

En cualquier caso, no deja de ser cierto que las últimas décadas, a causa de la globalización neoliberal, han mutado el campo literario en gran medida. Actualmente, resulta cada vez más complicado considerar la existencia de una auténtica exterioridad del patrón de organización mundial. Así, las distintas tendencias narrativas de las últimas tres décadas se caracterizan no por la *elección* sino por la irremisible pertenencia a un sistema literario mundial que vuelve *por principio* imposible un *otro:* la mundialización, como *economización de todo lo existente,* ha absorbido casi por completo a los circuitos literarios. Como afirma Ana Gallego Cuiñas, "La mayor transformación que ha sufrido la novela latinoamericana desde el Boom hasta el siglo XXI no tiene que ver con la formulación de nuevas estéticas sino con los cambios que se han dado en el mercado del libro a nivel internacional" (Gallego Cuiñas, 2022:45). Ya hablemos de los autores agrupados en torno a la antología *McOndo* (1996) de Alberto Fuguet y Sergio Gómez o del *Crack* mexicano, del minimalismo de Zambra, del absurdo de Aira o de la ciencia ficción alucinada de Rita Indiana en *La mucama de Ominculé*, de los cultivadores del "barroco frío" (Noguerol, 2013) o del "nuevo gótico latinoamericano" de un *Nefando* (2016), de Mónica Ojeda, la globalización neoliberal ha tendido a *aplanar* los circuitos e impedir la posibilidad de

40 Pensemos en el martiniqueño Frantz Fanon muriendo en Argelia, en Kamau Brathwaite dando clases en Kenia o el guyanés Walter Rodney en Tanzania.

41 Las líneas del frente en la crítica y la teoría son múltiples y, además, varían con el tiempo, pero podemos hablar de globalización y antiglobalización (o alterglobalización), mundialistas y "glocales", eurocéntricos y poscoloniales... o, en su modulación posfascista, "globalistas" y "soberanistas".

la exterioridad.

Ahora bien, si no *exterioridad,* el panorama general de las tendencias recientes de la literatura que Martí llamaría Nuestra América sí se halla caracterizado por una fundamental *extraterritorialidad* (Noguerol, 2008:20), ante la que autoras y autores han ofrecido innumerables respuestas estéticas. Díaz, se inscribe en esta la literatura latinoamericano-caribeña contemporánea, en primer lugar, por su indefectible *extraterritorialidad*:

> ¿Qué clave explicaría en conjunto la producción narrativa latinoamericana de los últimos años? Si existe un término que pueda definirla, este es el de la *extraterritorialidad.* En efecto, vivimos en un momento en el que la búsqueda de la identidad ha sido relegada en favor de la diversidad; como consecuencia, la creación literaria se revela ajena al prurito nacionalista a partir del cual se analizó desde la época de la Independencia, aún vigente en múltiples foros académicos y que rechaza la literatura universalista como parte del patrimonio cultural del subcontinente (Noguerol, 2008:20)

Como hemos señalado, no podemos aceptar la sencillez del esquema, esta vez expresado en términos de nación-universalidad, puesto que, como decíamos, dicha "universalidad" no es tal, sino un provincianismo más: el eurocentrismo, o, mejor dicho, euroccidentalcentrismo, como precisarían Fernández Retamar y Desiderio Navarro:

> En Nuestra América, Roberto Fernández Retamar ha dejado ver que las supuestas manifestaciones de "eurocentrismo" en los estudios literarios casi siempre han sido, en realidad, manifestaciones de *eurooccidentocentrismo*, porque, en tales extrapolaciones esquemáticas, a la literatura de la Europa oriental la mayoría de las veces le ha tocado el mismo destino de "periferia" que a la literatura de la América (Navarro, 1980:8)

Por otra parte, la extraterritorialidad ha caracterizado diversas secciones de la literatura latinoamericana y caribeña no solo desde las últimas décadas, sino desde sus inicios, como afirman numerosos autores del Caribe –de Fernando Ortiz a David Gilroy, de Eric Williams a Edwidge Danticat, de René Depestre a Édouard Glissant–. Como queremos defender en el epígrafe siguiente, la inscripción de Díaz dentro de las letras latinoamericano-caribeñas parte, en gran medida, de este reconocimiento de una *errancia* originaria que atenta contra las nociones de identidad-raíz. Como en el pueblo hebreo, la *Diáspora,* el no-estar-en-casa (lo *unheimlich),* la experiencia del exilio y la pérdida de la posibilidad de un retorno caracterizan las formas artísticas afrocaribeñas desde que el primer barco cargado de esclavos arribara a la isla de La Española.

Cierto es, como afirmaba Gallego Cuiñas en la cita transcrita más arriba, que la globalización neoliberal es la única que prácticamente ha unificado los distintos puntos del planeta y configurado una "aldea global". Sin embargo, tal paradigma, como decíamos, se encuentra actualmente en crisis. Los últimos años comienzan, como apuntamos en el epígrafe anterior, a atestiguar un cambio histórico; este puede notarse en la realidad cotidiana, en la

política, en el pensamiento teórico. El *Óscar Wao* habla, aún, desde la era de la globalización. Pero, como decíamos, lo hace en calidad de novela *proyectiva,* con un impulso utópico, un "principio esperanza" (Bloch), construido negativamente a través de una serie de fantasmas simbólicos –Trujillo, el patriarcado, el supremacismo blanco, el nacionalismo...– Estos, en virtud de su no-ciencia ficción y su estructura polimítica, nos son traídos al *hoy* para presentárnoslos como posibilidades que pueden asaltar el mundo y sembrar en él el Apocalipsis. Dichos fantasmas parecen haberse instalado en nuestro presente, que aquí caracterizaremos no desde el esquema de la globalización ni la posmodernidad, sino desde lo que denominamos la *era del desorden global.*

A partir de lo expuesto, queremos ahora trazar una breve genealogía del espacio específico de Díaz dentro de la "ciudad letrada" latinoamericano-caribeña según ha tendido a ser considerado por la crítica.

2.2 Díaz, la crítica y el latinoamericanismo

La crítica literaria y cultural centrada en las tendencias contemporáneas de la literatura latinoamericana y caribeña ha tendido a considerar a Junot Díaz (Santo Domingo, 1968) como uno de los más destacados representantes actuales de la narrativa intercultural o de frontera. Autor característico de lo que, demoscópicamente, Gustavo Pérez Firmat llamaría la "generación uno y medio" (buscar cita y poner nota al pie), obras suyas como la cuentinovela Drown (1996) y, posteriormente, la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) y su segunda cuentinovela, *This is How You Lose Her* (2012), han sido producto de un amplio interés interpretativo y han convertido al escritor Díaz en un narrador celebrado. La publicación de tales obras han constituido hitos de relativa importancia para la literatura latinoamericano-caribeña contemporánea: su condición de literatura migrante, transculturada, extraterritorial, ha sido señalada como uno de los factores de mayor interés de su producción estética (Saldívar, 2014).

Así, si su primera obra, Drown, en 1996, coincide cronológicamente con la publicación del Manifiesto Crack y de la antología McOndo de Alberto Fuguet y Sergio Gómez –por apuntar tan solo dos casos literarios destacados–, por su parte, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, novela a la que dedicamos la presente investigación, es coetánea de ciertas novelas de una "altermodernidad" que podrían agruparse en lo que Francisca Noguerol cataloga como barroco frío (Noguerol, 2013:18). No obstante, la estética concreta de la novela de Díaz se aleja de tales clivajes y se inscribe, como decíamos, en el subcircuito de la literatura pancaribeña; es este un espacio situado periféricamente respecto al espacio literario general del latinoamericanismo. Rita De Maeseneer nos recuerda que hemos de considerar la producción ideológico-cultural de las y los autores dominicanos como enormemente atravesada por esta condición:

> (E)sta literatura podría ser considerada al menos tres veces periférica: respecto a la literatura caribeña hispanófona en la que domina Cuba, respecto a la latinoamericana en la que más exitosas son las publicaciones de otros países como México, Chile o Argentina y respecto a la universal/occidental[42] en la que la literatura dominicana/latinoamericana es cada vez menos visible. (De Maeseneer, 2018:372)

En el caso de Díaz, la dificultad para el estudio del autor dentro del campo del latinomericanismo recae en un problema de origen lingüístico: Junot Díaz escribe en inglés. Ello no deja de ser curioso pues, junto con Rita Indiana, constituye sin duda el más conocido de los autores dominicanos actuales. Su espacio dentro del sistema literario es indudablemente

42 Una vez más, vemos cómo por un lado se habla de deconstrucción de los modelos centro-periferia al mismo tiempo que se identifica *universalidad* con *occidentalismo*.

mayor que el de Nelly Rosario o Loida Maritza Pérez (también autoras de la Diáspora), Enriquillo Sánchez o Aurora Arias. El idioma, cierto es, resulta un argumento poderoso para mantener a Díaz fuera del espacio que delimitamos. Empero, consideramos que la propia obra de Díaz, y en especial *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, trata de poner en duda constante la vigencia de la diferenciación de estos límites. Su obra es, en cierto modo, como la balsa de "EncancaranubladoI (1982) de Ana Lydia Vega; los viajantes pueden tratar de establecer distintas formas de jerarquía, distinción o discriminación, pero la mirada homogeneizadora del imperio se encargará de recordarles que, por encima de su autoadscripción, para la metrópoli no son sino una masa –o más bien, muchedumbre– de niggers: todo intento de identificación nacional no será sino un cuento, una ficción.

Este factor idiomático no parece haber importado a cierta parte de la crítica –pensamos ahora en Rita De Maeseneer, que incluiría ya al autor en su estudio *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea* (2005) cuando aún solamente había publicado *Drown,* Jorge Volpi, quien lo llama "latinoamericano de Estados Unidos" (Volpi, 2009:205) o José David Saldívar, que se refiere a él no ya solamente como "latino" sino como "transamericano" (Saldívar, 2014:85)–, en cambio sí ha tendido a ser el más importante de los criterios para excluirlo del conjunto de la literatura latinoamericana y caribeña e introducirlo dentro de la "literatura étnica" o (Brescia, 2021:419) "latinx". Así lo señalaba De Maeseneer hace algunos años:

> Junot Díaz suele ser considerado un *latin@ writer* dentro de la US Literature/American Studies. Así es como lo vende el mercado. Así es como se lo estudia mayoritariamente en el mundo académico, donde pertenecería a la literatura étnica, literatura de minorías o literatura multicultural, esta panacea y fórmula celebratoria que resolvió el problema de la *political correctness* en Estados Unidos. Una de las pruebas más contundentes de su pertenencia a la US literature sería que en 2008 le otorgaron el Premio Pulitzer que es otorgado "for distinguished fiction by an American author, preferably dealing with American life". (De Maeseneer, 2014:114)

Si bien dichos *Latinx Studies* han producido análisis muy interesantes del texto de Díaz (José David Saldívar et. al, 2016) consideramos que tienden a caer en un peligro: la mitificación del propio autor. Ello conduce a análisis que, en nuestra opinión, pueden rozar por momentos lo hagiográfico –así ocurre, por ejemplo, con ciertos pasajes de *Junot Díaz and the Decolonial Imagination* (2016), en los que el apego hacia los temas denunciados por la obra del autor llega al punto de afectar el rigor crítico–. En algunos casos, la razón de esto parece proceder de un conocimiento deficitario de la historia social y literaria de la República Dominicana y el Caribe, que lleva a los académicos –fundamentalmente de lengua inglesa–

que lo estudian a destacar como originales rasgos casi omnipresentes, o al menos, comunes, dentro de la "tradición de la ruptura" (Paz) de la narrativa nuestroamericana.

Asimismo, si bien los estudiosos del *latinx* han hecho una gran contribución al poner de manifiesto los procesos de transculturación de grandes cantidades de población migrante en los EEUU, el término puede llegar a presentar el problema, a nuestro juicio, de implicar una connotación asimilacionista y homogeneizante semejante a la del término *hipanic* o hispano. Así, todo elemento cultural "exótico" acaba por ser analizado desde la "experiencia del migrante", simplificando la complejidad conceptual de ciertas decisiones estéticas de los autores particulares y reduciendo los conflictos derivados de una transculturación muchas veces conflictiva a las nociones marcadamente metafóricas, de "hibridismo" o "mestizaje". Desde cierta posición, que podríamos denominar "multiculturalista", algunos críticos acuden a dichos términos mecánicamente, como pretexto para ignorar *cuáles* son los elementos culturales que resultan mezclados o aprovechados por la obra, o de qué forma se produce dicha hibridez. Al no hacer cuenta de que la hibridez es siempre producto de una red mayor relaciones conceptuales arraigadas en prácticas materiales (muchas veces violentas en extremo), acaban por mistificar la propia noción, por cuanto acuden al resultado del proceso ("lo híbrido") en lugar de al proceso mismo (la hibridación). Ante este modo de proceder, habremos de hacer nuestra la observación de Ella Shohat:

> Una glorificación del sincretismo y del hibridismo *per se*, si no se articula en conjugación con cuestiones de hegemonía y relaciones de poder neocolonial, corre el riesgo de parecer que santifica el *fait accompli* de la violencia colonial. [...] Abordar las situaciones, identidades y posicionalidades en relación con la violencia del neocolonialismo es crucial si no queremos que el hibridismo se convierta en una figura para la consagración de la hegemonía. Como cajón de sastre descriptivo, el «hibridismo» *per se* no consigue discriminar entre las distintas modalidades de hibridismo, por ejemplo, entre la asimilación impuesta, el rechazo interiorizado de sí, la cooptación política, el conformismo social, el mimetismo cultural y la trascendencia creativa. (Shohat, 2008:116-118)

Frente a ello, nos interesará defender que las características de la obra de Díaz acercan su obra –temática, estructural, intertextual, histórico-culturalmente, y también como proyecto de escritura– a nuestro campo de estudio de diversas maneras; como producto de una historia de Diáspora posibilitada y forzada por el postrujillato, la narrativa de Díaz se vincula con una tradición "submarina" (por utilizar la terminología del barbatense Kamau Brathwaite) que comparte medios y nexos con narradores contemporáneos de dentro y fuera de la República Dominicana, como pueden ser las obras del ciclo del Trujillato[43] como "Pormenores de una

43 Ciertos aspectos del prólogo de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* guardan, como veremos, un paralelismo estructural e ideológico sorprendente, asimismo, con algunos párrafos de los primeros capítulos del ensayo de Juan Bosch *Trujillo. Causas de una tiranía sin ejemplo* (1960), que por no pertenecer a la ficción no aparece en el ejemplo del texto principal. Más adelante nos detendremos en esta semejanza.

servidumbre" de Pedro Peix (1984), El personero (2000) de Efraim Castillo o , la narrativa de Rita Indiana (Papi y La mucama de Ominculé) o incluso La biografía difusa de Sombra Castaneda (1980) de Marco Veloz Maggiolo[44]. Creemos que *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, más allá de los aspectos idiomáticos y de las referencias a los Estados Unidos, se acerca en un sentido más inmediato a dichos textos y autores –así como con muchos otros, desde Alejo Carpentier a Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau o Édouard Glissant– que con otras voces con las que ha sido más frecuentemente comparado, como Piri Thomas, Julia Álvarez, Rosario Ferré o Gloria Anzaldúa –todos ellos, escritores en inglés estudiados dentro de los denominados latinxs studies–. Ello ha sido advertido en numerosos artículos, nuevamente, por la profesora De Maeseneer:

> Su novela es muy distinta de las historias de tres generaciones al estilo de la dominicano-americana Loida Maritza Pérez (*Geographies of Home*) o de la cubano-americana Cristina García (*Dreaming in Cuban*). Díaz se distancia en sus entrevistas de este tipo de textos sentimentaloides, escritos para un público "blanco". Efectivamente, no hay nostalgia del país, no impera un color sepia al hablar de la República Dominicana. Díaz más bien adopta al respecto un tono duro o irónico, muy posmoderno. Así, hacia el final del libro encontramos en "A note from your author" que el personaje de Ybón, la ex prostituta, no está tan estereotipado como se podría esperar. El "autor" apunta que no quiere practicar un "Suburban Tropical" (284), un guiño a los clichés que imperan en los latino writers. (De Maeseneer, 2014:91)

Consideramos que el hecho de que el autor escriba en inglés –a pesar de que cierta crítica haya querido exagerar el *Spanglish* presente en el texto– no debe excluir a Junot Díaz de su estudio por nuestro campo, debido al amplio repertorio de herramientas teóricas que nos permiten llegar a él de forma –creemos– más productiva que la que usualmente se opera en ciertas interpretaciones, un tanto "confinadas" en la producción de su objeto de estudio, de la *latinx literature,* que tienden a desfigurar, según nuestra opinión, el espacio concreto del autor dentro de la literatura contemporánea. No estamos de acuerdo, por tanto, con la interpretación que realizaba Pablo Brescia:

> Díaz, por ejemplo, ha desplegado una poderosa literatura "étnica" en inglés que usa el español, el spanglish y otros registros lingüísticos mimetizando un registro oral que quiere pasar por joven o de la calle, con palabras sueltas en español (…) estilo que desde estilo que, desde mi perspectiva, se adecua —como alguna vez se adecuó para algunos el realismo mágico como representativo de la literatura ¡y la realidad! latinoamericana— a un imaginario adormecedor de lo "latino" para cierto público lector. (Brescia, 2021:419)

A pesar de que, en efecto, la "máscara" de "latino" o de "caribeño" supone un mecanismo de entrada en el circuito literario estadounidense que, por supuesto, puede conllevar los peligros de cierta asunción propia del estereotipo, consideramos que en este punto el profesor no termina de apreciar la apuesta estilística existente en la construcción narrativa de Díaz. Antes que considerar la obra de Díaz como la representación de una autoexotización (Brescia,

44 La semejanza entre ambos autores ha sido señalada fundamentalmente por López Calvo (2009:87)

2021:419), sostendremos que, más bien, propone, de forma práctica, el cuestionamiento de toda seguridad respecto a la propia identidad, o, como sostiene Brescia, "identitis" (*ibid:*420).

Del mismo modo que no aceptamos la lectura de Brescia respecto de la producción literaria de Díaz, no podemos tampoco estar de acuerdo con la posición contraria, sostenida por investigadores como Efraín Barradas, que afirma la *total "dominicalidad"* de la obra del autor: "Díaz y Álvarez, a pesar de sus diferencias, son escritores profundamente dominicanos. (…) la novela se puede leer como un producto cultural dominicano pero no es una obra que cae en el vicio de lo caricaturesco" (Barradas, 2009:99-100). ¿Qué sería esa "dominicalidad" que Barradas da por un hecho que habría de ser reconocida por el lector? ¿Por qué iba a querer Junot Díaz ser leído desde un marco "nacional" cuando *lo nacional* en República Dominicana está capturado por el neotrujillismo? Una vez más con Maeseneer, hemos de pensar con cuidado en los encuadramientos reterritorializantes que buscan fijar un texto a una nación:

> Autores muy *mainstream* dentro de la literatura de los inmigrantes, como Julia Álvarez son acogidos en la isla como escritores dominicanos (y se los lee en traducción). Así Junot Díaz fue invitado por el Ministerio de Cultura de la República Dominicana a un homenaje en 2008 en la Feria del Libro de Santo Domingo, después de que le dieran el premio Pulitzer. La Cámara de Diputados lo nombró nada menos que embajador cultural de la República Dominicana en el mundo. Díaz es muy consciente de la manipulación por parte de las autoridades dominicanas de apropiarse de lo que hasta cierto punto se podría considerar como una suerte de "remesa cultural": "Elite structures try to manage the diaspora in the DR but they can't block us completely, no more than the U.S. can build a Wall around itself" (Miranda, 2008-2009: 26). Esta actitud oficial de la República Dominicana puede explicarse por un afán interesado y esencialista de querer integrar a los escritores de origen dominicano exitosos en el *mainland*. De una manera maliciosa, incluso se puede interpretar como un deseo de llenar el vacío creado por los autores de la isla de poca transcendencia a nivel internacional.
>
> La inclusión oficial de escritores de origen dominicano que escriben en inglés tiene que ver con la política de la media isla. Desde 1994, los dominicanos en la diáspora pueden mantener la nacionalidad dominicana y a partir de ese año, el Ministerio de Cultura tiene una representación en Nueva York, un "Comisionado Dominicano de Cultura en los Estados Unidos". Se podría hablar de una Quisqueya: la República extended, retomando el título de un número especial de la revista Sargasso (2008-2009). (De Maeseneer, 2014:116)

Fiel a su estilo diplomático, De Maeseneer resulta tremendamente eufemística al calificar de "esencialista" a la burocracia cultural dominicana, caracterizada en gran medida por un "trujillismo sociológico" conservador, racista, nacionalista y patriarcal. No podemos dejar de considerar, a este respecto, la campaña contra Junot Díaz establecida en 2015 y la posterior retirada de la orden al mérito, así como su consideración de "oikófobo"[45] surgida a partir de

45 "Los dominicanos nos salvamos. Nos faltarán muchas otras cosas pero ya contamos con nuestro propio "oikófobo" de lujo, un Ezra Pound caribeño que se dice dominicano aunque apenas machaque pocas palabras

que Díaz criticara la política quisqueyana de retirar la nacionalidad a hijos de migrantes haitianos. En este sentido, no consideramos que el clivaje de la *dominicalidad* sea el mejor para el análisis de la obra de Díaz. Citamos aquí las palabras del intelectual dominicano Fidel Munigh:

> La obsesión por la identidad propia parece haberse apoderado de nuestros intelectuales. No les escucho más que hablar y discutir de la dominicalidad. Y eso dice tan poco a mi espíritu... ¿No haríamos mejor en asumir la crítica honesta de nuestros males, de este presente miserable, que en pensar una identidad siempre fugitiva y gelatinosa? Este no es un país patriótico sino patético... y carnavalesco. (Munigh, 2002:27)

Retomando lo que afirmábamos al inicio, preferimos considerar a Díaz desde su inscripción en la plataforma enunciativa pancaribeña –que incluye a sus Diásporas– antes que en "lo dominicano" por todas las connotaciones históricas que ha tenido la construcción de la dominicalidad en tanto que nacionalidad. Si ya en 2005 Josefina Ludmer hablaba de unos "tonos antinacionales en América Latina" (2005), podemos considerar el clivaje caribeño del autor como un eje interpretativo productivo, que no tenga que asumir la ficción social de la nación y sus ideologemas, sean estos tradicionales o supuestamente más progresistas –la nación como un "espacio de cuidado" u otros discursos de reterritorialización usados por la izquierda política–. La "identificación nacional" es el establecimiento, como decimos, de una relación imaginaria, porque la nacionalidad es una ficción operativa; como tal, a veces es más atractivo, o incluso necesario, no encajar con sus requerimientos y no ser visto como "nacional". Dejamos apuntada, asimismo, la crítica d el ensayista y semiólogo dominicano Odalís Pérez, quien señala que detrás de los discursos "dominicalizadores" se encuentran los restos del neotrujillismo:

> Si la ideología de la muerte histórica penetra el discurso epocal de la modernidad, la razón neoliberal produce entonces su propio desvertebramiento a través del pensamiento seudo-nacionalista. Este, en su agonía, pretende imponer y direccionalizar la aceptación de una ideología de la dominación neotrujillista. La que ha sido reconstruida a través de un discursivismo sonoro, grandilocuente, anclado en el verbalismo "des-fundado" pero a la vez, desfondado de la dolencia histórica, racial y ética del lenguaje herido, provocado, vulnerado por la propia dependencia" (Pérez, 2002:11)

Por tanto, la pregunta que nos mueve no es si el texto o la forma de escribir o sus temas son "profunda" o "superficialmente" dominicanos, sino de *qué forma* se produce la *ilusión verbal* por la cual un autor de ficción (un autor ficticio: Yunior, autor implícito de la obra) construye un modo de entender y habitar lo caribeño. No como *reproducción* sino como

---

en castellano, la dulce lengua que tantos haitianos buscan escuchar en nuestra República Dominicana." (Báez Guerrero,0 1/07/2015)

producción verbal, mediada por el Caribe real, el pan-caribe de la Diáspora, la ciencia ficción, la literatura metaficcional, etcétera: es decir, cómo el acto lúdico verbal *produce* un *yo-soy* que nos ofrece múltiples imágenes, actitudes, estereotipos, de lo caribeño y construye una poética calibanística, donde la cuestión que nos interesa ahora es: ¿de qué forma construye el texto –si lo hace– una poética *caribeña?* Esto es: tratar de comprender cómo los elementos de su poética podrían situarlo –o excluirlo– de las cartografías de la literatura de nuestro espacio de investigación.

Así pues, nuestra caracterización de la obra de Díaz, podría decirse, parte más del convencimiento de la productividad de su estudio por parte de un latinoamericanismo amplio que de un intento de etiquetado del escritor en una identidad concreta –étnica o nacional, fundamentalmente–. Desde este punto de vista, inevitablemente nos sentiremos herederos del trabajo de Rita De Maeseneer; la investigadora belga, indudablemente una de las mayores historiadoras actuales de la literatura dominicana, ha defendido la necesidad de leer la obra de Díaz a través de una perspectiva basada en un enfoque múltiple:

> Por tanto Díaz es y no es un *latin@ writer* estadounidense, es y no es escritor dominicano, es y no es un autor latinoamericano. Quizá la mejor manera de calificarlo es lo que él mismo usa a veces: *we multiples*. Por eso es interesante tener en cuenta a este autor particular a la hora de reflexionar sobre los *borders* de las literaturas nacionales o supranacionales, ya que se desdibujan cada vez más las fronteras. (De Maeseneer, 2014:11)

Aunque, como se verá más adelante, nos distanciamos de la profesora en muchos aspectos, hemos encontrado una gran inspiración a partir de sus invaluables análisis. Así, frente a un análisis que buscase demostrar la "identidad" de Díaz en tanto autor latinoamericano (o no), preferimos tratar de ver cómo la literatura latinoamericana y, especialmente, la caribeña, nos ayudan a comprender que, de haber una "identidad" en su poética, ella es, precisamente, la de lo *múltiple,* la de la *Relación* (por utilizar uno de los términos preferidos por el ya mencionado Édouard Glissant), la del *encuentro* (según la lectura althusseriana de Spinoza). Más que el que Díaz "sea y no sea" dominicano, nos interesa ver cómo su obra propone que *ser dominicano es una forma de no serlo* (mediante la represión, la diáspora, la autonegación de los propios orígenes y la mistificación racial), y que más que trazar identidades, *niega* la relación entre identidad, origen y comunidad de pertenencia. Buscamos, pues, entender el texto como un espacio de tensión que construye figuras múltiples al mismo tiempo que busca anular tal multiplicidad por la vía de la ilusión narrativa –esto es, por lo que podemos llamar la reterritorialización realizada por Yunior–. Creemos que, si de algo habla Díaz en su obra, a pesar de sus localizaciones espaciales concretas, es de la historicidad y ficcionalidad de las

propias categorías de nación, raza o etnia, y del papel de estas como categorías discursivas de las que es preciso liberarse –junto a muchas otras–.

Según esta lectura, ello conecta a Díaz con una mirada no tanto "decolonial" (uno de los términos preferidos por cierta crítica para catalogar su escritura) cuanto perteneciente más bien a la genealogía de un *Atlántico negro* (Gilroy, 2008), que se revuelve, como decíamos, contra los mismos sistemas clasificación-jerarquización social –sistemas que, irónicamente, son no pocas veces resucitados para estudiar su estética–.

Podemos retomar ahora la calificación de Efraín Barradas, quien decía que el *Óscar Wao* era "tremendamente dominicano" y proponer una forma invertida: también *no* ser reconocido como dominicano es una forma de serlo *y viceversa* –a partir de la represión, la diáspora o la autonegación de los propios orígenes–. Díaz no traza o representa *identidades*, sino que *niega* la relación entre identidad-origen-comunidad de pertenencia. Nos interesará, por tanto, ver cómo el texto *desborda* los intentos de interpretación a través de nociones de identidad-raíz (Deleuze, Glissant), para abrazar la multiplicidad.

Por decirlo de forma provocadora, no es que *represente*, es que *opera* en la literatura introduciendo a un Rafael Trujillo aparentemente sobrenatural y a un chico dominicano virgen, negro y gordo en la *nómina de personajes literarios,* y conecta así con el Trujillo de Vargas Llosa y con el de Veloz Maggiolo, pero también *obliga* a ser interpretado a la luz de lo grotesco, del carnaval, de los distanciamientos cervantinos, rabelesianos, protofantásticos y faulknerianos. Trataremos, pues, de defender cómo la narrativa de Díaz trata de desmarcarse de los "discursos de la identidad" (nacional, sí, pero también racial y, hasta cierto punto, de clase y género) a partir, por el contrario, de la afirmación de una *multiplicidad* de entrada que se niega a la reducción a *una sola filiación*. Más que "hibridez" es *heterogeneidad literaria* lo que caracteriza al texto –en términos de Cornejo Polar–: *conexión no-sintética* que construye una no-identidad por la vía de una irreductible multiplicidad. Comprendemos aquí la categoría de multiplicidad en el sentido deleuziano-guattariano:

> Sólo la categoría de multiplicidad, empleada como sustantivo y superando lo múltiple tanto como lo Uno, superando la relación predicativa de lo Uno y de lo múltiple, es capaz de dar cuenta de la producción deseante: la producción deseante es multiplicidad pura, es decir, afirmación irreductible a la unidad. Estamos en la edad de los objetos parciales, de los ladrillos y de los restos o residuos. Ya no creemos en estos falsos fragmentos que, como los pedazos de la estatua antigua, esperan ser completados y vueltos a pegar para componer una unidad que además es la unidad de origen. Ya no creemos en una totalidad original ni en una totalidad de destino. (…) No creemos en más totalidades que *al lado* (Deleuze-Guattari, 2021:46-47)

Por ello, más que la "identitis" que señalaba Brescia, es la multiplicidad, la no-identidad, el centro narrativo alrededor de lo que orbitan los personajes del *Óscar Wao*. Su potencia política más interesante no son las denuncias concretas al régimen político de un dictador muerto cuarenta y cinco años antes de la publicación de la obra; el carácter más *político* de la obra reside en la *ocupación* de espacios simbólicos por parte de la máquina monstruosa y polimorfa que es Óscar: demasiado negro para ser dominicano, demasiado dominicano para ser estadounidense, excesivamente *otro,* excesivamente *alien.* No hay *identidad* en Óscar sino alteridad: un nunca-estar-en-su-sitio[46]. Por tanto, no es que "no encuentre su identidad" o que la "busque" o que Díaz se autoexotice, sino que *ese deseo de estar en otro lugar* y esa búsqueda *es* la que constituye tal identidad. En lugar de un *identitis,* defenderemos el descentramiento afrocaribeño como práctica estética más ajustada a lo que Díaz realiza. Por contra, defenderemos que se asemeja más a los partidarios de la crítica de la raza que a los partidarios de las *identity politics,* según el sentido que le da el marxista estadounidense-pakistaní Asad Haider en *Identidades mal entendidas:*

> Las políticas de la identidad son, en su forma ideológica contemporánea más que en su forma inicial como teorización de una práctica política revolucionaria, un método individualista. Se basan en la demanda de reconocimiento del individuo, y toman la identidad de ese individuo como punto de partida. Dan por sentada esta identidad y suprimen el hecho de que todas las identidades se construyen socialmente. (Haider, 2020:61)

Consideramos, en este punto, que la caracterización realizada por Brescia peca hasta cierto punto de injusta: su infraconsideración de lo específicamente afrocaribeño en Díaz le impide ver el *Óscar Wao* como una obra que represente cuestiones de *identidad* tanto como su contraparte, la *alienación* que produce tal trampa: el aparato clasificatorio racial. Óscar, *demasiado negro, demasiado gordo y demasiado virgen,* es la figura de lo in-humano, un monstruo. El filósofo haitiano René Depestre utilizaría en su ensayo *Buenos días y adiós a la negritud* el término de *zombificación* para referir a este proceso:

> Se ha recurrido habitualmente al concepto de alienación para calificar esta fantástica pérdida de sí mismo, inherente a la situación del esclavo. Este concepto no define cabalmente el fenómeno de esterilización que amenazó la personalidad cultural del negro colonizado. En su caso, el concepto de zombificación nos parece más útil y apropiado" (Depestre, 1986:69).

Si bien el concepto-metáfora nos resulta atractivo y haremos uso de él más adelante –no podemos dejar de anotar que el cuento "Monstro"(2012) de Junot Díaz narra una catástrofe de zombificación conocido como "La Negrura" que oscurece a sus víctimas–, no renunciamos a

46 Como dice el fragmento de Derek Walcott con el que abre la novela, "O no soy nadie, o soy una nación".

los de enajenación-alienación por el obvio camino que nos abre en su interpretación de la *alteridad* como extranjeridad perpetua .Nos interesa ver la singularidad contradictoria que es Óscar y cómo este, en tanto ser-en-el-mundo, proyecta su alteridad a través de su no-conformación dentro de las lecturas sociales que de él se hacen, su "opacidad", volviendo con Glissant.

Esta apuesta de lectura del *Óscar Wao* desde coordenadas de la multiplicidad y la alteridad proviene de investigaciones previas; durante cierto tiempo recurrimos al término de *calibanismo,* o de *Escuela de Calibán* –propuesto por José David Saldívar (Saldívar, 1991), que leímos por primera vez en un artículo de la revista *Casa de las Américas titulado* "Conjeturas sobre amor descolonial, transamericanidad y el «Fukú Americanus» de Junot Díaz", (Saldívar, 2014)–. En su momento, nos inspiramos en gran medida en las ideas de Saldívar para conformar nuestra hipótesis de Díaz como autor político, irreductible a una sola inscripción identitaria. A pesar de que nos mantenemos simpáticos a sus trabajos en torno al concepto de *calibanismo* y de que consideramos realmente valioso su enorme conocimiento de la obra de Díaz*,* hoy juzgamos que los marcos teóricos asumidos por Saldívar adolecen de un excesivo entusiasmo por la llamada teoría decolonial, que aquí no compartimos. Si bien, en líneas generales, continuamos considerando que sus aportaciones se encuentran entre las más destacadas de la crítica literaria en torno a Junot Díaz –junto con las de Rita de Maeseneer–, nuestra lejanía respecto de los marcos de trabajo decoloniales –estructurados originariamente alrededor del grupo modernidad-colonialiad a principios de los noventa, con Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Silvia Wash o Ramón Grosfoguel como algunos de sus primeros integrantes– nos forzará a alejarnos en no pocos momentos del carácter magisterial que, indudablemente, sigue teniendo para nosotros.

Si bien Saldívar nos abrió el camino para el descubrimiento de esta "Escuela de Calibán", *calibanismo* ha sido usado en múltiples ocasiones como término paraguas para referir las perspectivas de pensamiento y formas artísticas subalternas americanas[47] que tienen en común el haber sido producidas dentro de un contexto de colonialismo/neocolonialismo cultural y que, *forzosamente* mestizas, se apoyan en los imaginarios y recursos retóricos metropolitanos, subvirtiéndolos mediante la resignificación, como parte de un ejercicio de "búsqueda de estéticas literarias y propuestas críticas autónomas y la pregunta por el papel del escritor en la sociedad" (Stecher, 2014:121). En palabras de Torres Santana:

47 Desde posiciones distintas, también pensadores como Thiong'o recurren al tópico de Calibán para reflexionar sobre las literaturas africanas postindependencia (Thiong'o, 2017:48-58).

> El calibanismo ha sido una respuesta al discurso normalizador de la colonización, la modernidad y a sus enraizamientos en la forma de la imaginación eurocéntrica; ha identificado el campo cultural como espacio de luchas y conflictos y, desde ahí, ha proyectado la posibilidad de resistencia cultural y política. En ese empeño, el calibanismo ha debido reconstruir la arqueología de una conexión histórica: la que existe entre la conquista y la colonización de América y la del capitalismo como sistema. El trayecto ha remitido a análisis sobre las formas en que se ha construido la colonización –material y simbólicamente–, sus implicaciones y pervivencia, la aniquilación de sociabilidades tradicionales, la relación entre los intelectuales y las revoluciones y el universo de subjetividades. (Torres Santana, 2012:181)

Como parece obvio, la noción busca recoger y reinterpretar el personaje de Calibán que apareciera en la obra de William Shakespeare *The Tempest* (1611), al tiempo que juega con el propio proceso de evolución y significado de las palabras "caníbal" y "caribe". Roberto Fernández Retamar señala a tres autores "pioneros" en este *aggiornamento* del personaje: George Lamming en *Los placeres del exilio* (1960), Aimé Césaire en *Una tempestad. Adaptación de La tempestad de Shakespeare para un teatro negro* (1969) y Kamau Brathwaite en *Caliban* (poema perteneciente a su libro *Islas*, 1969). A partir de su propio ensayo *Caliban* (1971), el nombre de Fernández Retamar quedará, naturalmente, ligado con el "calibanismo", siendo éste probablemente el pensador que más ha contribuido a la difusión de esta "sobreinterpretación":

> Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Caliban. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islas donde vivió Caliban: Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Caliban y le enseñó su idioma para entenderse con él: ¿Qué otra cosa puede hacer Caliban sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la «roja plaga»? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad. (Fernández Retamar, 2010:33-34)

Esta "Escuela de Calibán" se nutriría de autores preocupados por la constitución de una "identidad cultural" nuestroamericana que sepa escapar de la imitación de la "cultura" europeo-estadounidense sin caer por ello en posiciones ideológicas reaccionarias. Esta constitución del calibanismo se sabe mestiza en su origen; sin embargo, no lo considera desde una alegre e inocua mistificación del "hibridismo", sino reconociendo la no equidad de los elementos culturales que componen las "culturas mestizas". Como afirmaría Antonio Cornejo Polar:

> Varias veces he comentado que el concepto de mestizaje, pese a su tradición y prestigio, es el que falsifica de una manera más drástica la condición de nuestra cultura y literatura. En efecto lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo sólo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia. (Cornejo Polar 2002:867)

Contrario al tradicionalismo romántico de ciertas tendencias ideológicas de los subalternos (pensamos señaladamente en el nacionalismo negro, representado por Marcus Garvey o el joven Malcolm X,en su momento, o actualmente el *afropesimismo* de ideólogos como Frank Wilderson (cfr. Haider, 2020:77-82) que buscaría una identidad fija anclada en un pasado romantizado[48], el calibanismo comprende la imposibilidad de la vuelta a una cultura, forma social, "espíritu" o "episteme" previa a la colonización. Por ello, a pesar de buscar liberarse del eurocentrismo y del imperialismo cultural:

> A algunos latinoamericanos se los toma como aprendices como borradores o como desvaídas copias de europeos, incluyendo entre éstos a los blancos de lo que Martí llamó "la América europea", así como a nuestra cultura toda se la toma como un aprendizaje, un borrador o una copia de la cultura burguesa europea ("una emanación de Europa", como decía Bolívar) (Fernández Retamar, 2010:21-22)

En absoluto podría reivindicar el abandono de las relaciones de intercambio ideológico-cultural con las antiguas metrópolis:

> No se entienda por esto, desde luego, que sugiero dejar de conocer a los autores que no hayan nacido en las colonias. Tal estupidez es insostenible. ¿Cómo podríamos postular prescindir de Homero, de Dante, de Cervantes, de Shakespeare, de Whitman —para no decir Marx, Engels o Lenin? ¿Cómo olvidar incluso que en nuestros propios días hay pensadores de la América Latina que no han nacido aquí? Y en fin, ¿cómo propugnar robinsonismo intelectual alguno sin caer en el mayor absurdo? (*ibidem*:40)

Así pues, ante la posición conservadora (el "abandono de Europa") y el poder de los imperialismos culturales (encarnado en la figura de Próspero por los calibanistas, y muchas veces asociado, por motivos evidentes, con los Estados Unidos como potencia neocolonial), queda la estética de la apropiación de los bienes simbólicos de la "cultura occidental" para, en un acto de "canibalismo", subvertir, recodificar, desmontar sus sentidos y transformarlos en otra cosa. Esta característica de las formas ideológico-culturales, ahora específicamente caribeñas, ha sido en gran parte modelada por el legado de la plantación esclavista; no obstante, no puede reducirse a ellas. Como señalaría el autor haitiano Jean Casimir:

---

48 Podríamos señalar asimismo la interpretación de la *négritude* relizada por Léopold Sedar Senghor frente a la de Aimé Césaire o Jacques Romain. Así lo resumiría René Depestre:

> Léopold Sedar Senghor, dentro de una perspectiva más bien romántica con una mirada mística, consideraba a una de las formas históricas de alienación de los hombres (la alienación racial) como un estado que sería intrínseco al «hombre negro-africano». El gran poeta de Senegal describió la negritud como un fenómeno intemporal, articulado al retorno apasionado de una corriente vital que seria propia de África: la emoción negra. Esta posición nos parece más próxima al romanticismo alemán, de Barrès, Drieu La Rochelle, Ernst Jünger, que a la experiencias realmente vividas por nuestros pueblos en la época de la colonización. Este lado fuertemente vitalizado del discurso senghoriano figuraba ya en un texto de 1939: *Lo que el hombre negro aporta.* Basta comparar este primer trabajo importante de Senghor con el estudio de Jacques Roumain, «Quejas del hombre negro>>, aparecido en la misma obra colectiva, con el fin de mostrar, a la vez las dos líneas de fuerza que han orientado principalmente el concepto antropológico de negritud en las declaraciones de identidad que sustentan las obras de los poetas y de los escritores antillanos y africanos de la descolonización. (Depestre, 1986:114)

> El Caribe puede definirse como la América de las plantaciones en la medida en que viene de un pasado marcado por el apogeo y la decadencia de la plantación. Lejos de edificarse a partir de los estilos de vida impuestos por Occidente, esta región inventó otras formas de vida para superar los estragos que acarreó la sociedad esclavista. [...] // Todas las culturas caribeñas fueron creadas por grupos humanos en conflicto permanente con el sistema dominante. Por su creatividad y su talento, estos grupos mantenían un desafío constante contra el sistema que, pese a todo, prevalecía como punto de referencia. La cultura caribeña es una respuesta a la sociedad de plantación, no es la cultura de la sociedad de plantación. (Casimir, 1997:118, cit. Por Gaztambide-Géigel, 2019:53-54)

Desde nuestra posición, resulta sencillo recordar asimismo el *Manifiesto antropófago* de Andrade (1928) y sus juegos de apropiación simbólica de las culturas dominantes con los procedimientos estéticos que realiza Díaz para establecer un *locus* de la enunciación irreductible a la identificación entre nación, lenguaje y cultura. Consideremos ahora el hecho (brevemente mencionado hace unas páginas) del "asalto" a la lengua inglesa por parte de términos españoles (así como por parte de la jerga *nerd,* la del hip-hop, el inglés negro vernacular, etcétera) sitúa a Díaz cerca de las prácticas del propio Calibán, como él mismo afirma en un ensayo sobre los problemas de la traducción:

> Without the English-Spanish tension and violence, without the playfulness of the two languages, (my book) seemed very brutal. There's the same amount of profanity in English but the violence between the two languages eclipses the violence of the profanity. Caliban says, "You taught me your language but my only profit is to curse." Caliban taught that an imposed language is harsher than his cursing. (Díaz, 2002:43)

Este "code-switching" es, claro está, solo una de las formas de constitución de una estética calibana; el escritor Kamau Brathwaite, por ejemplo, ha acuñado el concepto de *Nation Language,* "lenguaje-nación" (2010:17-18) como forma de sintetizar sus posiciones sobre la reivindicación de la oralidad caribeña (así como la gestualidad o el ritmo), forma *oposicional* a las producciones artístico-culturales pertenecientes a la ideología imperial dominante. Similarmente, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant reivindicarían en su *Elogio de la creolidad* (1989) este calibanismo como paso para la constitución de una literatura antillana, según ellos aún inexistente (Bernabé, *et. al.,* 2002:11):

> Siempre vimos el mundo a través del filtro de los valores occidentales, y nuestros cimientos se hallaron "exotizados" por la visión francesa que tuvimos que adoptar. Qué condición terrible la de percibir su arquitectura interior, su mundo, los instantes de sus días, sus valores propios, con la mirada del Otro. Sobredeterminados en todo, en historia, en pensamiento, en ideales (aun progresistas) en una trampa de dependencia cultural, de dependencia política, de dependencia económica, fuimos desterrados de nosotros mismos en cada parte de nuestra historia escritural. Esto determinó una escritura para el Otro,

una escritura prestada, anclada en los valores franceses, o en cualquier caso fuera de este suelo. (*ibíd:*11-12)

Los diversos discursos nacidos en torno a estas cuestiones afectan a la arquitectura lingüística de los textos, produciendo toda suerte de colisiones y enriquecimientos idiomáticos, así como ideológico-culturales. El calibanismo, como vemos, actúa en el plano de la expresión lingüística, entre otros aspectos, mediante la puesta en primer plano de la práctica comunicativa, en lugar de la "máquina abstracta" de la lengua, como *ónfalos* de su teorización. Como afirman en *The Empire Writes Back* (1989)*,* tanto la noción de "lenguaje-nación" como la de *créole* "reaffirms the notion of language as a practice and reintroduces the 'marginal' complexities of speakers' practice as the subject of linguistics. This undermines the traditional project of post-Sausurrian linguistics." (Aschcroft *et. al,* 2005:44)

Este calibanismo, podemos decir, tiene como preocupación destacada no tanto la *identidad* cuanto la *multiplicidad*; cierto es que algunos de sus autores utilizan aún el primer concepto –cfr. Depestre–, mas el objeto no es su fetichización sino su posibilidad de trascendencia. Por su parte, Glissant utiliza la expresión de *identidad-raíz*, a la que contrapone con *identidad-rizoma,* a partir de su influencia deleuzoguattariana:

> Gilles Deleuze y Félix Guattari han criticado las nociones de raíz y probablemente de arraigo. La raíz es única, es un gajo que abarca todo y mata alrededor; ellos le oponen el rizoma que es una raíz diversificada, extendida en redes en la tierra o en el aire, sin que ningún brote intervenga como su predador irremediable. La noción de rizoma mantendría entonces el hecho del arraigo, pero recusaría la idea de una raíz totalitaria. El pensamiento del rizoma estaría en el comienzo de aquello que llamo una poética de la Relación, según la cual toda identidad se despliega en una relación con el Otro. (Glissant, 2017:45)

Como vemos, encontramos una gran nómina de autores, fundamentalmente caribeños, que han trabajado con el "personaje conceptual" de Calibán para tratar de conceptualizar formas-otras de estar-en-el-mundo que puedan configurarse sorteando todo tipo de exclusivismo en base a una forma de imaginar las colectividades como estáticas, fijas, inmutables. En este sentido, el calibanismo pondría de manifiesto lo ficcional y lo oculto (y la falta de inocencia en dicho proceso) de la ligazón entre nación, cultura y lenguaje, al tiempo que busca establecer alianzas estratégicas con un Caribe que se entiende disperso pero conectado (por volver a la terminología de Brathwaite) en virtud de su "unidad submarina" (Brathwaite, 2010).

Este proceso de calibanismo, que puede verse como una producción simbólica de absorción-deglución de los ideologemas y objetos semióticos asociados a las "culturas

imperiales" llevan a la configuración de una diferencia específica y paradójica: autores de diferentes lenguas y sometidos a distintas tradiciones imperialistas se singularizan similarmente a partir de una *experiencia compartida* más que una experiencia *común*. Como señalaba Antonio Gaztambide-Géigel en su artículo "Mejor vivido que pensado: las invenciones del Caribe (revisitadas)" (2019):

> La idea de una cultura compartida se contrapone a los discursos que reclaman la existencia de una cultura «común» u homogénea, discursos hoy desacreditados aun al referirse a un solo país, mucho más con regiones internacionales. Insisto en que esta idea no implica una identidad generalizada, una conciencia o aceptación de que dicha cultura sea mayoritaria o siquiera frecuente dentro de la región. La idea de una cultura compartida se limita a llamar la atención de una serie de rasgos de una cultura regional que existen en todas o casi todas la sociedades si bien en cada una se manifiestan de maneras muy diversas. (Gaztambide-Géigel, 2019:52)

Si bien podemos hablar de una "cultura" compartida pero no necesariamente reconocida como tal, hemos de ser asimismo cuidadosos con el propio término de *cultura*. Continúa el autor:

> Al llamar la atención de una serie de rasgos, y no de una cultura regional sino de la unidad en la diversidad, la idea de una cultura compartida se ubica más en lo cultural que en la cultura, propongo, entonces, buscar esa cultura compartida, esa unidad en la diversidad, en los nacionalismos, los mestizajes, las religiosidades populares, los multilingüismos, las migraciones, las creatividades y las insularidades. Algunos podrían argumentar que esto puede aplicarse a buena parte de la experiencia humana; lo que no niega que valga también para la caribeña y tenga una particular conformación caribeña. (Gaztambide-Géigel, 2019:53)

En relación con lo dicho, podemos entender que el proyecto del autor de *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* se halla muy cercano a esta línea de autores calibanes; Díaz llega a utilizar a este personaje conceptual para hablar de sus técnicas formales, hasta el punto de declarar explícitamente, en su entrevista con Eduardo Lago:

> Los personajes de Stan Lee o Jack Kirby son tan ajenos a la realidad caribeña como los de Homero, antes de que los recuperara Walcott. Walcott es muy importante. Canibaliza la herencia colonial europea, quizá el rasgo más distintivo de la cultura caribeña. En el Caribe siempre hemos sabido reciclar los residuos arrojados por otras culturas al basurero de la historia. Uno de los narradores de mi libro aprovecha la ingente cantidad de material abandonado que son los subgéneros literarios, como las historias de horror y la ciencia-ficción, por dos razones, una para derribar los prejuicios que jerarquizan las distintas formas de literatura y otra porque no hay ningún género en que se manifieste mejor el horror a la otredad que la ciencia-ficción. (Lago, 2008:sp)

Como veremos más adelante, la totalidad del trabajo de Díaz se asienta sobre conflictos y tensiones “culturales”, apoyándose en una clara fascinación tanto hacia la llamada “alta

cultura", angloestadounidense o no, como por la del "modernismo popular" (usando el término de Mark Fisher), inscritas ambas en un continuo ejercicio de desacralización, resignificación y/o parodia, todo ello dentro de la pregunta sobre lo antillano (y, por ello, lo antillano diaspórico). *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, sostendremos, no se constituye únicamente como objeto transculturado u objeto de transculturación, cuanto como máquina transculturante o transculturadora: entendiendo la novela como una obra abierta que reclama la conexión continua y el acoplamiento con otros textos a partir de su profunda intertextualidad y su carácter metaficcional. Estas fórmulas nos ayudarán a defender que la vinculación mito-historia-metaficción presente en el Óscar Wao conecta con un ethos que acaba por incorporarse dentro de cierta línea de un barroco frío (Noguerol, 2013), cuya retórica encaja dentro de los rasgos macro de muchas formas literarias pan-caribeñas.

Veremos, pues, cómo su carácter antropofágico, calibanesco, exuberante, se aprovecha de tantas tradiciones (no únicamente literarias) que resulta difícil atender a todas: la literatura dominicana (por lo general, poco conocida internacionalmente por público y crítica) y, comprendiéndola, la caribeña (podemos encontrar en él ecos de Carpentier o Fernando Ortiz, pero también de autores no hispanoparlantes como Aimée Césaire, Frantz Fanon, Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau o Edwige Danticat, e incluso del "Pan-Caribe" desde el que William Faulkner escribió como ningún otro autor) la literatura hispanoamericana (se ha señalado a Puig y Roa Bastos [De Maeseneer, 2014:126]; asimismo, el fantasma de Borges habita la novela, a nuestro parecer, más de lo que se ha apuntado normalmente), la metaficción estadounidense.

The Brief Wondrous Life of Oscar Wao se construye a partir de una "exuberancia" más semiótica que sintáctica, que nos recuerda a ciertos gestos neobarrocos cubanos abiertos por la vía de un Carpentier (más que de un Lezama), en virtud de la combinación-colisión de distintos marcos ideológico-culturales. Llamémoslo calibanismo, llamémoslo pensamiento del archipiélago (Glissant, 2017:13), nos es dado considerar la existencia de un conjunto literario de autoras y autores cuyo nexo de unión no es tanto el lugar de nacimiento o el uso de una lengua "propia"; hemos de disentir nuevamente con Pablo Brescia, quien, contraponiendo el caso de Junot Díaz y el de Daniel Alarcón escribe:

> Podría concluirse que Díaz es un escritor "latino" en los Estados Unidos (por prosa, por referentes, por los diferentes corsés que usa) y Alarcón es un escritor latinoamericano en los Estados Unidos (por prosa, por referentes, por los diferentes corsés que usa) (Brescia, 2021:420)

Creemos que la noción de "latino en los Estados Unidos" no termina de capturar las relaciones semióticas que toman forma dentro de la obra de Junot Díaz. Si este hablaba, como

se veía en el fragmento citado más arriba de la entrevista con Lago, de la *otredad*, no podemos compartir la argumentación de Brescia en torno a la adscripción de Díaz: como dijimos, es la extraterritorialidad, el carácter diaspórico, siempre *unheimlich*, siempre fuera de casa, lo que articula la narrativa del autor que aquí nos ocupa. Ello puede ser así en el caso del personaje-narrador Yunior; este imagina un Caribe pensado desde los EEUU, un Caribe sin territorio real, un Caribe que es al mismo tiempo la República Dominicana y el discurso "nacionalista exaltado" de Trujillo, líder fascistizante concentrado en des-centrar su proyecto de Estado-nación de esa tradición caribeña a través de la afirmación de la hispanofilia y la negrofobia. Yunior, como "auténtico" dominicano-estadounidense, *sí* recurre en no pocos momentos al estereotipo, pero también al error: es, al cabo, un personaje.

Volviendo con Brescia, decíamos que invisibiliza el aporte específicamente afrodescendiente de las formaciones sociales americanas, su contribución, por decirlo con Nicolás Guillén, al *perfil definitivo de América*. Este no-reconocimiento por parte de Brescia es lo que le lleva a incluirlo dentro de la etiqueta de "latino" o "hispano"; preferiremos, en su lugar, pensar en la importancia del *in-between* característico de las formas ideológico-culturales de raíz afro, que por su propia conformación *no* puede reducirse, como tratábamos de insistir arriba, a un clivaje territorial sino al espacio móvil que Paul Gilroy denominaría *Atlántico negro* (2008*)*. Frente a la lectura "identitaria" que lleva a Brescia a poner en primer plano una supuesta intención autorial de exageración de un estereotipo de lo latino, nuestra perspectiva, más histórica y menos centrada en la persona que en el texto, nos hace insistir en que la pertenencia de Díaz a una tradición *compartida* afrocaribeña no pasa necesariamente por la *conciencia* de tales elementos compartidos; volviendo a Gaztambide-Géigel:

> Como también señalé de inicio, esa cultura compartida no implica que haya conciencia o aceptación significativa de ella, es decir, que haya una identidad generalizada en la región. Si enfatizamos en lo que nos separa, desde los lenguajes hasta los sistemas políticos, sería justo pensar que la región ni siquiera existe más allá de una expresión geográfica. Podemos subrayar, por el contrario, que hasta esa diversidad es parte de una experiencia y una cultura compartidas. Porque el Caribe es a la vez uno y diverso, o «uno y divisible», como le ha llamado el intelectual haitiano Jean Casimir (Gaztambide-Géigel, 2019:)

Pensamos, a este respecto, asimismo en el verso de Langston Hughes *Yo, también, soy América,* para reivindicar la necesidad de un estudio interlingüístico e intercultural de la literatura americana, por cuanto las categorías históricas de una literatura *nacional* han tendido en no pocas ocasiones a ser, más bien, *etnonacionales.* Podemos ahora retomar aquel *we multiples* recogido por De Maeseneer:

> Díaz es y no es un latin@ writer estadounidense, es y no es escritor dominicano, es y no es un autor latinoamericano. Quizá la mejor manera de calificarlo es lo que él mismo usa a veces: *we multiples*. Por eso es interesante tener en cuenta a este autor particular a la hora de reflexionar sobre los borders de las literaturas nacionales o supranacionales, ya que se desdibujan cada vez más las fronteras. Díaz podría ser considerado como un escritor postnacional, donde el prefijo se interpretaría en un sentido temporal (después de) y nocional (como una crítica de lo nacional, Castany Prado). Díaz podría representar asimismo el giro transnacional, el *transnational turn* en los estudios literarios, tal como lo propone Paul Jay en su análisis. Se trataría de una literatura que toca temas relacionados con la globalización, interpretada tanto en un sentido económico como cultural por Jay. Asimismo podríamos preguntarnos si responde al *rooted cosmopolitanism*, concepto acuñado por Appiah para referirse a unas culturas cambiantes que siguen teniendo ciertos puntos de anclaje, aunque no se pueden fijar ni en lo espacial, lo lingüístico y lo cultural de manera absoluta. (De Maeseneer, 2014:11)

Sin embargo, para recoger tal clasificación, creemos necesario matizar que la adopción de la multiplicidad que Díaz recoge de Édouard Glissant –como señala De Maeseneer en el mismo artículo– no puede sino ingenuamente interpretarse desde los estrechos códigos de la nación: al escribir desde un enfoque afrocentrado, Díaz asimismo narra la calibanización y subversión contra los dispositivos de clasificación y jerarquización raciales que configuran una identidad-raíz, única y exclusivista. La relación Díaz-Glissant es real, e importante para la interpretación de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, pero no mencionar que parte de la conexión entre ambos autores parte de la historia compartida del legado del middle passage, la plantación esclavista y la segregación racial, constituye a nuestro juicio un punto ciego en el artículo de De Maeseneer y, más en general, en su forma de clasificar a Díaz.

Así, si bien coincidimos en que la obra de Díaz se inscribe cronológicamente en la llamada "literatura de la era de la globalización", su dimensión polimítica y apocalíptico-mesiánica que aquí estudiaremos nos ayudarán a considerar como central la cuestión *negra* dentro del *Óscar Wao;* tal cuestión nos lleva a Glissant y la literatura del Todo-Mundo, como en efecto señala De Maeseneer:

> De la misma manera resuena en Díaz la idea del Tout-Monde de Édouard Glissant que explica de la siguiente manera en una entrevista con Ralph Ludwig:
>
> > Le Tout-monde, c'est le mouvement tourbillonant par lequel changent perpétuellement –en se mettant en rapport les uns avec les autres– les cultures, les peuples, les individus, les notions, les esthétiques, les sensibilités, etc. C'est ce tourbillon... Parce que quand on dit une conception du monde, c'est un a priori qui donne au monde un axe et une visée. Le Tout-monde, c'est la conception du monde sans axe et sans visée, avec seulement lidée de la prolifération tourbillonante, nécessaire et irrépressible, de tous ces contacts, de tous ces changements, de tous ces échanges (Ludwig y Röseberg, 2010:10).
>
> Y creo que no es una casualidad que Díaz cite a este pensador en su ficción. Espero que mi limitado análisis de Díaz haya podido mostrar que practica una suerte de literatura inclasificable que navega entre

varias culturas y lenguajes y que puede llegar a un público muy diverso que no sólo es el norteamericano, sino también el dominicano, el latinoamericano, el belga (como yo) y el global. (De Maeseneer, 2011:126-127)

Efectivamente, la cita no es casual; es, de hecho, *muy* poco casual, puesto que Díaz no deja de buscar en su poética un acercamiento *relacional* y no, como hemos ya señalado, de "raíz única"; su calibanismo, decíamos, ha de leerse desde la tradición emancipadora de autores de las distintas áreas americanas que participan de la historia, no común, pero sí compartida, de la negritud. El calibanismo de Díaz puede leerse como producto del proceso de *créolisation* según lo comprende Édouard Glissant, como *huella* de un *desarraigo* histórico que supera los marbetes de la mera experiencia individual –esto es, de la *vida y obra* de Díaz o, en términos de Brescia, *su prosa, referentes y distintos corsés*–:

Que la idea de huella se adhiera, por oposición, a la idea de sistema, igual que una erranza que orienta. Sabemos que es la huella lo que a todos nos coloca, vengamos de donde vengamos, en Relación.

Ahora bien, la huella la vivimos algunos de nosotros, allá, tan lejos, tan cerca, aquí-allá, en la cara oculta de la tierra, como uno de los lugares de la supervivencia. Por ejemplo, los descendientes de los africanos a quienes deportaron, esclavos, a ese sitio que no tardaron en llamar el Nuevo Mundo, no tuvieron, las más veces, sino esto a lo que recurrir. [...]

La huella es al camino igual que la rebelión a la intimación, el júbilo al garrote. Esos africanos de la trata que iba a las Américas llevaron consigo, allende las Aguas Inmensas, la huella de sus dioses, de sus hábitos, de su lenguas. Enfrentados al desorden implacable del colono, fueron de condición tal, trenzada con los sufrimientos que padecieron, que supieron fecundar esas huellas, creando -más que unas síntesis- unas resultantes que dejan sorprendido.

Las lenguas criollas son huellas, abiertas en el charco del Caribe o del océano Índico. La música de jazz es una huella reconstruida que ha recorrido el mundo. Y también todas las músicas de ese mismo Caribe o de las Américas. Cuando los deportados cimarronearon por los bosques, yéndose de la Plantación, las huellas que fueron siguiendo no implicaron ni abandono de sí mismos ni desesperación, aunque tampoco orgullo o henchimiento de la persona. Y no agobiaron con su peso la tierra nueva igual que irremediables estigmas.

Cuando violentamos en nosotros, en los de las Antillas quiero decir, esas huellas de nuestras historias ofuscadas, no es para perfilar a no mucho tardar un modelo de humanidad que estuviéramos oponiendo, «por senderos hollados», a esos otros modelos que nos imponen a la fuerza. La huella no tiene la apariencia de una senda inconclusa en donde no queda más remedio que tropezar, ni de una avenida que bordea un territorio mordiéndose la cola. La huella va por la tierra, que nunca volverá a ser territorio. La huella es forma opaca de aprendizaje de la rama y el viento: ser uno mismo, pero derivado al otro. Es la arena en auténtico desorden de utopía. (Glissant, 2006:22-23)

Podemos, por tanto, señalar que el calibanismo de Díaz se configura como una propuesta estética conscientemente pancaribeña, en un espacio que busca no dibujar un centro ni adoptar

unos orígenes claros; atlántico desarraigo que carga en los cuerpos negros la imposibilidad de un retorno porque no hay ya un origen. Una poética, como diría Kamau Brathwaite, que no permite heredar un "sentido del génesis" sino un "sentido del genocidio" (Brathwaite y Glissant, 1991:314), fruto de una historia colonial e imperial que tuvo un papel fundamental en el desarrollo del modo de producción capitalista y el sistema-mundo contemporáneo. Nos distanciamos, por ello, en cierto modo de las categorías de "nacional", "regional" o "global" –o, mejor dicho, de la significación dominante que portan tales términos– haciendo uso de la Historia desde abajo para buscar las conexiones de la historia compartida pancaribeña, que Jean Casimir denominaría "contraplantación" y que el historiador puertorriqueño Fernando Picó reivindicaría en estos términos:

> Las pistas de una historia común caribeña hay que buscarlas en los vínculos que históricamente han puesto a las islas en relación abierta, sin la intervención expresa de las metrópolis y sin el monitoreo de agencias exteriores. El hecho de que muchos de esos contextos interregionales no hayan sido institucionales no necesariamente los hace indocumentados, ni la espontaneidad los transforma en efímeros, ni la sencillez de las transacciones los califica como insignificantes. La reiteración de los comportamientos rinde observables los fenómenos y la continuidad de los discursos y las prácticas configuran mundos mentales (Picó, 2013:9, cit por Gaztambide-Géigel, 2019:48)

Dentro de los estudios culturales, el reconocimiento o, mejor dicho, la falta de reconocimiento de los aportes culturales negroamericanos continúan siendo un fenómeno común. Una vez más, nos encontramos con que el *perfil definitivo de América* precisa ser explicitado: parte de la crítica que ha trabajado en torno a la obra de Díaz ha preferido responder a la pregunta de Nancy Morejón, "¿Dónde se vuelve Afroamérica invisible?" con un callado *aquí, en la nueva crítica latinoamericana.* Esta invisibilización de Afroamérica, lamentablemente constante en muchos de los análisis en torno a Díaz, puede comprenderse como un caso destacado de lo que Dipesh Chakrabarty denominaría la "desigualdad de la ignorancia" (Chakrabarty, 2008:58), y que ejemplifica en los siguientes términos:

> Un ejemplo no consciente pero claro de esta "desigualdad de la ignorancia" en los estudios literarios [...] lo constituye el siguiente fragmento sobre Salman Rushdie de un texto reciente sobre posmodernidad: "Aunque Saleem Sinai (de *Hijos de la medianoche)* narra en inglés (…) sus intertextos para escribir tanto historia como ficción son dobles: por un lado, proceden de leyendas, películas y literatura de la India, y por otro, de Occidente: *El tambor de hojalata, Tristram Shandy, Cien años de soledad,* etcétera". Resulta interesante advertir que esta oración solo enumera las referencias que son "de Occidente". La autora no tiene obligación alguna de ser capaz de nombrar con autoridad o especificidad las alusiones indias que tornan "doble" la intertextualidad de Rushdie. (Chakrabarty, 2008:58-59)

Como veremos más adelante, ocurre con Díaz un caso similar, si bien relativo tanto a sus intertextos de ciencia ficción más "camp" –como *Dune* o Zardoz– como a sus conexiones con las tradiciones específicamente afroamericanas[49]. Entendemos, por tanto, que, frente a un "mero" autor "latino" o estadounidense, Díaz es un autor afrocaribeño, y que de ahí parte su calibanismo e irredimible multiplicidad. Su apoyo en retóricas y estrategias de la negritud como otredad absoluta tratan de operar literariamente como mecanismo de desmontaje del sistema de identidad impuesto por un Otro –el hombre blanco– que no solo es Otro sino Amo –que diría Frantz Fanon–.

Así, como tendremos oportunidad de ver más adelante, antes que una *identitis* o una falsa *performance* de "lo latino", necesitamos leer la obra de Díaz desde las coordenadas de una creélisation, de un calibanismo que no trata de reafirmarse en una identidad cerrada, sino como un *momento de impugnación* del sistema de categorías raciales actualmente existente, y por ello *una etiqueta transitoria* –como hicieron tanto hincapié los marxismos anticoloniales negrocaribeños y mestizos a lo largo del siglo veinte–. Resuena en su obra –aun, como decíamos, de forma ya opaca, ya negativa– el deseo calibán utópico que Césaire definiría como un "universalismo depositario de todos los particulares" (Césaire, 2015:91) y, décadas más tarde, René Depestre describiría en *Buenos días y adiós a la negritud:*

> La especie humana –la hominización decisiva de los pueblos– se hace dolorosamente contra los fetiches y los últimos hechiceros de un tiempo cumplido. Los rasgos de los nuevos tipos que van a tomar el duro relevo de los blancos y los negros se dibujan tímidamente, desfigurados aún en los partos atroces de la historia. Se puede, sin embargo, estar seguros de una cosa: no se trata de un mito odiosamente homicida de la "raza" sino de la fuerza y la belleza de una solidaridad, todos *acimuts*, que tienen la oportunidad de soldar los pueblos del planeta al olor de mares de un nuevo orden redentor de la economía, de la cultura y de la comunicación. La realidad es, pues, esa: no hay una negritud de mañana. Esa mañana, levantado antes que los gallos, Calibán, el hombre de las buenas tempestades de la esperanza, ha visto al Orfeo negro de su juventud subir de los infiernos con un hada sin vida en sus brazos... (Depestre, 1986:115)

Así, frente a lo que podríamos denominar una "literatura de la identidad" –individual o "nacional" o "globalizada"–, veremos que el *Óscar Wao* se revela como una literatura más bien desterritorializante; su apuesta, como señalábamos en el anterior epígrafe, apocalíptica, apuntará constantemente a este fenómeno. En esta dimensión, consideraremos *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* a partir de este hecho, dentro del contexto de la amenaza del

49 Veremos más adelante varios ejemplos de ello. Por ahora, consideremos que Rita De Maeseneer, siendo una de sus mayores conocedoras en castellano, se limita a anotar, como dijimos, que *cree que no es casual* que Díaz mencione a Glissant (De Maeseneer, 2011:7), así como algunos apuntes sueltos y en extremo esquemáticos como "Díaz hace uso de múltiples estrategias intralingüísticas: se mueve entre el ghetto talk, el lenguaje de la calle, de los afro-americanos, del hip hop, de la droga... "(De Maeseneer, 2014:21). Esta enumeración, a nuestro juicio, produce un gran número de preguntas: ¿qué diferenciaría el *ghetto talk* del "lenguaje de la calle"? ¿el discurso del hip-hop se distinguiría de ambos, y a su vez del inglés afroestadounidense vernáculo? ¿El "lenguaje de la droga" no sería parte del ghetto?

rearme del supremacismo blanco, donde las múltiples referencias tanto al carácter especulativo-proyectivo del texto cuanto a las estructuras de larga duración (el fukú como colonialidad-imperialidad del poder) le dan una lectura no únicamente de "genérica" novela de dictador, y puede leerse como un texto que habla desde la Historia para su público actual. Así, veremos cómo el espacio semiótico en que se instala imaginariamente Díaz a partir de sus múltiples máscaras no coincide con el que se instala el texto, cuyas condiciones de recepción, múltiples y variadas, resultan desbordantes. Veremos, pues, no si Díaz "es o no dominicano", sino de qué forma se produce la ilusión verbal por la cual un autor de ficción (Yunior, autor-narrador de la obra) construye un modo de comprender y habitar lo caribeño. No como reproducción de un Caribe "esencial" sino como producción verbal, mediada por el pan-caribe de la Diáspora, la ciencia ficción, la literatura metaficcional, etcétera: es decir, cómo el acto lúdico verbal produce un yo-soy que nos ofrece múltiples imágenes, actitudes, estereotipos, de lo caribeño y construye su poética calibana.

3. *Status Quaestionis.* Junot Díaz y la crítica literaria

Los epígrafes siguientes tienen como objeto realizar un repaso de las líneas de investigación fundamentales que se han desarrollado en torno a la obra de Junot Díaz y, en especial, a *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, novela que aquí analizamos. Pretendemos, a lo largo de estas páginas, trazar una breve cartografía conceptual que nos permita comprender el espacio enunciativo en que la crítica ha insertado el texto para, a partir de ahí, ser capaces de delimitar el campo problemático de las cuestiones relevantes y justificar nuestro interés por una lectura "apocalíptica" del Óscar Wao.

Por tanto, este capítulo estará dividido en dos grandes partes: la primera de ellas constituye un recorrido por los senderos teóricos que, dada su relevancia, han acabado por conformar el canon interpretativo en torno a The Brief Wondrous Life of Óscar Wao. Comenzaremos, pues, dedicando nuestra atención a los principales enfoques teóricos sobre los que se ha articulado la crítica hegemónica de la narrativa del autor. A grandes rasgos, podríamos distinguir entre tres grandes paradigmas que han servido de marco teórico a los estudios centrados en el estudio de Junot Díaz. En primer lugar, se encontraría la crítica que podemos catalogar como "posmoderna"; cronológicamente anterior a los otros marcos, analiza su obra como la de un migrante "genérico" en los Estados Unidos, situándose desde el punto de vista de lo estadounidense que "acoge" y, por ello, como una novela perteneciente a lo que podríamos denominar narrativa posmodernista (cfr. Méndez, 2011). Esta línea, veremos, tiende a observar al autor desde una perspectiva "asimilacionista", donde las distintas relaciones que Díaz pudiera tener o dejar de tener para con la literatura latinoamericano-caribeña tienden a ocupar un aspecto secundario o incluso inexistente.

En segundo lugar, hallamos el marco de estudio de los *Latinx Studies;* frente al primer enfoque, tiende a desarrollar en mayor medida los aspectos específicos del texto de Díaz no únicamente como migrante en los EEUU sino como autor dominicano-estadounidense. Tales lecturas priorizan el carácter *híbrido,* transculturado, de la obra del autor, pero tienden a caer en lecturas muchas veces re-territorializantes, "obsesionados" por ver el texto como la expresión de las "experiencias migrantes" de sus personajes. Estas líneas de la crítica han producido muchas páginas de amplio interés, especialmente por su capacidad para recontextualizar la obra de a Junot Díaz fuera de la terminología crítica hegemónica en su momento, muy caracterizada, como decimos, por su anglocentrismo de corte asimilacionista. No obstante, tienden a encontrarse demasiado apegadas al entorno inmediato del texto; así, al privilegiar la lectura en términos de construcción o representación de *las identidades*, parte de

los autores pertenecientes a este enfoque acaban por subordinar el carácter de ficción narrativa del texto al de *traducción* del mundo social –esto es: practican un análisis sociológico *externista* que, como veremos, justifica sus interpretaciones de la obra en gran medida apoyándose en argumentos extratextuales, cuando no en meras falacias biográficas–. Ejemplo de esta metodología es *Junot Díaz and the decolonial imagination* (eds. Hanna, Harford Vargas y Saldívar, 2016), uno de los monográficos de referencia a la hora de acercarse a la obra de Díaz.[50]

El último de los marcos hegemónicos, por su parte, trabaja la relación de Díaz para con el conjunto de la literatura latinoamericano-caribeña, leyendo sus textos como participantes de un sistema específico pero subsumidos dentro de uno mayor, como pudieran ser sistema de la literatura "acana" (Saldívar, 2014) o la "literatura-mundo" –Todo-Mundo según De Maeseneer–, con distintos niveles de profundización: De Maeseneer, por ejemplo, lee el conjunto de la narrativa de Díaz desde un conocimiento profundo de la literatura dominicana y caribeña; no obstante, su armazón teórico acostumbra a resultar muy superficial y tiende a ignorar las herramientas de la narratología. Otro caso lo constituiría Mónica González García (2014), quien, tomando el concepto de *transamericanidad* propuesto por José David Saldívar, trata de "liberar" a Díaz de la jaula de oro de la *Latinx Literature* para tratar de estudiarlo como un autor entre otros del proyecto americano en su conjunto, intentando con ello superar las clasificaciones identitarias más estrechas –si lo consigue, o no, es otro tema–.

Una vez terminado este acercamiento, de carácter más general, en la segunda parte del capítulo nos centraremos en las distintas posiciones que se han ido proponiendo a lo largo de los años en relación con el tipo de "mundo" en el que se desarrolla la novela. Como veremos, uno de los debates críticos fundamentales mantenidos por la crítica literaria ha sido respecto del "género" al que pertenecería el *Óscar Wao*: del libro se ha dicho, por ejemplo, que formaría parte de un *realismo especulativo*[51] (Ramón Saldívar, 2011:5), que sería heredero o participante del *realismo mágico* (Hanna, 2010:499; Kaaren Takolander, 2016:110-112), o

50 Como puede verse, el nombre de José David Saldívar parece repetirse en el segundo y tercer enfoques; el crítico ha escrito una gran cantidad de páginas en torno a la obra de Díaz y se ha convertido en uno de los autores más referenciados a la hora de trabajar con la producción del autor que aquí nos ocupa. Empero, en el monográfico señalado, Saldívar únicamente edita y prologa.

51 Ramón Saldívar no realiza una identificación directa entre el realismo especulativo *stricto sensu* como tendencia filosófica y como tendencia literaria representada, pero sí propone algo parecido a un movimiento analógico en ambos campos, relacionado con un hartazgo respectivo a sus respectivos cánones posmodernos; así, si bien no desarrolla suficientemente las relaciones específicas entre ambos, el crítico identifica como característica de este "realismo especulativo" un compromiso renovado, aunque modesto, con cierto *realismo* después del declive de las propuestas posmodernistas del siglo XX más escépticas. No obstante, y como veremos más adelante, creemos que Saldívar no termina de comprender la propuesta de los nuevos filósofos realistas, hecho que le lleva a utilizar la categoría de *realismo especulativo* de una forma muy similar a lo que sería el relativismo posmoderno.

bien, al contrario, que en sus páginas se realiza una "negación del realismo mágico" (De Maeseneer, 2011). Tales divergencias de juicio obedecen al modo en que los distintos críticos han interpretado los elementos narrativos "inexplicables" dentro de la novela, tales como la existencia o inexistencia de la maldición llamada *fukú* o el estatuto existencial de personajes misteriosos como la Mangosta o el Hombre sin Rostro –muy relacionados con la supuesta maldición que asalta a los miembros de la familia Cabral–.

Como esperamos demostrar más adelante, consideramos que no se ha producido un análisis de la *ontología* del mundo (o, más bien, *los mundos)* existente en el *Óscar Wao* desde una teoría fuerte de los géneros literarios: así, a la hora de insertarlo en un tipo de mundo narrativo de ficción –"realista", fantástico, maravilloso...–, la crítica ha tendido a categorizar el texto a partir de una infravaloración de las marcas textuales específicas que componen la novela, prefiriendo en su lugar las relaciones de semejanza o diferencia respecto de otras obras. En otras palabras, han acostumbrado, como veremos, a realizar análisis "externistas" de los diferentes tipos de narrativa.

Así, y dado que la crítica ha afirmado tanto que es realista como que no lo es, que hay elementos maravillosos que afectan la trama y que no los hay, que la ciencia ficción posee un mero carácter lúdico-referencial y que es un apoyo estructurante fundamental para la novela, queremos adentrarnos en las múltiples posturas al respecto para más adelante proponer nuestra propia clasificación genérica. Avanzamos, por ahora, que consideramos que *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* se acerca más bien al modo fantástico que al realista, desde un punto de vista tanto ontológico como gnoseológico[52]. Este modo fantástico se aprovechará de recursos procedentes tanto de la fantasía, de los géneros maravillosos, de la ciencia ficción, del slipstream, de la metaficción y de numerosos mitos para construir su fábula y su discurso, que llamaremos no-ciencia ficción para resaltar la proximidad del Óscar Wao a la ficción proyectiva (Moreno Serrano, 2010), tanto por aspectos temáticos como por cuestiones retóricas y estructurales. Buscaremos, a partir de las herramientas propuestas por las teorías de la ficcionalidad, estudiar la novela que aquí nos interesa mediante un acercamiento genológico que nos permita comprender el estatuto ontológico de sus múltiples mundos de ficción.

Pensamos que por sus características escriturales (metaficción, múltiples niveles

52 En nuestra investigación diferenciamos entre gnoseología y epistemología: la primera puede definirse como teoría del conocimiento sensible o cotidiano, mientras que la segunda refiere a la filosofía de la ciencia. Realizamos esta precisión debido a que el grueso de la crítica procedente de las Humanidades contemporáneas, y especialmente los llamados Latinx Studies y la decolonialidad, tienden no solo a no distinguir entre ambas ramas de la filosofía sino, incluso, a utilizar "epistemología" para referir a lo que Foucault llamó *episteme.*

diegéticos, denuncia de la "narración oficial" de la dictadura, arqueología de la contrahistoria...) que posee la obra de Díaz, es necesario un replanteamiento sobre las relaciones entre apariencia y realidad, como paso para determinar la consistencia ontológica de sus diferentes niveles narrativos y aclarar con mayor precisión *qué* ocurre en la obra literaria. Por ello, frente a interpretaciones como las de autores como Mónica Hanna[53](2010), V. Figueroa (2013) o I. López-Calvo (2009), por ejemplo, –que se sitúan entre los "defensores" de Díaz como *realista mágico* a partir de una serie de características preseleccionadas y tan amplias que podrían incluir tanto al *Libro de las maravillas del mundo* de Marco Polo como a *Kentukis* de Samanta Schweblin– o la de Efraín Barradas –que niega la existencia intradiegética de los elementos narrativos no-realistas y sitúa a Díaz como un "realista"[54]–, sostendremos que las relaciones que mantienen los diferentes elementos textuales supuestamente "maravillosos", sobrenaturales o inexplicables, son mucho más complicadas de lo que pudiera parecer en un primer momento. Coincidiremos con Rita de Maeseneer[55] en que las prácticas narrativas de Díaz son lo suficientemente distintas en su procedimiento constructivo del llamado "realismo mágico", y que el abuso de tal etiqueta genérica –así como, en menor medida, la de *real maravilloso*, como señala Barradas en la cita transcrita en nuestra nota al pie– obedece a un conocimiento genérico y superficial de la narrativa latinoamericana. No obstante, nos alejaremos de su argumentación, pues, como decíamos, nuestro objetivo será defender la pertinencia de su carácter de *no-ciencia ficción* a partir del análisis detenido del contenido de sus mundos diegéticos y sus relaciones para con las diferentes formas de narrativa no realista.

Por tanto, nuestro acercamiento en este punto a los géneros literarios no será "clasificatoria" o "prescriptiva", en la medida en que los entendemos como momentos de la narración en el devenir del texto, o bien como "campos" de familiaridad que comparten ciertas características; más que etiquetas de librería, nos interesa, si se quiere, investigar en este punto los géneros en tanto *modos* narrativos, que adquieren su especificidad en la relación trabada entre los hechos narrativos, las posibilidades de acceso epistémico a ellos y

53 "Unlike the McOndo backlash against magical realism, Yunior maintains the validity of this worldview which he identifies with Caribbean discourse, often incorporating a touch of humor into his use of magical realism." (Hanna, 2010:501)

54 Nótese la ligereza con la que el crítico confunde las nociones de *maravilloso* y *fantástico,* que trata como sinónimos: "Si Carpentier proponía lo real maravilloso o un realismo mágico, Díaz propone un realismo cómico. Lo fantástico es el motor primario de toda la trama de la novela, pero en ella, contrario a la de Carpentier, nada fantástico ocurre." (Barradas, 2009:105)

55 "Más influyen el subtexto de la ciencia ficción y su forma particular de magia, provocada por palabras como "shazam" (Captain Marvel) y "kimota" (Marvelman), muy distinta del realismo mágico latinoamericano." (De Maeseneer, 2014:125). Véase, sin embargo, que la autora mezcla aquí arbitrariamente *magia* y ciencia ficción, y que además usa como ejemplo de este modo narrativo el cómic de superhéroes, que difícilmente encajarían dentro de los estándares de la ficción proyectiva, como veremos más adelante.

los compromisos enunciativos adquiridos por las diferentes instancias narrativas.

La no-ciencia ficción, como sostendremos, se construye dentro del *Óscar Wao* a partir de la trabazón entre una serie de elementos maravillosos, míticos, fantásticos, de ciencia ficción y metaficcionales que, organizados de una forma enmascarada pero constante, no nos permiten hablar de la novela como *realista*. Nos interesará demostrar la cercanía de la novela Díaz para con la ficción proyectiva, como señalábamos anteriormente, para defender con más fuerza la relevancia poética y estructural de sus elementos mesiánicos y apocalípticos, hecho que, como se verá, ha sido muy escasamente desarrollado por la crítica.

3.1. El canon interpretativo de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*

La publicación en 2007 de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao,* hasta ahora única novela de Díaz, no tardó en hacer de él un objeto de estudio para la crítica literaria. El hecho de haber sido laureado al año siguiente con el premio Pulitzer de ficción, contribuiría, como señala Rita de Maeseneer en "Junot Díaz, ¿escritor latinoamericano?" (2014), no solo a aumentar el interés por el autor sino asimismo a una "pugna", en parte nacional, en parte académica, por reclamarlo como propio. Transcribimos nuevamente el inicio de su artículo:

> Junot Díaz suele ser considerado un *latin@ writer* dentro de la US Literature/American Studies. Así es como lo vende el mercado. Así es como se lo estudia mayoritariamente en el mundo académico, donde pertenecería a la literatura étnica, literatura de minorías o literatura multicultural, esta panacea y fórmula celebratoria que resolvió el problema de la *political correctness* en Estados Unidos. (De Maeseneer, 2014:114)

Por otro lado, ya hicimos referencia a cómo el prestigio otorgado por el codiciado galardón le haría, asimismo, que la Cámara de Diputados de la República Dominicana lo nombrara embajador cultural de la República Dominicana en el extranjero (De Maeseneer, 2014:116) –así como su posterior caída en desgracia para las élites dominicanas debido a la denuncia por parte de Díaz de la aprobación de una serie de medidas legales claramente racistas–. Empero, en este momento no nos interesará el debate en torno a su dominicalidad –o a su falta de ella– cuanto meramente señalar que la dotación del Pulitzer despertó el interés de los estudiosos, tanto de los estudios literarios anglonorteamericanos cuanto del latinoamericanismo. Ello es así hasta el punto de que pareciera casi prescriptivo escribir acerca de Díaz señalando su reconocimiento institucional, al que acostumbra a añadirse su carácter de profesor de escritura creativa en el MIT, el haber ganado asimismo el *National Book Critics Circle Award* en 2007 o la recepción de la Beca McArthur en 2012.

A lo largo de estos últimos quince años hemos podido asistir a cierta evolución en cuanto a los aspectos resaltados por la crítica en torno a la novela de Junot Díaz. Más allá de la legitimación institucional otorgada al autor, nos interesará señalar algunos de los motivos recurrentes que han sido señalados por la crítica y que han configurado lo que denominamos s u *canon interpretativo*. Anteriormente, habíamos señalado la existencia de tres grandes marcos de estudio que habían dominado las interpretaciones de la obra: la crítica *posmoderna,* la perteneciente a los *Latinx Studies* y la latinoamericanista-caribeñista. Tales marcos no son, en verdad, compartimentos estancos, sino tonos o líneas dominantes.

3.1.1 La crítica posmoderna

Con la llamada crítica posmoderna queremos referir a la crítica que interpreta *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* como un ejemplo de narrativa posmoderna y/o posmodernista.

Como señalábamos anteriormente, pensamos que gran parte de las características que fundamentaron la posmodernidad en tanto que lógica cultural del capitalismo avanzado se muestran hoy exhaustas. Como muestra, podemos recurrir a las primeras palabras del libro de Diana Palaversich De Macondo a McOndo: senderos de la posmodernidad latinoamericana (2005), que comenzaba señalando, hace ya casi dos décadas, el cansancio respecto del abuso crítico del término:

> Emplear la palabra *postmodernismo* en el título de un libro es una estrategia algo arriesgada. Muchos lectores, incluyendo la autora de este libro, nos sentimos irritados por el uso y abuso de este término: las interminables discusiones teóricas sobre su definición y en torno a la idea de si es posible o no hablar de la postmodernidad en América Latina; la proliferación de publicaciones que prometen resolver este problema que, de hecho, no tiene solución; su uso comercial y cotidiano que define como *postmodernos* tanto los programas de televisión, la ropa y las bebidas como las actividades políticas del subcomandante Marcos, etiquetado dentro y fuera de México como un revolucionario posmoderno por excelencia cuya imagen icónica se vende al lado de la Virgen de Guadalupe y el Santo Niño de Atocha. ¿Por qué entonces usar un concepto tan explotado y poco preciso que de todas maneras se ha originado en las condiciones específicas del mundo superdesarrollado y postindustrial y aplicarlo a una región del mundo en la cual se viven simultáneamente varias temporalidades que van de la premodernidad a la modernidad y postmodernidad, según la clase social y la zona urbana o rural en la cual uno vive? (Palaversich, 2005:9)

Como sosteníamos anteriormente, dicha matriz ideológico-cultural ha quedado saturada, por un lado, por su enorme productividad académica e intelectual, que la ha llevado al punto, como apunta Palaversich, de acercarse peligrosamente a la no-significación; por otro, porque, como defendíamos con anterioridad, nos hallamos ya no en una condición posmoderna sino *póstuma*: un régimen de historicidad-temporalidad y producción de subjetividad que ya no encaja con tanta sencillez como antes ni en los moldes teóricos de los grandes *popes* de la teoría cultural posmodernista –Ihab Hassan, Brian McHale o Linda Hutcheon, por indicar algunos de sus cultivadores "clásicos"–, ni en los de sus críticos –como David Harvey o Fredric Jameson–. Ello no quiere decir, por supuesto, que los análisis realizados desde este punto de vista resulten desechables; gran parte de las contribuciones de la crítica ha trabajado a Díaz a partir de las lentes de un posmodernismo teórico que, al cabo, era la *koiné* de los estudios culturales de la época.

No obstante, en algunos de estos textos late cierto eurocentrismo en el manejo de los referentes, que llevan a lo que denominamos una actitud "asimilacionista"; esta, como apuntábamos, lee la producción narrativa de Junot Díaz como perteneciente al tipo de "novela de inmigrante"; ello hace poner el foco en el "choque" cultural-textual desde las coordenadas ideológico-teóricas del país de "acogida" –los Estados Unidos–, desdibujando la especificidad

caribeña de su obra y tratando a Díaz como lo que podemos llamar un migrante genérico. Tal modo de analizar a Díaz ha sido criticado en varias ocasiones, como haría la investigadora María Lauret en "Your Own Goddamn Idiom": Junot Díaz's Translingualism in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" (2016):

> None of the usual clichés about "immigrant" or "ethnic" or, yes, even "multicultural" writing pertain here because *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* is less about narrative than about style—style not as in no-substance style, but as in medium-is-message style, stripping literariness (whatever that is) down to its linguistic and therefore (pace Voloshinov) social base, which is language as the material of political and cultural signification. (Lauret, 2016:507)

Ejemplos de esta forma de proceder son los capítulos "Media and Migration: Danticat, Díaz, Eugenides and Scibona" de la investigadora Caren Irr y "City of Clowns": The City as a Performative Space in the Prose of Daniel Alarcón, Junot Díaz, and Roberto Bolaño" de Stacey Balkan, pertenecientes al volumen *Wretched Refuge: Immigrants and Itinerants in the Postmodern*, (eds. Datema y Krumrey, 2010); ambos textos, escasamente interesados en acercarse a ninguna fuente caribeña –por no decir, no canónicamente estadounidense–, exploran brevemente la novela de Junot Díaz, como indican sus propios títulos, en relación con la producción narrativa de otros autores migrantes. Caren Irr, por su parte, comprende lo "posmoderno" en Díaz como una apuesta poética del autor migrante y globalizado frente al realismo mágico[56]:

> His drama of marginality, exclusion, and erotic return introduces outlanish political history of the Dominican Republic to readers presumed not to know it while also scrutinizing the responsabilities of writers. Throughout the novel, treatments of the contemporary media system displace both a nostalgic focus on the past and a too easily affirmative celebration of mass media. [...]
>
> Díaz seems especially interested in overturning indigenist or folkloristic tendencies in Caribean literature. Rather than supplanting a modern calendrical realism with the surreal temporality and casualities of myth (as in magical realism), Díaz's postmodern array of mediates images and supposedly premodern figures confuses the differentiations required for "magical" effects. (Irr, 2010:14)

De acuerdo con la autora, como vemos, Díaz sería un autor posmodernista, debido a su incorporación de la cultura "contemporánea" de los medios de masas en la construcción de su historia en lugar de la temporalidad surrealista y la *causalidad mítica* propias de un realismo mágico que, suponemos, es considerado por la autora como "moderno" o modernista respecto

56 La relación de Díaz con la etiqueta de "realismo mágico", ya sea para afirmarla o negarla, es, como veremos más adelante, un tema de interés para ciertos críticos de la academia estadounidense. Avanzamos que, para nuestra investigación, el término no resulta útil como punto de referencia en tanto que los modos de narración no realistas de la narrativa latinoamericana y caribeña son evidentemente mucho más amplios de los que la crítica centrada en Junot Díaz considera. No sin un punto de malicia diremos que la mayor parte de los artículos que relacionan a Díaz con el realismo mágico demuestran poco conocimiento de la literatura hispanoamericana, y que algunos de ellos llegan al punto de apoyarse en la supuesta semejanza o diferencia del *Oscar Wao* respecto de *Cien años de soledad* para justificar sus argumentos (Cfr. Hanna, 2010:509; Miller, 2011:93; Méndez, 2011:272...).

de este. La afirmación nos parece sorprendente, en primer término porque, como veremos más adelante, el *Óscar Wao* incluye *tanto* un tratamiento temporal no-realista cuanto una estructura inspirada en varios mitos[57] –la caída de la casa de Atreo, mediada por la saga *Dune*, por ejemplo–, hasta el punto de que la misma historia de Óscar está organizada como parodia del camino del héroe descrito por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* –la novela comienza hablándonos de Óscar de León como de *nuestro héroe* y finaliza con un sacrificio heroico–. Por otro lado, no podemos compartir un análisis que considere a García Márquez como un escritor "modernista" –según sugiere la autora–, tanto los teóricos del posmodernismo estético como los críticos de la posmodernidad siempre lo categorizaron como uno de los autores "fundantes" del posmodernismo literario: ya sean los *Textos sobre el posmodernismo* del novelista John Barth –uno de los autores fundamentales de la experimentación metaficcional en los años setenta– (Barth, 2000:45-47), ya los ensayos teóricos de Ihab Hassan como *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* (Hassan, 1982:260), ya sea el capítulo de Julio Ortega "Postmodernism in Latin America" en *Postmodernist Fiction in Europe and the Americas* (Ortega, 1988:194), Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (2004[1988]:223)... Si existe algún consenso crítico entre todos ellos es el de la consideración de las novelas de la nueva narrativa latinoamericana como obras canónicas en el desarrollo del posmodernismo estético.

El artículo de Stacey Balkan por su parte, introduce a prácticamente todos los autores latinoamericanos de fines del pasado siglo y comienzo del presente como miembros, con independencia de sus usos estéticos, del movimiento McOndo, con el que parece identificar lo "posmoderno" latinoamericano-caribeño en su conjunto[58]. Tales análisis nos recuerdan a lo que escribiera Diana Palaversich: "Entre los autores que piensan la postmodernidad

57 De acuerdo con lo expuesto en el fragmento por la autora, incluso el primer libro de Junot Díaz, *Drown,* habría de leerse de acuerdo con una lógica "modernista" por su estructura inspirada en la mitología. Recuperamos las palabras del propio autor en el coloquio de 2013 junto a la escritora Karen Russell y Willing Davidson, editor de *The New Yorker: "*[M]y first book was intentionally organized around a reverse *Odyssey* where instead of getting the Odysseus story from Odysseus or Penelope, we get it from Telemachus, from the son, what that looks like." (Díaz, 10/08/13). Similar es el caso de Jonathan Urch (2017), quien, en sus criterios para diferenciar el "modernism" y la novela posmodernista, toma como ejemplo, esta vez, el *Ulises,* para argumentar el "posmodernismo" de la obra de Díaz: "*Ulysses*, despite its formal and stylistic fragmentation, adheres to the structure and themes of *The Odyssey* which gives the novel a vast, hidden layer of coherence and meaning. In contrast to these modernist examples, fragmentation, as it has been used in postmodern fiction, tends to eschew any ultimate sense of structure." (Urch, 2017:11) Según este criterio, *Drown* debería ser considerada nuevamente una obra del *modernism*, lo cual no tendría a nuestro juicio mucho sentido. Frente a lecturas como esta, recomendamos artículos como "Myth and the Fantastic in the work of Junot Díaz" (2020) de Justine McConell, al que referiremos más adelante.

58 "So while the postmodern narratives of terror that Roberto Bolaño and Junot Díaz spin in their McOndo tales may indeed be a necessary antidote for the wholesale erasure of Indian subjectivity (or the aforementioned "whitewashing")..." (Balkan, 2010:106)

latinoamericana existe la tendencia de agrupar toda una serie de fenómenos cultural e ideológicamente heterogéneos bajo el mismo manto todo englobador del postmodernismo" (Palaversich, 2005:19). Asimismo, la negativa de Balkan a la utilización de fuentes ajenas al canon de su entorno académico es tan palmaria que llama, de forma no irónica, *indios* a los campesinos de la República Dominicana:

> And in the case of the indigenous émigrés –Díaz's rural *indios*– identity is constructed via a comprehensive process of ghettoization that is pervasive in Trujillo's postmodern[59] (and jingoistic) DR. In Díaz's McOndo, the subjugation of the translocal Other –Díaz's *indio et alia* –is indeed necessary to actualyze the hegemony of a new master. (Balkan, 2010:99)

En la línea de investigadoras que han trabajado con la idea de Díaz como narrador posmodernista se encuentra asimismo Kelsey Shanesy; la autora utiliza el término como llave explicativa en numerosas ocasiones en su tesina "Anxiety de la historia: Understanding the Roots of Spanglish in the Texts of Junot Díaz" (2010), parcialmente enfocada en tratar de comprender la "ansiedad de la historia" que existiría en sus páginas y que otros sectores de la crítica llamarían más adelante "herida colonial" (González García, 2014:98):

> Junot Díaz attempts to cope with the anxiety of history by educating his reader about the history of the Dominican Republic. He fails, of course, due to the nature of the anxiety of history.
>
> The anxiety of history is a symptom of our postmodern age, in part due to the current statistics of minority populations in the United States, but also because of the nature of postmodernism itself. Georgetown University's website dedicated to defining that which is postmodern lists the facets of postmodernism. In regards to history, the site says that postmodernism means "Suspicion and rejection of Master Narratives for history and culture; local narratives, ironic deconstruction of master narratives: counter-myths of origin" (Irvine). Since master narratives for history and culture are rejected, that leaves the individual, or in this case the author, to redefine history and culture. The task of redefining history, in addition to the inherent attachment to it, also contributes to the anxiety of history. Furthermore, the po-mo page also lists "Disruption of the dominance of high culture by popular culture. Mixing of popular and high cultures, new valuation of pop culture, hybrid cultural forms cancel "high"/"low" categories" as a facet of postmodernism. Formerly, the history and cultural practices of minority cultures would not have disrupted high culture, but since Latino culture and Spanish have worked their way into popular culture, they now occupy space in many parts of American culture. Moreover, popular culture has long been influenced by African American culture, which helps to explain why African American minority culture influences Díaz and plays into the anxiety of history. (Shanesy, 2010:31-32)

59 La autora llama en dos ocasiones "posmoderno" a Trujillo, sin justificar por qué: "*The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* illustrates the postcolonial class hierachy of Santo Domingo (Dominican Republica) as a direct consequence of the imperialist dictates of Rafael Trujillo, a postmodern dictator whose infamy..." (*ibid.*:98). Nos llama la atención la continuada renuencia por parte de la crítica a denominar el régimen de Trujillo como fascista o, cuando menos, fascistizante o parafascista.

Si bien su estudio resulta un tanto escolar en demasiados momentos, su trabajo de comparación de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* con la novela del afroestadounidense Ishmael Reed (1972) resulta interesante –siendo Reed, además, un referente claro de Junot Díaz en su uso de las notas a pie de página, de la tematización de la maldición como ordenadora de la trama y alegoría de las relaciones entre opresor-oprimido, o el afrocentrismo de los personajes, por ejemplo, que el muchas más veces citado García Márquez–. Cierto es que, en tanto que consideramos "lo posmoderno" una categoría exhausta, acaso habríamos recurrido a compararlos según el carácter, compartido por ambos, de lo que Linda Hutcheon denominaría metaficción historiográfica. Esta noción, pensamos, permite establecer análisis con mayor especificidad respecto de las obras de Reed y de Díaz y la que estas mantienen, a su vez, con los contextos históricos rescatados del pasado[60], actualizados en el presente y proyectados hacia el futuro. Aun sin recurrir a la comparación con Ishmael Reed, la doctora Elena Machado Sáez –así como otros críticos[61]– han usado esta etiqueta para catalogar el texto de Díaz:

> The novel thus echoes Linda Hutcheon's equation of history and fiction as narratives with similar functions: "Historiography and fiction are seen as sharing the same act of refiguration, of reshaping our experience of time through plot configurations; they are complementary activities" (100). The writing of history and of fiction has the same goal of ordering the past and dictating which key events should be seen as shaping our present. Díaz goes one step further than Hutcheon to construct the relationship of historical agency to literary narration as a rivalry. (Machado Sáez, 2011:527-528)

No podemos continuar sin resaltar que Machado Sáez, no obstante, se enfoca más bien en el tercer grupo de investigadores, que leen a Díaz desde el Caribe y su diáspora, que desde la posición que denominábamos asimilacionista. Compartimos en gran medida el punto de vista de su artículo "Reassembling the Fragments: Battling Historiographies, Caribbean Discourse, and Nerd Genres in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" (2010), en el que la fijación de introducir a Díaz en una estética posmodernista se encuentra ya ausente –en favor de un marco de análisis "poscolonial"–, y en el que se citan influencias y paralelismos entre la producción literaria de Díaz y sus referentes del Caribe –como Fernando Ortiz, Aimé Césaire o Édouard Glissant–.

60 No compartimos, no obstante, gran parte de las afirmaciones realizadas por la autora, como la siguiente: "Ultimately, Díaz's curse, overall story, and postmodern choices are products of contingencies having to do with a particular historical moment, while Reed's speaks to the inherent essence of ethnic identity."(Shanesy, 2010:21) Creemos que la autora maneja un palmario literalismo al trabajar con la obra de Reed y que ignora sus procesos de alegorización.

61 Cfr. Pérez de Guzmán Vallejo (2011:25), Christopher González (2016:50) o Jonathan Urch (2018:10), solo para obtener un par de ejemplos.

La mayor parte de los análisis que leen a Díaz como practicante de un posmodernismo literario tienden a confluir en muchas de sus posiciones interpretativas: con distintos acentos, se ha escrito en numerosas ocasiones para señalar elementos de su novela tales como el gusto por la intertextualidad –de su intermedialidad se ha escrito mucho menos, a pesar de que gran parte de los referentes del Óscar Wao incluyen elementos semióticos visuales[62]–, el carácter "fragmentario" de su estructura, la constante vacilación ontológica y gnoseológica sobre lo que puede ser "real" y "ficcional" dentro y fuera del texto –con énfasis en el carácter de "subversión" narrativa que implicaría el carácter de Yunior como narrador no fiable, que la crítica tiende a considerar como una forma de resistencia contra "los autoritarismos", como veremos– o su pertenencia a la arriba mencionada metaficción historiográfica. Si bien coincidimos con tales características como notables dentro de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* –con la salvedad de su fragmentariedad, que nosotros entendemos de forma notablemente diferente–, creemos asimismo que existe, por parte de la academia anglocentrada, un sesgo conceptual en la noción de novela posmoderna-posmodernista.

En este sentido, podemos decir que el canon interpretativo "posmoderno" conformado generalmente durante los primeros años posteriores a la publicación del *Óscar Wao* ha tendido, como decíamos, a desdibujar el campo de especificidad trabajado en la novela –el *in-between*, podríamos decir, de su condición diaspórica–, para centrarse fundamentalmente en los referentes más cercanos a la cultura anglonorteamericana. Esta metodología, aunque ha producido una gran cantidad de análisis interesantes, termina por revelarse como "provincial"; recuperamos en este momento la noción *desigualdad de la ignorancia*[63] de Dipesh Chakrabarty, para señalar que gran parte de la crítica ha tendido a manejar referencias únicamente occidentales, evitando la precisión en aquellas que no son propias:

62 De acuerdo con nuestra bibliografía, es la doctora Sharae Deckard (2018) quien hace uso del concepto de intermedialidad a la hora de escribir sobre el *Óscar Wao*. Si bien es cierto que la tesina de Theresa Nevarez Rojas (2015) asimismo lo aplica en algún momento para escribir sobre Díaz, lo hace para referir al libro *This is How You Lose Her* en su edición ilustrada. Por otra parte, y aunque no utilice el término, el volumen de Ellen McCracken llamado *Paratexts and Performance in the Novels of Junot Díaz and Sandra Cisneros* (2016) constituye, por objeto y metodología, uno de los estudios intermediales más interesantes realizados sobre la novela.

63 Una vez más traemos aquí sus palabras:

> Un ejemplo no consciente pero claro de esta "desigualdad de la ignorancia" en los estudios literarios [...] lo constituye el siguiente fragmento sobre Salman Rushdie de un texto reciente sobre posmodernidad: "Aunque Saleem Sinai (de *Hijos de la medianoche*) narra en inglés (…) sus intertextos para escribir tanto historia como ficción son dobles: por un lado, proceden de leyendas, películas y literatura de la India, y por otro, de Occidente: *El tambor de hojalata, Tristram Shandy, Cien años de soledad*, etcétera". Resulta interesante advertir que esta oración solo enumera las referencias que son "de Occidente". La autora no tiene obligación alguna de ser capaz de nombrar con autoridad o especificidad las alusiones indias que tornan "doble" la intertextualidad de Rushdie. (Chakrabarty, 2008:58-59)

> Con estas referencias literarias, Díaz (...) mezcla, en la vena del espíritu postmoderno, lo que se ha dado en llamar "alta" literatura (como el extracto de "The Schooner Flight" (1980), poema del reconocido autor caribeño Derek Walcott que se encuentra al comienzo de la novela) con la denominada "literatura popular"[64] (ya en la cita del cómic *Los Cuatro Fantásticos* con la que se inicia el libro: "of what import are brief, nameless lives... to Galactus??"). Así, Díaz se ubica dentro de una tradición claramente angloamericana, canónica pero también anclada en lo popular, al tiempo que introduce elementos (y una gran parte de la trama) decididamente dominicanos, como el uso del castellano y de palabras y conceptos que parten del Caribe, y que acaban conformando una obra mixta, que habla de exilios, políticos, pero también lingüísticos o exilios interiores, como es el caso del joven protagonista. (Méndez, 2011:271)

Mención aparte merece la tesis doctoral de de Vincent A.Walsh "Writing into Silence: Junot Díaz, Human Rights, and the Imperial Curse" (2014); frente al consenso mayoritario, su investigación sostiene que los aspectos formales de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* son insuficientes para considerarla una novela posmoderna –en el sentido filosófico obra influenciada por lo que el autor denomina posestructuralismo[65]–; aunque efectivamente comparta rasgos estilísticos similares con algunas obras del posmodernismo estético, el *Óscar Wao* no encajaría dentro de los valores propugnados por la academia estadounidense posmoderna. Como afirma en las primeras páginas de su tesis:

> Junot Díaz employs a variety of postmodernist literary strategies in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, such as conflating (and confusing) the role (and identity) of author and narrator, creating a parallel fictional (and semi-fictional) subtext in the form of numerous, often detailed footnotes, and incorporating a hybrid mixture of discourses throughout a self-referential, apparently self-undermining narrative. Yet by means of his persistent satirical tone, pervasive irony, occasional explicit commentary, and thematic inferences, Díaz simultaneously challenges the core tenets of postmodernist-poststructuralist theory.

64 Más adelante argumentaremos que, según nuestro punto de vista, los distintos estratos de significado que componen el *Óscar Wao* no pueden únicamente considerarse en torno a la oposición entre "alta cultura" y "cultura popular" –que aquí deberíamos tomar como sinónimo de "baja"–. Anotemos por el momento que, como afirma Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados,* el término de "cultura popular" no es equivalente al de *cultura de masas,* al trastocarse los medios de producción, intercambio, distribución y consumo semiótico con el desarrollo de la sociedad industrial (cfr. Eco, 2022:65-78). De acuerdo con Eco, *Los cuatro fantásticos* no sería un formato "popular" sino *masivo*, al igual que lo sería la obra de Hemingway o que la Quinta de Beethoven –"la industria de la cultura de masas fabrica los cómics a escala internacional y los difunde a todos los niveles: ante ellos (…) muere el arte popular, el que surge desde abajo" (Eco, 2022:303)–. Ello no destruye los mecanismos de valoración estética, puesto que *dentro* de cada medio de masas podemos encontrar obras que –en términos de Eco– alcanzan la más alta dignidad artística –el ejemplo puesto por el semiólogo italiano es *Peanuts,* la viñeta de Charlie Brown y Snoopy–. Por otro lado, resulta curiosa la escasa atención que la crítica ha prestado al hecho de que gran parte de los autores de cómic de la Edad de Oro son judíos de ascendencia migrante, factor muy a tener en cuenta a la hora de interpretar la necesidad de los superhéroes a ocultar su identidad en una sociedad que los considera mutantes o degenerados.

65 Nosotros preferimos, no obstante, hablar de *French Theory:* los distintos autores asociados al posestructuralismo, como Michel Foucault, Jacques Derrida o Gilles Deleuze, son objeto de muy divergentes interpretaciones en función de su entorno de recepción. Según nuestro punto de vista, la teoría literaria "posmoderna", o, en términos de Jonathan Culler, simplemente la *teoría,* no asume tanto las posiciones de tales filósofos cuanto una reelaboración subjetivista de ellas.

> Díaz's creative concerns interrogate the notion of constructed histories, reestablish distinctions within binaries, and defy the poststructuralist prohibition against grand narratives, while contesting the postmodernist tendency toward moral and cultural relativism. Díaz appears to be consciously inviting a poststructuralist reading, even as he simultaneously undermines any possibility for such a theoretical analysis ever succeeding in fully coming to terms with his work. In effect, Díaz redirects the lens of the postmodernist-poststructuralist perspective back on itself, questioning its basic assumptions. (Walsh: 2014:1)

La posición de Walsh es, de entre las distintas interesadas por relacionar a Junot Díaz con lo posmoderno, acaso la más interesante y mejor argumentada, lo cual no significa, por supuesto, que sea la más hegemónica dentro de los estudios literarios. El autor se esfuerza no solo en recibir los postulados teórico-críticos en boga para aplicarlos mecánicamente a la novela de Díaz, sino que se sitúa ante las formas discursivas de la academia anglonorteamericana para cuestionar sus postulados, que, critica, se erigen como "antiautoritarios" cuando lo que hacen es sustituir una *episteme* por otra:

> One encounters other concepts associated with poststructuralist theory that are likewise typically presented as givens, and therefore implicitly regarded as unchallengeable: the prohibition against "grand narratives," for example, along with the pivotal significance of terms like "hybridity," "mimicry," "ambivalence," and "a third space for enunciation," as well as cautions against "essentializing" and "exoticizing." All of these theoretical perspectives surely raise interesting issues, yet it seems problematic that their pertinence tends to be just taken for granted. Proponents of these positions, ironically, seem to end up challenging one form of authority by simply substituting another. (Walsh, 2014:12)

Ello no implica, por supuesto, una defensa reactiva de una crítica literaria "modernista", sino la necesidad, por parte de la crítica, de no interpretar todo texto de acuerdo con los marcos epistémicos de la *theory;* su tesis doctoral abre, así un sendero productivo, que no se siente impelido a la repetición de los, hasta entonces, principales consensos críticos en relación con el *Óscar Wao.* Su esfuerzo teórico resulta interesante, en este sentido, por su negación de identificar la novela a partir de listas abstractas de categorías formales, hecho tristemente común, como ya señalara hace más de veinte años Santiago Juan Navarro en *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana* (2002):

> La mayor parte de los estudios existentes sobre el tema tienden a la lectura descontextualizada de las obras, a los meros inventarios de técnicas formales. Los ejemplos aducidos en tales estudios son en su mayoría norteamericanos. Las obras latinoamericanas, o bien son ignoradas, o mencionadas como exóticas ilustraciones de teorías construidas sobre modelos europeos o estadounidenses. (Navarro, 2002:13-14)

La lectura del *Óscar Wao* ofrecida por Vincent Walsh resulta, asimismo, de las que escasamente se preocupan por las formas políticas concretas del Trujillato en lugar de tratarlas a partir de abstracciones textuales. Más adelante volveremos sobre ello.

A pesar de las críticas que se le pueden hacer a los académicos que han leído al autor del *Óscar Wao* desde categorías en ocasiones excesivamente mecánicas –esquematismo que Desiderio Navarro juzgaría característico del "eurocentrismo metodológico" (Navarro, 1980:10)–, no es menos cierto que muchos de los análisis de este marco interpretativo han sido valiosos por su contribución a desentrañar muchos de los aspectos más característicos de la poética de Díaz. Hemos mencionado o citado someramente algunos de ellos, como el entrelazamiento entre la autorreflexividad narrativa y la reivindicación de una contrahistoria que revele lo oculto por los discursos ideológicos dominantes –esto es, su carácter de metaficción historiográfica–, su aprovechamiento de la intermedialidad para jugar con los distintos estratos significativos en la obra o su gusto por lo que llamábamos una constante vacilación entre lo real y ficcional. En suma, dentro de los marcos interpretativos preferidos por la crítica posmodernista es rastreable gran interés por las dimensiones poético-estructurales de la novela. Destacan, por tanto, los análisis "inmanentistas", donde se obvia la historicidad de las formas ideológico-culturales –lo que Juan Carlos Rodríguez llamaría la *radical historicidad* de la literatura– y la relación entre texto y contexto.

3.1.2. Latinx Studies

En cierto modo como reacción a la negación de las lecturas contextuales, así como de las interpretaciones "asimilacionistas" de la novela de Díaz es como puede entenderse la aparición paulatina de cada vez más obras críticas que abordan *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* desde las coordenadas de lo que llamamos los Latinx Studies. Podríamos sostener que gran parte de los textos escritos desde esta perspectiva pertenecen al "poscolonialismo" o a "poscolonialidad", para diferenciarlo de lo posmoderno, y concebirlos como parte de una red discursiva que trata de superar el eurocentrismo metodológico presente en los autores ya vistos. No obstante, en tanto que lógica cultural del capitalismo tardío, consideramos que la diferenciación de una posmodernidad y una poscolonialidad es equívoca: la sociedad

"posmoderna" lo es por su carácter poscolonial, del mismo modo que la sociedad "moderna"[66] llegó a ser lo que fue por su carácter colonial.

En este momento, nos encontramos ante el mismo problema que con la noción de *posmodernidad:* el carácter *exhausto* de ciertos términos por su abuso crítico y la pérdida de especificidad y significación que comporta su utilización por doquier en los textos críticos. Así, si el marbete de "posmoderno" nos resultaba productivo pero sin duda insuficiente para acercarnos a esta obra, en cierto modo nos ocurre lo mismo con muchos de los estudios sobre el *Óscar Wao* que se adscriben a las etiquetas de *poscolonial* o *decolonial*.

Simplificando al máximo, podemos comprender lo poscolonial como una noción que designa, bien un proceso, bien una toma de posiciones. El primer sentido entronca con la visión de una *sociedad-mundo* poscolonial, en la que los viejos órdenes políticos nacidos del desarrollo de las potencias del capitalismo imperialista son paulatinamente sustituidos por otras formas de organización social; en este sentido, el término de *poscolonial* refiere fundamentalmente a los conjuntos de problemas a los que han de enfrentarse los diferentes grupos sociales producto de los procesos de descolonización que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XX tras el final de la Segunda Guerra Mundial y cuyo impulso emancipador terminó durante los años ochenta –el fin de la *era de* Bandung, en términos de Samir Amin–. Tras este, comenzaría el proceso de globalización neoliberal, que Jameson consideraba el *reverso* o la ofensiva de las fuerzas capitalistas tras el fin de los imperios formales (Jameson, 2015:138).

El segundo, por su parte, comprende una nómina de autoras y autores académicos, entre los que se suele destacar a Edward Said, Gayatri Spivak, Ranajit Guha, Dipesh Chakrabarty o Homi Bhabha como algunos de sus fundadores. De acuerdo con las palabras de la filósofa Montserrat Galcerán en su libro *La bárbara Europa. Una mirada desde el poscolonialismo y la decolonialidad* (2016), las distintos enfoques que pueden denominarse poscoloniales,

66 Situamos entre comillas el término de "modernidad" porque consideramos que, si la categoría de "posmodernidad" ha sido objeto de un amplio debate, más parece haberlo sido aquella. Mientras que la teoría posmoderna y poscolonial tienden a considerar el nacimiento de lo moderno en el siglo XVIII, asimilándolo a los procesos nacidos tras la Ilustración, la Revolución Francesa y el desarrollo del modo de producción capitalista, la teoría decolonial sitúa este origen en el "Descubrimiento" de América. (Cfr. Galcerán, 2016:56-57) Desde nuestra perspectiva, *moderno* es un término funcional dentro de un campo determinado, caracterizado por el desarrollo de procesos de reflexividad respecto de elementos internos a dicho campo (utilizamos, pues, un punto de vista cercano al de Bolívar Echeverría, 2009 o Amin, 1989). Según esta interpretación no existiría "una" modernidad sino múltiples, entrelazadas y respectivas a contingencias determinadas. Así, Ibn Jaldún (1332-1406) frente a la tradición metafísica musulmana o Akbar (1542-1605) frente a la aristocracia islámica, por ejemplo, constituirían modos específicos de modernidades *situadas* dentro de contextos históricos no occidentales, con determinaciones histórico-culturales concretas y genealógicamente independientes de la occidental. Reducir, como hacen Walter Mignolo o Aníbal Quijano, la modernidad capitalista de Europa Occidental a *La Modernidad* es, según esta perspectiva, un error metodológico de partida.

aunque lo hagan desde puntos de vista diferentes y a veces choquen, se interesan por algunos elementos comunes:

> El punto de encuentro se sitúa en su interés por las clases y sectores dominados, por la subjetividad del subalterno, de la que nos quedan testimonios en su cultura propia pero también en la cultura dominante que, en la medida en que trata la dominación e incluso la justifica, construye la imagen del otro colonizado. A diferencia de la cultura europea, sus análisis parten de los sujetos colonizados, de cómo ellos y ellas han experimentado, expresado culturalmente y resistido a las prácticas coloniales. De este modo, invierten el punto de mira y en vez de analizar el fenómeno desde los colonizadores y sus teorías, explicaciones o justificaciones, intentan hacerlo desde las poblaciones colonizadas, recurriendo para ello a fuentes diversas, desde relatos orales a las huellas de estos acontecimientos en la cultura de los colonizados y en los relatos de los enfrentamientos. Al situarse en la posición del otro, ese discurso desplaza totalmente la mirada y pone radicalmente en cuestión la pretendida neutralidad del discurso cultural europeo. (Galcerán, 2016:31)

Como parte del denominado "giro cultural", el poscolonialismo no únicamente se ha interesado por el punto de vista del subalterno sino asimismo por *lo cultural;* no obstante el interés de muchos de sus posicionamientos, no son pocas las veces en que tal hincapié acaba resultando problemático. Como veremos, la categoría de "cultura" aparece reificada o mistificada en no pocas ocasiones, convertida en una suerte de "suelo", de "arraigo" inescapable al que el autor volvería para encontrar algún tipo de "autenticidad" –*Blut und Boten,* en suma–. Nuestra formación, más cercana a Guattari y Glissant, sostendrá, como dijimos, la búsqueda de la *multiplicidad* en el *Óscar Wao en* lugar de la *identidad,* para evitar la caída en el "polietnocentrismo"[67] que a veces desprenden los análisis de la obra de Díaz. Por tanto, haremos nuestros los avisos establecidos por Guattari-Rolnik en *Micropolíticas. Cartografías del deseo* (2006):

> El concepto de cultura es profundamente reaccionario. Es una manera de separar actividades semióticas (actividades de orientación en el mundo social y cósmico) en una serie de esferas, a las que son remitidos los hombres. Una vez que son aisladas, tales actividades son estandarizadas, instituidas potencial o realmente y capitalizadas por el modo de semiotización dominante; es decir, son escindidas de sus realidades políticas. […] La cultura en tanto esfera autónoma sólo existe en el nivel de los mercados de poder, de los mercados económicos, y no en el nivel de la producción, de la creación del consumo real. (Guattari-Rolnik, 2015:29)

Podríamos decir que la teoría poscolonial acaba retornando a un fetichismo de "la cultura" que, creyendo enfrentarse de ese modo a una *episteme* eurocéntrica, acabanproduciendo nuevas formas de esencialización ideológicas, como construcción de una nueva *otredad.* Este culturalismo ha sido muy criticado desde sus inicios, como puede verse en los textos clásicos del turco Arif Dirlik "The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism" (1994) o la autora árabe israelí Ella Shohat en "Notes on the Postconial" (1992);

67 Podríamos, igualmente, llamar al polietnocentrismo como *multiculturalismo* o *monoculturalismo del Otro*.

estos textos, muy críticos con lo poscolonial, fueron muy conocidos por los miembros de la "primera generación" de la teoría poscolonial, quienes suelen usarlos de interlocutores –al cabo, las citadas son críticas bien endebles hacia el poscolonialismo como teoría crítica–. Posteriormente, se han ido escribiendo obras de mayor interés, muy críticas con lo poscolonial y mejor argumentadas, como *La teoría poscolonial y el espectro del capital* del indio Vivek Chibber o *Marxismo, eurocentrismo y cosmopolitismo* (2013) del althusseriano libanés Gilbert Achcar.

Asimismo, parte del sector latinoamericanista se ha mostrado muy crítico también con la teoría poscolonial, como puede ser el caso de la profesora montevideana Mabel Moraña en un antiguo artículo:

> Cuando hago referencia al "boom del subalterno" me refiero al fenómeno de diseminación ideológica de una categoría englobante, esencializante y homogenizadora por la cual se intenta abarcar a todos aquellos sectores subordinados a los discursos y praxis del poder. Entiendo que se trata de una categoría relacional y "migrante", que se define en términos situacionales y que trata de escapar a todo riesgo de sustancialismo ahistórico y a todo marco de estricto verticalismo teórico. Sin embargo, ¿qué nos entrega de nuevo este concepto? ¿Dónde coloca al "otro" y desde qué sistemas de control ideológico se legitima esa reubicación? (Moraña, 1998:buscar)

Otra parte del latinoamericanismo, empero, ha asumido la noción de "poscolonial" como propia, desmarcándose de la caricatura que hace la profesora Moraña y conceptualizándolo de otra manera. Es, por ejemplo, el caso de Diana Palaversich, que defiende lo poscolonial no como una extensión de "lo posmoderno" cuanto como una oposición a él –cayendo, juzgamos, esta vez ella misma en la caricaturización–:

> Esta escritura contestataria está fundada en los postulados anatemizados por el postmodernismo puesto que crea las nuevas narrativas maestras, subraya el valor político y subversivo de la marginalidad, destaca la suma importancia de la identidad individual y colectiva y, por último, demuestra su fe en la referencialidad de la escritura y la capacidad cognitiva de la historia. [...]
>
> Mis conclusiones respecto al conflicto entre el postmodernismo y el postcolonialismo en América Latina podrían ser válidas para otras narrativas testimoniales, pseudotestimoniales o 'étnicas' que han surgido en las últimas dos décadas en América Latina (Domitila Barrios de Chungara, Manlio Argueta, Claribel Alegría, Omar Cabezas, Elena Poniatowska, entre otros) y que a mi ver pertenecen a otro orden epistemológico-postcolonial- que concibo no como parte natural de un postmodernismo universal, sino como una práctica cultural y un proyecto político diametralmente opuestos al relativismo y *laissez faire* ideológico del postmodernismo occidental.
>
> Aunque reconozco que el concepto del *postcolonialismo* es tan problemático como el del *postmodernismo* o como cualquier otro término –por ejemplo el de *Tercer Mundo*– que bajo un nombre monolítico suma prácticas heterogéneas, para los fines de este trabajo aplicaré el término *postcolonial* a esa parte de la literatura latinoamericana que se funda sobre la concreta realidad política del continente y se preocupa con perfilar la identidad individual y colectiva de los grupos subalternos. Se trata de una literatura contestataria que escribiendo responde al centro

> del poder hegemónico, euroamericano, masculino o blanco y que en este sentido tiene más afinidad con las ideologías revolucionarias de la época de los sesenta que con la despolitización general de los últimos dos decenios. (Palaversich, 2005:20-21)

De acuerdo con nuestro punto de vista, lo *poscolonial* tenderá a referir más a un proceso histórico totalizante que a un conjunto determinado de obras concretas. Preferiremos, pues, hablar de *Latinx Studies* antes que de teoría *poscolonial* porque esta incluye un mayor índice de equivocidad y pensar lo poscolonial como una característica histórica del sistema-mundo contemporáneo post-1945, en lugar de como la etiqueta que denomina a un grupo de investigadores concretos –Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak...–. Así pues, preferiremos hacer uso del sintagma *Latinx Studies,* con un punto de actitud provocadora y siempre en inglés, para señalar que, si bien muchos de los textos críticos pertenecientes a esta tendencia teórica son de gran valor –y conforman, por ello, el *canon* interpretativo a partir del cual trabajamos los demás investigadores de la obra de Junot Díaz–, continúan en gran medida más cerca de los modos hegemónicos de la academia estadounidense de lo que muchas veces quisieran admitir. Ello no implica un juicio necesariamente negativo del trabajo de la crítica realizada por los *Latinx Studies;* artículos escasamente informativos comparten etiqueta crítica con otros de muy alto vuelo crítico, como puede ser "The Latino Scapegoat: Knowledge through Death in Short Stories by Joyce Carol Oates and Junot Díaz", de Lyn Di Iorio Sandín[68], publicado en *Contemporary U.S. Latino/a Literary Criticism* (eds. Di Iorio Sandín y Richard Perez, 2007).

No obstante, los Latinx Studies no solo se nutren de la teoría poscolonial; durante los últimos años, se han ido popularizando los aportes de una variante latinoamericana, que se agrupa en torno a la noción de decolonialidad y toma como autores de referencia a Alonso Quijano[69], Walter Mignolo, Catherine Walsh, Santiago Castro-Gómez o Enrique Dussell. Esta tendencia es la que más ha nutrido de conceptos la crítica orientada a la obra de Junot Díaz, especialmente a partir de la publicación del monográfico Junot Díaz and the Decolonial

68 El artículo resulta verdaderamente sorprendente por su capacidad para leer el simbolismo mesiánico-redentor en la primera versión del *Óscar Wao* (publicada en el año 2000 en *The New Yorker* como relato corto) a partir de un cruce entre las ideas de *mimicry* de Homi Bhabha y el *deseo mimético* de René Girard. Esta forma primigenia del *Óscar Wao,* donde no aparecen las tramas relacionadas con Trujillo, el *fukú* y su familia, se encuentra asimismo menos "cargada" de los estilemas e ideologemas que explicitan tal interpretación en la novela. Nuestra lectura del personaje de Óscar no puede dejar de beber de este artículo seminal.

69 Posiblemente el artículo en que más críticos se basan para articular sus reflexiones sea "La americanidad como concepto o América en el moderno sistema mundial" (Quijano y Wallerstein, 1992); en este se sitúan las tesis centrales que recogen sus teóricos, a saber: que el nacimiento del sistema-mundo capitalista, la modernidad y la idea de América son procesos que nacen imbricados en virtud de la colonización de las Américas y que, por ello, han de entenderse como guiadas por un mismo principio de funcionamiento, ese "patrón de poder moderno/colonial" que articula y jerarquiza exterior e interiormente a las diferentes sociedades bajo un modelo capitalista y eurocéntrico.

Imagination (2016), editado por Monica Hanna, Jennifer Harford Vargas y José David Saldívar. Es este último el crítico de significación decolonial que más ha trabajado en la obra de Díaz, con artículos como "Conjectures on "Americanity" and Junot Díaz's "Fukú Americanus" in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2011)[70]", la edición de la obra colectiva ya citada y el libro *Junot Díaz: On the Half-Life of Love* (2022). Sus aportes al estudio de la narrativa de Junot Díaz son muchos y valiosos, pero no son pocas las ocasiones en las que Saldívar nos parece demasiado entusiasmado por la obra del dominicano-estadounidense, hasta niveles que rozan lo hagiográfico[71], como le ocurre en la entrevista que le realizara su discípula Mónica González García:

> [D]espués de enseñar *The Brief Wondrous Life of Óscar Wao* en mis seminarios de pregrado y postgrado durante los últimos dos años, he llegado a la conclusión que Junot Díaz debe ser [sic] el mejor escritor estadounidense hoy en día. Él no solo es un maestro de efectos imaginativos y emocionales en sus textos, sino que también es extremadamente inteligente. (González García y Saldívar, 2018:334)

Este fenómeno de mitificación de Junot Díaz no se encuentra solo en Saldívar: puede encontrarse en las distintas obras monográficas –libros y revistas– él dedicados, ya sea el volumen editado por Miguel Mena *Archivos de Literatura Dominicana* (2014) –único en castellano y formado en su mayor parte por textos ya publicados en otros lugares; no obstante, su carácter es fundamentalmente no académico, como reconoce el propio Mena–, ya *Reading Junot Díaz* (2016), de Christopher González, ya *The Fiction of Junot Díaz: Reframing the Lens*, de Heather Osman (2017) o el *Junot Díaz: On the Half-Life of Love,* de José David Saldívar, ya mencionado arriba, así como en otros muchos artículos y conferencias. Aunque todos ellos –excepto el único en castellano– entran dentro de la categoría de los *Latinx Studies,* entre aquellos, son en los que participa Saldívar los que pueden encajar dentro de la tendencia más explícitamente decolonial.

Muchos, como decíamos, son los textos críticos que analizan a Díaz desde el punto de vista de la poscolonialidad o la decolonialidad. Nos interesa en concreto realizar algunos apuntes en torno a lo que consideramos un problema de muchas de estas formas de lectura: la

70 Publicado en castellano más adelante en el número nº 277 de la revista *Casa de las Américas* (octubre-diciembre 2014), bajo el título de "Conjeturas sobre amor descolonial, transamericanidad y el «Fukú Americanus» de Junot Díaz".

71 Por no hablar de su inquietante obsesión con Barack Obama, a quien inexplicablemente trata en más de una ocasión en tanto que autoridad para señalar la "importancia" de la obra de Junot Díaz: "La obra de Díaz representa, como señaló el presidente Obama, la angustia y la esperanza de los inmigrantes que anhelan pertenecer a los Estados Unidos." (González García y Saldívar, 2018:348), "Mi libro responde la primera parte de la pregunta con una respuesta directa: Díaz es uno de los escritores estadounidenses más importantes de su generación y es capaz de alcanzar tanto una audiencia popular global como una compuesta de lectores y escritores más especializados, como el presidente Obama." (*ibid:*349) Esta extravagante afirmación se repite en su monográfico *Junot Díaz and the Half-Life of Love* (Saldívar, 2022:xvii).

mitificación de la categoría de "lo cultural" y la inflación de lecturas que pretenden anclar la novela de Díaz en las jaulas de la *identidad*. Este término ha adquirido una enorme fortuna dentro de ciertos –insistimos: ciertos– sectores de la crítica, muchos de ellos asociados con posturas LGTB, feministas o, como en nuestro caso, antirracistas y antiimperialistas, que leen el proceso de *identificación* como un fenómeno que *defender,* en lugar de superar. En *Identidades mal entendidas,* el pakistaní-estadounidense Asad Haider señalaría el problema de esta postura para la teoría:

> Nuestra acción política por medio de la identidad es exactamente lo que nos encierra dentro del Estado, lo que asegura nuestro sometimiento continuado. Por lo tanto, la tarea urgente, tal y como explica Butler, es encontrar maneras de «rechazar el tipo de individualidad asociada al aparato disciplinario del Estado moderno». Pero no es posible lograr esto si damos por sentadas estas formas de individualidad; si las aceptamos como punto de partida de nuestro análisis y nuestra política. La «identidad» es claramente un fenómeno real: se corresponde con la manera en la que el Estado nos divide en individuos, y con la manera en la que formamos nuestra individualidad como respuesta a una amplia gama de relaciones sociales. Pero no deja de ser una abstracción, que no dice nada sobre las relaciones sociales específicas que la han constituido. Un método materialista de investigación debe ir de lo abstracto a lo concreto; debe traer esta abstracción de vuelta a la realidad moviéndose a través de todas las especificidades históricas y las relaciones materiales que lo han puesto en nuestra cabeza.
>
> Para ello, tenemos que rechazar la «identidad» como base del pensamiento sobre las políticas de la identidad (Haider, 2020:43:44)

Desde un punto de vista similar, hacemos nuestro lo escrito aquí por Mark Fisher en su ensayo "La lenta cancelación del futuro*":*

> Michael Hardt y Antonio Negri tienen razón cuando dicen que la perspectiva revolucionaria sobre las luchas de raza, género y sexualidad excede ampliamente la demanda por el reconocimiento de las diferentes identidades. En última instancia, se trata del desmantelamiento de la identidad. "No debemos olvidar que este proceso revolucionario de la abolición de la identidad es monstruoso, violento y traumático. No intentes salvarte a ti mismo, ¡es más, tu propio sí mismo tiene que ser sacrificado! Esto no significa que la liberación nos arroje a un mar de indiferencia sin objetos de identificación, sino que las identidades existentes ya no servirán de sostén." (Fisher, 2018b:55-56)

Ya antes señalamos la incomodidad que nos producía la categoría de *identidad*; en la crítica junotiana, el término resulta excepcionalmente popular, y acostumbra a ser utilizado para la realización de interpretaciones que, queriendo ser *sociológicas,* caen más bien en el *sociologismo:* en lugar de jugzar la obra de Díaz por lo que, en efecto, se halla en sus páginas, esta es remitida a realidades externas preexistentes –identidades, ideas, tipos sociales–. Ello produce un estrechamiento de la lectura, en tanto que únicamente busca dentro del texto la "representación de la diferencia colonial" (Saldívar, 2014), la "expresión del trauma colonial" (Patteson, 2011) o , por el contrario, la autoxoetización (Brescia, 2021) o la "estereotipación esencialista" propia de un "informante nativo" (López-Calvo, 2009). En gran medida, no

buscan el "extrañamiento" (Shlovski) sino una "confirmación" o "representación" de lo extraliterario.

Como ya apuntara el investigador Alarcón Rodríguez en su ensayo dedicado a la estructura homérica subyacente a *Drown* (1996), la mayor parte del canon interpretativo se ha orientado en un enfoque extrínseco (Alarcón Rodríguez, 2016:11) a la hora de prestar atención a la significación e interpretación de los textos de Díaz:

> Approaching Díaz can be done in as many ways as the number of cultures and voices that are intertwined in his works. Nonetheless, most of the studies on this author start by an interpretation or assumption which then is justified by the context of Díaz's work and/or Díaz's life. (Alarcón Rodríguez, 2016:11)

Indudablemente, el origen de este fenómeno puede atribuirse al propio carácter de Díaz en tanto autor migrante dentro de los EE.UU.; este hecho ha privilegiado un orden concreto de lecturas producidas por los *leves* paralelismos entre su biografía y sucesos acaecidos dentro de la novela: dado que él migró y también lo hicieron sus personajes, el significado último del texto frecuentemente remitido a criterios biográficos o contextuales. Un ejemplo extremo de esta tendencia se encuentra en *Junot Díaz and the Decolonial Imagination,* donde los compiladores Monica Hanna, Jennifer Harford Vargas y José David Saldívar llegan a justificar el biografismo en su prólogo:

> While New Criticism had valid reasons for being skeptical of biographical criticism and justifiably warned literary critics against intentional fallacy since authors cannot know all the layers of meaning in their texts, we put together the symposium and this book under the premise that we can productively cultivate decolonial imaginations alongside contemporary creative writers and public intellectuals such as Junot Diaz. Diaz's biography is not something external to the literary and cultural exegesis of his fiction. In our program era, we cannot simply consider a writer's imaginative work without engaging with the writer's biography and intellectual or institutional formation. The philosopher Jacques Derrida once playfully asked: "What was Heidegger's life?" Well, he quipped, "he was born, he thought, and he died." Refuting the privileging of the text to the exclusion of an author's life, we invited Diaz to attend every session of the symposium and engage with us as a writer and scholar. He thus joined us in advocating for the invention of a new literary and cultural approach to the biographical in general and of the biography of the living, thinking, feeling writer in particular. That is, we need to rigorously rethink the borderlines between "corpus" and the "body" (carne, corps), especially when it comes to writers of color. (Hanna, Harford Vargas y Saldívar 2016:15)

Consideramos, no obstante, que ese procedimiento es falaz y escasamente interesante desde la crítica. Por contra, si algo ha caracterizado a Díaz en sus apariciones públicas, ha sido su insistencia en que no había forma posible de ser autobiográfico –(Díaz, Céspedes y

Torres-Saillant, 2000:905)–, así como su rechazo a la subsunción dentro de una categoría identitaria estrecha y cerrada:

> In general, whenever I read about people of color as artists I think it is so overly simplified. We tend to be reduced to the cultural element. Like somebody will trot out a Spanish word to describe our thing... How many reviews have I got where a non-Spanish-speaking person will put out a Spanish word to attempt to describe what I do? It's like watching people who can't dance salsa trying to do it. Or we'll be reduced to simplistic visions that say that in these works of art, this artist is talking about this crucial moment, or about the problem of race. They'll use these terms that mean nothing, because they don't want to approach what exactly a person is getting at in their work.
>
> All art, because it scales to the human, because of that human-level distortion, is disqualified from becoming a stand-in for a nation, or a time. There's something about the granular complexity of any novel, or short story collection, which almost seems to immediately invalidate it as a larger argument about this group or this people. If you understand that complexity, you shouldn't get worried. (Díaz, 2016:sp)

Esta forma de proceder, como decíamos, *estrecha* los márgenes interpretativos en lugar de ampliarlos: disuelve la especificidad de la trama novelística y la reconfigura como una *expresión* de un sujeto individual, que, a su vez, *expresaría* un fragmento de la identidad nacional: –"The reader cannot ignore the multiple relationships that weave the fabric of Oscar's identity, particularly as that identity emerges from the Dominican Republic and its diaspora." (Ostman, 2016:91)–. Donde la crítica posmodernista leía a un Díaz "falto de nostalgia" por su lugar natal, nos encontramos con que parte de los *Latinx Studies* son incapaces de comprender los puntos de subjetivación como algo diferente a las categorías de *identidad, familia, cultura o folklore.* Huelga decir que las lecturas que hablan de Óscar Wao como personaje que intenta "retaining connections to his homeland." (Doahue, 2014:53) acaban reproduciendo tópicos nacionalistas de los que Díaz trata de escapar continuamente en su obra:

> it becomes apparent that Oscar's Dominicanness—which he and other Dominican men link to sexual prowess—is undercut by two competing systems of identity: machismo and colonial imagination, each system connected to the two great life obsessions of sex and nerd culture. Oscar's ultimate decision to remain in the homeland in pursuit of sexual fulfillment, therefore, reveals a greater desire for a connection to Dominicanness rather than Americanness. (Evans Rice, 2018:15)

A nuestro juicio, gran parte de los análisis más sociologistas tratan de articular teóricamente las relaciones cruzadas entre las diferentes formas de dominación y explotación que desfilan en la novela; no obstante, no terminan de atreverse a realizar una lectura verdaderamente política del texto. Ello les lleva a utilizar la fraseología de los discursos de la

identidad[72], envolviendo ideas sencillas en términos aparentemente radicales, pero en muchos casos escasamente explicativos –sea la "colonialidad" sean las "jerarquías de poder"–. Uno de los casos más característicos tiende a ser el de la reducción de la política a los términos oposicionales, casi escolares, de Autoritarismo versus Democracia" o "Estado versus Individuo". Sucede así en artículos como "Textual Territory and Narrative Power in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" (2011), del académico Richard Patteson, donde toda la política textual está reducida a una reflexión sobre la "autoridad":

> Nobody or a nation, erasure or a narrated identity: this is the reality that lies behind Yunior's effort to tell Oscar's story. All forms of dictatorship, large and small, are a threat to narrated, individual identity. Even Oscar de Leon's rebranding as "Oscar Wao" is a way of replacing his individuality with the punchline of someone else's joke. (Patteson, 2011:14)

Parecido ocurre con el artículo presente en *Junot Díaz and the decolonial imagination* titulado "Dictating a Zafa: The power of Narrative Form as Ruin-Reading" (2016), de Jennifer Harford-Vargas:

> Establishing a similitude between writers and dictators, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* grapples with how to circumnavigate authoritarianism –that is, the precarious lin between authorsip, authority, and authoritarianism. The novel plays on the tensions between the two definitions of "to dictate": on the one hand, to order or command authoritavitely and absolutely and, on the other hand, to speak aloud words that are to be written down or transcribed. There are two types of competing dictators at the center of *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*: the political dictator (Rafael Trujillo) who rules over the subjects of his regime and the narrative dictator Yunior) who retrospectively recounts the novel's events (Harford Vargas, 2016:203)

Esta tendencia despolitizadora liberal ha sido criticado por varios investigadores, como el ya mencionado Vincent Walsh. En su tesis doctoral, el autor señala la tendencia a un sumo esquematismo en los términos políticos de varios de los textos que interpretan el *Óscar* Wao. Valga un ejemplo: "Loss's choice of the term "authoritarian" is clearly inadequate for conveying an accurate sense of what transpired in the Dominican Republic after Trujillo, or for explaining why Diaz chooses the word "Demon" (90) to describe the dictator's successor." (Walsh, 2014:77) –Los aportes críticos de Walsh se encuentran entre los más valiosos en cuanto a la política del texto de Díaz, y, como dijimos, volveremos a ellos en más ocasiones–.

72 Asad Haider criticaría la relación entre política e identidad diciendo que "Una construcción política como la blanquitud no se puede explicar empezando por la identidad de un individuo —la reducción de la política a la psicología del yo–." (Haider, 2020:91)

Desde un punto de vista no blancocéntrico[73], no deja de ser irónico que la crítica hable de autoritarismo y racismo como algo propio de la República Dominicana bajo el Trujillato –o el postrujillato–: en la medida en que las leyes estadounidenses de segregación racial fueron prohibidas en 1964 y 1965[74], ¿podemos hablar de *democracia* en los Estados Unidos antes de ese año, o más bien de una democracia de casta dominante, una *Herrenvolk democracy* en la terminología de Pierre van den Berghe (1974)?[75] Incluso los artículos que se atreven a hablar de capitalismo, imperialismo y/o supremacía blanca tienden a la realización de análisis en extremo esquemáticos y muy políticamente correctos:

> Con la lógica del *fukú americanus,* Díaz logra escapar de su propia lógica de colonialidad. Con ella, busca revelar no solo las maneras en las que la dupla poder-conocimiento ha operado para crear la diferencia colonial, sino también la forma en que los poderes coloniales e imperiales representan esa diferencia. Así, el *fukú americanus* articulado en *La vida breve de Óscar Wao* consigue producir, evaluar y manejar la diferencia colonial (Saldívar, 2014:91)

Esta "fascinación" hacia el carácter político de la novela de Díaz contrasta, así, con la escasa mirada *politizadora* de su crítica. Sorprende, entre otras cosas, la escasez de análisis que interroguen la novela de Díaz desde una perspectiva diferente a la de "recuperar" o "revisitar" la "historia oficial" y se atrevan a desarrollar otros aspectos presentes en la novela más políticos y relacionados no con el pasado ni la memoria sino con el carácter de *guerra civil global* del presente, como pueden ser la guetificación o la guerra contra el Terror post-11S y su reactivación de los aparatos de disciplinamiento de los cuerpos no-blancos –significativamente, hacia los cuerpos marrones, morenos, *sucios*–. Podemos citarlo con Pankaj Mishra, "Los atentados terroristas del 11 de septiembre provocaron una reivindicación de la identidad y solidaridad occidental, que despejaría el camino hacia manifestaciones más explícitas del supremacismo blanco" (Mishra, 2020:15). Uno de los escasos estudiosos que ha destacado estos aspectos es doctor Pérez de Guzmán Vallejo, hoy profesor de la Universidad

73 Como hemos señalado ya anteriormente, la "mirada blanca" está continuamente presente en muchos de los estudiosos del *Óscar Wao*. Una de las formas en las que se expresa, por ejemplo, es en la escasa atención prestada a la diferencia entre la blancura –el atributo epidérmico– y la blanquitud –la aceptación de los códigos de sumisión y autorrepresión que exige la civilización capitalista como *minimum* ético–. Podemos señalar, a modo de ejemplo, el capítulo dedicado al *Óscar Wao* del monográfico de Christopher González, *Reading Junot Díaz* (2016): a pesar de que el volumen de González es de los pocos que hablan de los procesos de "blanqueamiento" social –(cfr. González, 2016:59-60), lo señala únicamente respecto de las pretensiones de la nación dominicana de alcanzar la *blancura,* sin plantearse ninguna otra forma de asimilación a la *herrenvolk* en el *Óscar Wao.*

74 Años de la publicación y ratificación, respectivamente, de la La ley de Derechos Civiles y de la Ley de Derecho al Voto por parte de Lyndon B. Johnson.

75 Volveremos más adelante a estas cuestiones. Pensemos ahora, como ejemplo, en *Zardoz* (1974), una de las películas preferidas de Óscar Wao. Esta tiene lugar en un planeta Tierra devastado en el que una casta dominante, internamente asamblearia, mantiene en un estado de subdesarrollo consciente y un gobierno despótico a las masas exteriores a su utopía. La relación de subalternización, imperialismo y la democracia *Herrenvolk* en el *Óscar Wao* recibe varios elementos simbólicos en esta relación intermedial que pueden resultar útiles para nuestro análisis.

de Barcelona:

> To suggest that *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* essentializes Dominican identity is to overlook the enormous complexity and political dimension of a novel in which critique and denunciation operate in many directions. Although it is true that identity is an important issue in the text, Díaz's concerns gravitate around how identities are constructed. Not only is it Dominicanness that is questioned, so are Eurocentrism, Imperialism, and heteronormativity. The novel questions the nature of authority and how it influences the internalization of self-notions of otherness and subalternity regardless of its form or nationality. Díaz´s writing confronts the reader with historical facts that tragically iterate the consequences of the Eurocentric (mis)conception of the American continent. From Christopher Columbus to George W. Bush, this ongoing perpetual distortion (or fukú, in Yunior's words) has resulted in the exploitation of the bodies of millions of human beings who did not share the white man's concept of progress, and who were forced to work and starve for a dream that was not theirs. (Pérez de Guzmán Vallejo 2011:59-60)

Coincidimos con Pérez de Guzmán Vallejo en cómo el privilegio de la lectura del *Óscar Wao* en los términos identitarios, culturalistas o meramente esquemáticos a que ha tendido la investigación hegemónica tiende a la desactivación de muchas de sus potencias más críticas. Irónicamente, ello ocurre aun a pesar de cómo en el propio texto se insiste en la *continuidad* y globalidad del "fukú" y las formas de actuación del imperialismo en el pasado *y* en el presente –"Santo Domingo fue Iraq antes de que Iraq fuera Iraq" (Díaz, 2015:buscar)–, e incluso del mismo Junot Díaz en distintas apariciones públicas, como puede ser la entrevista con Paul Jay de 2008:

> I was obsessed with this idea that all these folks were dealing with this grand narrative of this Trujillo masculinity. What was interesting about this book was that it was making some sort of tremendous, bizarre claims about New World masculinity. I'm fascinated by this stuff because I grew up in a United States where this masculinity is the absolute operational model. Look, everyone sits around and pretends that we're all in this new age of masculinity and this new age of sensitivity and that the kids don't play football anymore, they play video games, they watch the "X Games."
>
> The truth is that if Trujillo was alive and well, he would feel extremely comfortable in the United States. I mean, for God's sake, the war in Iraq [would be] just perfect: He loved a civic society that misunderstood what it was and he loved an exceptionally violent governing elite. (Jay, 2008:3)

Así, frente a un análisis que se atreva a considerar lo que tiene de político la novela de Díaz en su contexto –que no es únicamente el de producción ni el de la recepción *ideal* sino también el de la empírica–, la lectura política más destacada por parte del grueso de los *Latinx Studies* se orienta, bien a los "traumas del Trujillato" o a la "herida colonial": en otras palabras, únicamente se resalta el papel de *víctima* de los personajes –tanto ficcionales como históricos, sea Anacaona o Hatuey, sean las hermanas Mirabal o Galíndez–, eliminando toda

su posible agencia y reinterpretando la Historia en meros términos de persecutores y víctimas –en lugar de vencedores y vencidos–. Esta mirada despolitizadora y presentista ha sido señalada como un signo de época por Enzo Traverso:

> La memoria del gulag borró la de la revolución, la memoria del Holocausto remplazó la del antifascismo y la memoria de la esclavitud eclipsó la del anticolonialismo: la rememoración de las víctimas parece incapaz de coexistir con el recuerdo de sus esperanzas, sus luchas, sus victorias y sus derrotas. (Traverso, 2019:28-29)

Esta operación de transformismo del vencido en víctima es casi omnipresente en los muchos textos que estudian el Óscar Wao desde la perspectiva del "rescate" de la memoria. Los ejemplos de esta interpretación despolitizada de la novela se encuentran por doquier, y tienden a ir acompañados de tropos también comunes, como la mención a una "Historia oficial" –esto es, de historiografía oficial o propaganda–; en estos términos se expresa Ana Rodríguez Navas en "Words as Weapons: Gossip in Junot Dıaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" (2017):

> It is by acknowledging and writing or speaking into the gaps and contradictions in their nation's history, rather than passing them over in silence, Dıaz suggests, that Dominicans can hold their nation together and begin to exorcise the lingering ghosts of the trujillato. It is in this sense that the true cathartic power of Oscar Wao reveals itself. The novel is not simply an act of narrative aggression, meant to replace one hegemonic historical account with another, but rather an attempt to acknowledge the insufficiency of the historical record and allow countless individual versions and private stories, the lived experiences of the regime's victims, to flow free. (Rodríguez Navas, 2017:74)

No son pocos los estudios, incluso, que desvían la atención de la mirada novelística hacia el trujillato y la sustituyen por la de Trujillo, centrándose en un análisis vago y personalista de la historia dominicana, como bien señalaría Víctor Figueroa en "Disseminating 'El Chivo': Junot Díaz's Response to Vargas Llosa in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" (2013). Este artículo se sitúa en polémica con otro, "A Post-Modern Platano Trujillo" (2009), de Ignacio López-Calvo –quien sostiene, en una lectura bastante superficial, que la novela produce una re-mitificación del dictador–. La posición de Figueroa, por contra, es más interesante, por cuanto afirma que "Díaz condemns Vargas Llosa precisely to the extent that La fiesta is about Trujillo and Balaguer as characters, rather than about the Trujillato as a system." (Figueroa, 2013:98) y, más adelante, que "Trujillo, in the novel, is a name for a web of violent relations, not a discrete source of authority." (íbid.:105). Del artículo de Figureoa, resulta asimismo muy sugerente el apunte que realiza entre Díaz y Juan Bosch y la forma en que el primero rescata algunos elementos del escritor y político dominicano para su

caracterización del régimen trujillista: "Juan Bosch has attempted to trace the systemic roots of Trujillo's dictatorship to the very conquest of the Island, highlighting local colonial structures that have been closely related to international economic and political interests. See *Trujillo* and *Composición*." (Figueroa, 2013: 101n)

Figueroa, lamentablemente, no llega a desarrollar la comparación del *Óscar Wao* con ambas obras en el artículo. Tras leer esta nota al pie, recogimos su testigo y leímos ambos ensayos de Bosch; una vez hecho, resulta indudable que el prólogo de Díaz está, cuando menos, directamente inspirado en algunos fragmentos de *Trujillo. Causas de una tiranía sin ejemplo* (1960), mencionado por Figueroa. Ello se ve, por ejemplo, en las formas que tienen Yunior y Juan Bosch de caracterizar a Trujillo en los prólogos de ambas obras: Aquí Díaz:

> Trujillo (conocido también como El Jefe, El Ladrón de Ganado Fracasado y Fuckface) llegó a controlar casi todos los aspectos de la política, la vida cultural. social y económica de la RD mediante una mezcla potente (y muy conocida) de violencia, intimidación, masacre, violación, asimilación y terror. *Así* llegó a disponer del país como si fuera una *colonia* y él su amo. A primera vista, parecía el prototipo del caudillo latinoamericano, pero sus poderes eran tan fatales que pocos historiadores o escritores los han percibido, y me atrevo a decir que ni siquiera los han imaginado. (Díaz, 2015:16)[76]

Y aquí, por su parte, Juan Bosch:

> Santo Domingo es una empresa capitalista despiadada, los dominicanos son los trabajadores y consumidores forzados de esa empresa y el poder dominante está en manos del amo de la empresa. […] los de ahora, los de ayer y los de anteayer han cometido el mismo error: considerar el trujillismo como un régimen político, y atacarlo como a una tiranía política. Y sucede que Trujillo no es un tirano político, a la manera tradicional en nuestra América. Es el amo de las tierras, de los bancos, de las fábricas y de los negocios, es también el amo de los hombres. (Bosch, 2009:6-7).

Este tratamiento del dictador como *amo* de la Isla es característico de Bosch y de Díaz no únicamente en estos fragmentos —podríamos asimismo señalar la cercanía de lo que Díaz llama el *fukú,* y la crítica de los Latinx Studies "colonialidad del poder", con las causas históricas señaladas por Bosch en *Trujillo…,* que retrotraen el origen de las "fuerzas trujillistas" al segundo viaje de Colón–[77].

Vemos que se han realizado numerosos avances dentro de la crítica; ahora bien, si los posmodernistas a veces se olvidaban del afuera del texto, en el caso de los Latinx Studies muchas veces la incorporación de la dimensión política se realiza a través categorías de

76 La edición original habla de *plantación,* en lugar de *colonia:*
Trujillo (also known as El Jefe, the Failed Cattle Thief, and Fuckface) came to control nearly every aspect of the DR's political, cultural, social, and economic life through a potent (and familiar) mixture of violence, intimidation, massacre, rape, co-optation, and terror; treated the country like it was a plantation and he was the master. At first glance, he was just your prototypical Latin American caudillo, but his power was terminal in ways that few historians or writers have ever truly captured or, I would argue, imagined. (Díaz, 2008:2)

77 Sostendremos, asimismo, cómo el prólogo de Díaz guarda también cierto eco con el capítulo de *Colapso* (2006) de Jared Diamond dedicado a la República Dominicana y Haití, generando un interesante diálogo no solo inmediatamente político sino asimismo ecocrítico.

análisis realmente endebles, en gran medida prisioneros de una plataforma *liberal* de pensamiento, que concibe sus categorías a partir de la nación (a la que opone el cosmopolitismo), del individuo (al que opone el estado) o un gusto excesivo por la noción "comunidad" que tiende a oscurecer las diferencias internas de un grupo y sus contradicciones político-económicas para disolverlos dentro de comunidades culturales un tanto ilusorias.

3.1.3. Latinoamericanismo-caribeñismo

El último de los enfoques críticos señalados que ha contribuido a la construcción del canon crítico de la obra de Junot Díaz es el que denominamos como de los estudios de "área" o de "región"; incluimos aquí –simplificando enormemente– los marcos del latinoamericanismo, del caribeñismo y los estudios atlánticos. Este último grupo se caracteriza, en lo fundamental, por no buscar generalmente el encaje de Junot Díaz dentro de un estrecho esquema nacional-identitario; se prefiere, por contra, una ampliación del espacio "contextual" que no se reduzca al dictado por las fronteras estatales y la no-naturalización del campo de estudio.

En su introducción a *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994), el siempre imprescindible Antonio Cornejo Polar identificaría tres grandes "agendas" de la cultura latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX: la agenda del cambio, "vía la revolución que estaba allí, a la vuelta de la esquina" (Cornejo Polar, 1994:12), la agenda de la identidad –"nacional o latinoamericana", que él juzga como "defensiva" tras el fracaso de la primera– y, finalmente, la agenda de la coexistencia y la heterogeneidad irreductibles –abigarramiento, diría René Zavaleta– (*ibid*.).

Ya anteriormente hablamos de la crisis y la ruptura del latinoamericanismo como proyecto político e ideológico unitario, después del impulso que esta idea experimentara a lo largo de la década de los sesenta. Vimos brevemente cómo el repliegue burocratista de la Revolución Cubana, por un lado, y la crisis generalizada de los proyectos emancipatorios continentales –donde el golpe de Estado chileno en el 1973 constituye una de sus mayores heridas– implicaron un retraimiento del latinoamericanismo como aspiración y proyecto cultural continental. La historia, por supuesto, resulta mucho más compleja, pero aquel primer acercamiento nos sirvió para comenzar a hablar de un *caribeñismo* como campo de estudio incipiente en el área, impulsado, como vimos, a partir de los encuentros entre la intelectualidad caribeña en torno a la *Casa de las Américas*[78].

78 Evidentemente, la Casa no fue el único órgano de encuentro para la intelectualidad caribeña. Entre los grandes espacios podemos destacar la Universidad de las Indias Occidentales, fundada en Jamaica 1948, que lentamente ha ido alcanzando una dimensión internacional –actualmente cuenta con sedes físicas repartidas en Trinidad y Tobago, Barbados y Antigua y Barbuda, además de su campus online–.

Desde un punto de vista no únicamente insular, podemos decir que durante la década de los 70 vemos cómo la crítica va renovando su arsenal teórico, que trata de comprender las realidades sociales nuestroamericanas sin reducirse a los dos grandes tropos discursivos que organizaron América desde finales del siglo XVIII: hablamos, por supuesto, de la unidad continental –simbolizada en las Letras por Bello y en las Armas por Bolívar– y la nación. Así, con los cada vez mayores aportes otorgados por disciplinas como la antropología social y cultural, la historiografía o la economía política, el "campo latinoamericano" y los "campos nacionales" comienzan a resquebrajarse como nociones autosuficientes para el estudio de los fenómenos ideológico-culturales de la América. El antropólogo Charles Wagley identificaría una Afroamérica, una Indoamérica y una Iberoamérica (cit. por Rama, 1984:60); similarmente, aunque con tonos distintos, el brasileño Darcy Ribeiro hablaría de Pueblos Transplantados, Pueblos Testimonio y Pueblos Nuevos (*íbid.*)[79]. En literatura, Losada diferenciaría entre literaturas andinas, rioplatenses y caribeñas (cfr. Cornejo Polar, 1994:15), conceptos regionales que el argentino Ricardo Piglia validaría en más de una ocasión:

> La literatura "latinoamericana" es un término que para mí está cada vez más puesto en cuestión, no porque nosotros no tengamos que trabajar con ese contexto y no porque no tengamos que enseñar esa traición y esa cultura, que tiene obviamente mucha importancia histórica y política. (…) me parece que la literatura está un paso adelante de esa discusión, hoy en día, sobre lo latinoamericano y todas sus cristalizaciones. Cada vez más, creo que debemos apuntar a trabajar con áreas culturales y tradiciones localizadas. Quizás también debemos comenzar a distinguir el área del Caribe, el Río de la Plata o la región andina, etc., y no trabajar con un criterio tan amplio en el que todas las tradiciones se van a entreverar de una manera relativamente homogénea. (Piglia, 2014:213-214)

Tomemos la terminología que prefiramos, sus desarrollos –así como los de muchos otros autores– abrieron las puertas a modos de investigación que dejaban de dar por hecha la urdimbre entre Literatura, Nación e Identidad, ya fuera por las clasificaciones macrorregionales nombradas, ya por los análisis más "micro", que estudian áreas "culturales" o "subculturales" concretas.

Tal complicación del mapa americano a raíz de la influencia de la antropología funcionaría como el suelo sobre el que se levantarían las diferentes concepciones de lo literario: la heterogeneidad de la que hablaría Cornejo Polar pasaría a ser comprendida, cada vez más, como una característica definitoria de las sociedades de Nuestra América. Podemos hablar, así, de *transculturación literaria,* con Rama, o de *culturas híbridas,* con García Canclini, de *sociedades abigarradas* con René Zavaleta, como síntomas tanto de una profundización en las

79 Darcy Ribeiro publicaría un artículo en el que se atrevería a pensar en una cuarta categoría: los "Pueblos Emergentes", entre los cuales identificaría como sujetos históricos principales los revolucionarios indígenas del Yucatán y Guatemala (Ribeiro, 2017:30 [1984]) en la lucha por su autodeterminación. La Historia, sin embargo, no ha terminado dando la razón a Ribeiro en este punto.

realidades sociales específicas cuanto del retroceso del proyecto continental del *latinoamericanismo.*

La crisis del campo de lo latinoamericano no llevará, de forma pendular, a meros cierres nacionales, como habría ocurrido en otros momentos históricos; por el contrario, hallamos cierta realización irónica del latinoamericanismo en términos de lo que Antonio Gramsci denominaría una *revolución pasiva.* Como señala Romina Pistacchio, la interconexión y la superación de los marcos nacionales anhelada por las masas y la *intelligentsia* en los sesenta y setenta se conseguiría finalmente... mas dentro del marco de la globalización neoliberal:

> A pesar del hiato producido por los golpes de Estado y las dictaduras conosureñas, o quizás precisamente producto de la merma que generaron en los canales de comunicación intrarregional y el vacío discursivo que provocaron, se inició lo que hoy conocemos como el proceso lento pero sostenido de la globalización que aceleró la integración e instalación de las modas de lectura en la región: una transnacionalización y/o arremetida neocolonizadora del pensamiento metropolitano. (Pistacchio, 2018:180)

Sumados, pues, a la complicación interna al campo, nos encontramos con el proceso de la globalización neoliberal, el "reverso" de las oleadas de descolonización. La integración latinoamericano-caribeña es mayor ahora que nunca, pero ello ha sido resultado de los movimientos de recolonización capitalista, no de los movimientos emancipatorios. Ello llevaría a Jorge Volpi a afirmar:

> [T]ras la caída del Muro de Berlín y el derrumbe del socialismo real, la unidad latinoamericana terminó en el desván de las ideas caducas al lado de la lucha de clases, la dictadura del proletariado y la alienación capitalista. En nuestras mentes, América Latina aparecía como la vasta extensión entre el Río Bravo y la Patagonia: y nada más. Imposible llenar ese vacío con imágenes que escapasen al lugar común –de *Los tres caballeros* de Disney a los hinchas del fútbol– o sentir otra proximidad hacia sus habitantes que no fuese dictada por el pasado, la religión o la lengua. (Volpi, 2009:11-12).

Dados estos antecedentes críticos, podríamos imaginar que en los estudios que se han interesado por Junot Díaz desde las coordenadas del latinoamericanismo –dentro o fuera de la propia región– habrían de predominar los enfoques post-nacionales de diverso cuño, sean los regionales –como obra caribeña o pancaribeña en la Diáspora– y/o los que lo estudian desde el orden globalizatorio. De entre todos los nombres, acaso el que más ha de destacar es el de Rita De Maeseneer, profesora belga que se cuenta entre las más antiguas y continuadas[80] estudiosas de la obra del autor que aquí nos ocupa –por lo menos, desde *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea* (2006), donde le dedica un apartado a *Drown*[81]– . De

80Bien es verdad que la autora tiende a repetirse: "Junot Díaz, ¿escritor latinoamericano?" (2014) "Nobody's Nation: the case of Junot Díaz" (2014) y "Aprende el difícil". Junot Díaz, Josefina Báez y las literaturas nacionales" (2014) contienen un considerable número de párrafos exactamente iguales.

81 Inexplicablemente, la autora insiste sistemáticamente en situar los relatos de Díaz en Nueva York en lugar de en Nueva Jersey (De Maeseneer, 2006:129-132), incluso aquel titulado "Edison, New Jersey" (*ibid:*129).

Maeseneer destaca por su conocimiento de la literatura caribeña en su conjunto, de la que es especialista. Si bien entraremos en conflicto con algunas de sus posiciones teóricas y asunciones interpretativas, reconocemos imprescindible su producción crítica y su conocimiento de la literatura dominicana contemporánea, campo en el que probablemente De Maeseneer sea una de las mayores expertas actuales en Europa. Frente a las lecturas ya vistas, volcadas en lo identitario, la crítica lee al autor a partir de los lentes de un "canibalismo líquido":

> En cuanto al canibalismo, todos sabemos que el Caribe ha venido asociándose con este tropo desde el mismo Descubrimiento. En su revisitación cultural por Fernández Retamar fue erigido en una característica fundamental de la poética caribeña. Esta vendría impulsada por un afán devorador de textos desde su posición incómoda frente a la cultura occidental. Por otro lado, haciendo eco al ideario posmoderno, Zygmunt Bauman acuñó el término de "identidad líquida", es decir, la identidad como un fluido y la búsqueda de identidad como un intento de detener, ralentizar o solidificar el flujo, dando forma a algo sin forma. Díaz va incorporando diálogos con un continuo fluido de textos y conceptos que aumentan la fragmentación, el dinamismo y la dispersión según múltiples ejes (este/oeste; norte/sur; intracaribeño). Mis breves apuntes, por cierto incompletos y sujetos a discusión, al menos han permitido ilustrar el modo cambiante y no domesticable por parte de Díaz de posicionarse frente a múltiples cánones. El escritor se mueve entre diferentes culturas, áreas y lenguas como una "jiribilla". Aunque todos nos desenvolvemos en un mundo sin fronteras cada vez más globalizado, arguyo que su condición de escritor caribeño propicia esta manera de practicar un "canibalismo líquido". (De Maeseneer, 2011:95)

Como ya sostuvimos más arriba, nuestra posición se diferenciará, entre otros aspectos, de la de la catedrática belga debido a lo que llamaremos su "optimismo cosmopolita" o a su tratamiento despreocupado y acrítico del proceso de globalización neoliberal. No necesitaremos, por otra parte, la noción de *liquidez* de Bauman para dar cuenta de los mecanismos poético-retóricos del *Óscar Wao,* aunque sí, como ya mencionamos, de las herramientas de "lo calibán" para estudiar a Díaz. Asimismo, De Maeseneer se cuenta entre los primeros investigadores que tomaron en serio la conexión entre nuestro autor y Édouard Glissant, y no únicamente como un nombre gratuitamente citado en la novela. En concreto, De Maeseneer señala la noción de Literatura Todo-Mundo. De igual modo, destaca su esfuerzo por estudiar el *Óscar Wao* a partir de la idea de meta-archipiélago de Benítez Rojo:

> Tal vez sea más adecuado afirmar que Díaz aplica las propuestas de los grandes pensadores caribeños llevándolas a una escala global. Así el meta-archipiélago de Benítez Rojo, concebido como un Caribe que carece de centro y de límites y que constituye un crisol de culturas y de lenguas, se ve aplicado y ampliado en su obra. (De Maeseneer, 2014:126)

Hemos de señalar aquí que no compartimos la tendencia de varios investigadores de leer los textos literarios como "aplicaciones" o "puestas en práctica" de conceptos teóricos[82], como si el *Óscar Wao* fuera una suerte de novela de tesis o como si la narrativa en general pudiera o hubiera de reducirse a mera exposición pedagógica de nociones extratextuales –planteadas además por la Academia–. No obstante, nos interesa el apunte realizado por De Maeseneer puesto que abre una puerta a la conexión del texto de Díaz con el pensamiento y las poéticas caribeñas que será tomado por otros autores posteriormente. Un caso de ello lo constituye el artículo "La identidad insular al borde de un ataque de nervios: la mirada irónica de Junot Díaz" (2013), de Antonio Becerra Bolaños y Nayra Pérez Hernández. Insistiendo más bien en el carácter globalizado de la literatura de Díaz que en considerar dentro de ella una nostalgia por el hogar natal o un intento de rehacer la "dominicalidad", los autores proponen continuar el sendero de De Maeseneer y utilizar el texto de Benítez-Rojo para leer el *Óscar Wao,* al que proponen analizar a partir de lo que ellos denominan *postidentidad*. No obstante, el artículo, más que estudiar a Díaz, constituye un resumen de ideas de los críticos literarios más conocidos que han trabajado la obra y, por lo general, aporta poco a nuestra investigación[83].

Ejemplo más depurado de un investigador que trata de considerar la relación de Junot Díaz con las formas escriturales de lo caribeño lo constituye el artículo "What more fantasy than the Antilles?": una relectura de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* desde las poéticas de los Caribes" (2021) de Ronald Sáenz Leandro. Allí, el investigador costarricense toma el testigo de De Maeseneer y se interesa por ver a Díaz a través de Fernando Ortiz, Antonio Benítez-Rojo o Nancy Morejón[84]. Justo es decir, no obstante, que su aplicación de los conceptos resulta algo particular en ocasiones:

82 Otro caso, esta vez de Saldívar: "Tenemos aquí... que Yunior de Las Casas configura el *fukú americanus* y la colonialidad de poner como unidades conjuntas de análisis en tanto modos constitutivos de un nuevo "patrón de poder" planetario." (Saldívar, 2014:88)

83 No podemos dejar de comentar, asimismo, el "batiburrillo" bibliográfico. El artículo de Aparicio y Esteban señala en su bibliografía haber recurrido al texto de Benítez-Rojo, al que citan de la siguiente manera: "BENÍTEZ ROJO, Antonio. *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna.* Barcelona: Casiopea, 1998." (Becerra y Pérez, 2017:259). No obstante, la edición de 1998 carece de ese subtítulo, llamándose en su lugar *La isla que se repite. Edición definitiva.* El propio texto que dicen manejar afirma los motivos que llevarían al autor a retirar tal subtítulo, entre los cuales está el nada baladí argumento de que el acriollamiento caribeño conformaría un cuarto paradigma del saber, que tomaría "estrategias propias de la premodernidad... la modernidad y la posmodernidad" (Benítez-Rojo, 1998:392). Ello hace sospechar que el acercamiento a Benítez-Rojo ha sido muy superficial. Tal eliminación contrasta asimismo con el cambio realizado en la dedicatoria: de dedicárselo primero a Fernando Ortiz, en la segunda edición pasa a incluir los nombres de distintos autores afrocaribeños ("de Fernando Ortiz a C. L. R. James, de Aimé Cesaire a Kamau Brathwaite, de Wilson Harris a Edouard Glissant" [*ibid:*7]), mostrando su cambio de perspectiva y su mayor cercanía a los postulados teóricos de sus colegas. Acaso una comparación entre el "acriollamiento" de Glissant y el "supersincretismo" de Benítez-Rojo habría resultado productivo.

84 Sáenz Leandro relaciona asimismo la noción de *transculturación* con la de "criollización" de Édouard Glissant. Preferiremos, no obstante, la traducción de *creolización* o *acriollamiento,* según lo apuntado por Carolina Benavente, traductora de varios textos de Glissant (Benavente, 2008:317), por su mayor lejanía respecto del término "criollo" hispano, cuya significación es, como sabemos, bien distinta de la de *créole.*

> Llegados a este punto, si se parte de la concepción original de transculturación a partir de la imagen del "inmigrante desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste" (Ortiz, 1987, p. 93), ¿puede entenderse a Óscar Wao como un ser transculturado? La respuesta debería ser un "sí a medias". Esto en tanto un concepto de transculturación "posmoderno" (en el sentido que le da Benítez Rojo) aplicado a esta novela debería de aglutinar una concepción abierta que tome en cuenta, pero trascienda, el componente racial. (Sáenz Leandro, 2021:141)

Su abordaje resulta simplificador en otros momentos, así como reproductor de varios de los tópicos enarbolados por los *Latinx Studies* –como su división binaria entre "el componente mítico-mágico ("premoderno"), estudiado tradicionalmente para las literaturas de los Caribes, y el de la cultura popular (blanca) anglosajona desarrollado en torno a las narrativas de género (ciencia ficción y fantasía épica)" (*íbid.:*137) o la afirmación de que Díaz escribe en *spanglish* (*íbid*:144)–; sin embargo, no podemos sino saludar el esfuerzo de Sáenz Leandro por relacionar a Díaz con estéticas que no sean Piri Thomas, Sandra Cisneros o Julia Álvarez –tríada de escritores latinxs con los que tiende a relacionársele–, así como por no recurrir a la comparación con García Márquez.

Como puede imaginarse, no es la primera persona que hace uso de la categoría de transculturación para acercarse al Óscar Wao –al cabo, el propio narrador Yunior invita a ello comparando a Abelard Cabral, abuelo de Óscar, con el autor de Contrapunteo...–; José David Saldívar, por ejemplo, lo hizo ya anteriormente, en su acostumbrado tono hagiográfico que asimismo trata de convertir la novela en ensayo –"Díaz interroga magistralmente el discurso antillano del científico social cubano Fernando Ortiz..." (Saldívar, 2014:89)–, al igual que Ingrid Petkova en "Transculturación, translingüismo y la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* de Junot Díaz" (2019).

Mención aparte merecería el artículo de Aleyda Gutiérrez Mavesoy, previo a todos los citados, "La transcolonización literaria en *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* de Junot Díaz" (2009), por intentar la acuñación de un concepto nuevo para reflexionar sobre la lógica subversiva del texto que aquí estudiaremos. La autora, basándose no solo en Ortiz sino también en Ángel Rama, propone una *transcolonización* literaria:

> En nuestro caso, hablamos de "transcolonización literaria" como una variante del término "transculturación" y obedece a una propuesta de inversión del orden vertical: colonizador-colonizado al que tradicionalmente hemos asignado a los procesos de colonización. El español, mediante la propuesta literaria de Junot Díaz, se introduce en el horizonte del inglés y juega con su forma literaria hasta fundirla en una nueva forma: la arquitectura estética de *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*. (Gutiérrez Mavesoy, 2009:180)

El término, sin embargo, nos resulta poco afortunado y de escasa utilidad; la propuesta de Rama, mucho mejor argumentada, hace innecesario recurrir a una "transcolonización narrativa", máxime cuando algunos de los argumentos en su defensa del término son de esta clase:

> [Es] claro que el diálogo permanente con el lector es una estrategia narrativa que trastoca la tradicional "verosimilitud del relato" y el tan nombrado estilo "norteamericano de narración" en el que prima la "transparencia" de la forma para la "trascendencia" del fondo; estilo que Faulkner, Hemingway y Capote hicieran famoso y que concentra la atención en las acciones, lo narrado frente al "barroquismo" de la narración predominante en algunos escritores latinoamericanos […] (*íbid:*182)

Además de delatar que, cuando menos, la autora no ha leído ni a William Faulkner ni a Truman Capote –se nos ocurren pocos errores más rotundos que sostener que el autor de *El ruido y la furia* se preocupe por la transparencia del relato o la concentración de las acciones–, no podemos comprender en qué sentido el juego con las voces narrativas –tan clásicamente faulkneriano– implicaría una "transcolonización" de alguna clase –o la "transamericanidad" de la que habla Salívar–. Quizá podríamos compartir el uso del término *cum granus salis* si comprendiéramos el prefijo TRANS a partir de lo que Paul B. Preciado llama su "teoría de supercuerdas micropolítica"[85] (Preciado, 2022:60); no obstante, preferimos no usarlo.

Si señalábamos anteriormente que en la crítica adherida a los *Latinx Studies* destacaba una casi omnipresencia de la noción de identidad como "eje" de gran parte de las argumentaciones, en la latinoamericanista no existe por lo general tal fijación. Ello no será siempre así, por supuesto, pero sí podemos afirmar que, aunque en su inconsciente ideológico algunos análisis compartan no pocos aspectos con el de la crítica estadounidense o anglocentrada, destaca el interés por no reificar o sustancializar en tal nivel la categoría de *identidad,* o incluso en tratar de pensar más allá de ella. Ya hemos mencionado la "liquidez" propuesta por Maeseneer (2011) o la noción de "postidentidad" de Becerra Bolaños y Pérez Hernández (2013). En una línea similar, Cindy Patricia Herrera Estrada cuestionará la noción de identidad y propondrá una lectura a partir de la *desidentidad*:

> El objetivo de este trabajo es revelar los mecanismos a través de los cuales el cuerpo masculino de Óscar se concibe en la novela como la búsqueda infructuosa de una identidad individual, convirtiéndose

85 "Tomando como referencia los procesos de transición de género y no binarios, así como las políticas de transición energética y ecologista, esta teoría de supercuerdas micropolíticas, al mismo tiempo transfeminista, anticolonial y ecologista y radicalmente desidentiraria, podría denominarse «TRANS». La teoría de las supercuerdas micropolíticas sigue dos líneas de investigación: una tiene que ver con las transformaciones en curso de las tecnologías biopolíticas y necropolíticas en el capitalismo farmacopornográfico; la otra con las mutaciones que se están operando en esa modalidad de existencia que hasta ahora se había dado en llamar «subjetividad», así como de las técnicas sociales a través de las que los «simbiontes» acceden a la representación política." (Preciado, 2022:60-61)

en un vehículo metafórico de la desidentidad de la nación dominicana: "El nerd del guetto". El personaje de 'Óscar' se convierte en el "Nerd del guetto", una apuesta que, sin ser un patrón de conducta amoldado, representa la dislocación del hombre masculino patriarcal de la nación dominicana, referenciado y fortalecido por la imagen mítica de hombre de la dictadura: Trujillo. Este personaje visto en un principio solo como una antítesis de aquella imagen (Zamora, 2011), o como un hibrido de la diáspora (Valerio-Holguín, 2012), es ahora, desde mi perspectiva, una combustión que revela un proceso de construcción de la identidad diaspórica de un individuo, y no un resultado que se sale de un molde para entrar en otro. (Herrera Estrada, 2021:12)

El trabajo de la investigadora, no obstante, acaba por resultar en exceso sociologista y reproductor de varios de los tópicos interpretativos que hemos visto más arriba: la obsesión con la categoría de "nación" como centro, el individualismo explicativo o el empobrecimiento de los términos políticos de la novela a la oposición simplista entre individuo y tirano o democracia/autoritarismo.

Más interesante resulta, en este sentido, la interpretación de Laura Márquez Trujillo "Una lectura de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* desde la historia de la insignificancia atribuida a los cuerpos coloniales" (2019), en que Herrera Estrada se referencia en alguna ocasión. En lugar de acomodarse a las categorías presupuestas, Márquez Trujillo desarrolla un trabajo valiente y original, que se aleja explícitamente de la mayor parte de los análisis publicados tanto en castellano como en inglés:

La relevancia atribuida a la novela, materializada en distintos tipos de textos, planteados desde diferentes preguntas, tiende a consistir en la descripción de aquello que logra decir la novela sobre la 'falta' de una identidad, sobre la fragilidad irrecuperable de las identidades fronterizas, en pocas palabras, sobre la necesidad de una pertenencia identitaria dominicana 'perdida'. Estas interpretaciones invisibilizan un propósito que yo veo claro y llevado a cabo en la novela: deconstruir y cuestionar aquello que comúnmente llamamos identidad desde la inspección detallada de los modos en que se proyecta el poder y de los modos contingentes en que se da toda asunción de una identidad. (Márquez Trujillo, 2019:9-10)

El encuentro con el trabajo de investigación de Márquez Trujillo ha resultado una alegría para nosotros, por ser de todos ellos el único que conocemos que recurre a Preciado y a sus estrategias deconstructivas para estudiar a Díaz. Su análisis de la colonialidad, asimismo, resulta mucho más elaborado que el presente en los pasajes de *Junot Díaz and the Decolonial imagination* o en los textos de Saldívar. Si bien no compartimos varios de los aspectos de su trabajo –como la referencia a una extraña "Historia oficial" (*ibid.*:97)[86] o sus coqueteos con la

86 Con Althusser y Jameson, preferimos pensar en la Historia como "causa ausente". Citamos *Documentos de cultura, documentos de barbarie:*

Propondríamos pues la siguiente formulación revisada: que la historia *no* es un texto, una narración, maestra o de otra especie, sino que, como causa ausente, nos es inaccesible salvo en su forma textual, y

teoría decolonial–, nos encontramos ante un trabajo notable, que continúa la línea de autoras como Pauline Berlage (2014) o María de la Cinta Mesa González (2019), quienes combinan una sólida formación en estudios feministas y de género con una rigurosa mirada analítica.

Ambas autoras, Berlage y Mesa González, presentaron en su momento tesis doctorales en las que se analiza *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Por un lado, "Las políticas de representación del género en la escritura de la migración latinoamericana" (2014), de Pauline Berlage, incluye un detallado estudio de la novela a partir del tratamiento de la corporalidad de sus personajes, enfatizando en la monstruosidad del protagonista y las tecnologías disciplinarias de sexo-género –sin reducir el tópico al del "macho dominicano", sino comprendiendo la omnipresencia del patriarcado–. La tesis de Mesa González, titulada "Cuerpos en tránsito y violencia: Activismo literario de Edwidge Danticat y Junot Díaz" (2019), por su parte, realiza un estudio sobre el conjunto de la obra narrativa del autor a partir de un enfoque interseccional que trata de conjugar crítica racial, colonial y de género para comparar su obra con la de la autora haitiana Edwidge Danticat y, desde ahí, tratar de comprender las agendas comunes del activismo de ambos. Su esfuerzo por separarse de las delimitaciones categoriales hegemónicas en la crítica y trabajar *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* desde una perspectiva pancaribeñista es sobresaliente; con todo, en su estudio se echa de menos cierto enfoque estético-retórico que analice a Yunior no únicamente como *personaje* del ciclo narrativo de Díaz sino asimismo como un narrador no fiable y mentiroso patológico, así como las consecuencias textuales –ideológicas, simbólicas o argumentales– que ello pudiera tener para interpretar la novela (cfr. Machado Sáez, 2011). Una lectura, en suma, que combine su análisis sociopolítico con uno más específicamente literario.

La crítica caribeñista aquí mencionada, como se ve, tiende a tratar muchos de los mismos temas que la perteneciente a los *Latinx Studies;* ahora bien, en lugar de encontrar tanto hincapié en las conexiones con la "patria perdida" y en los procesos de autoconstrucción identitaria de Óscar, hallamos en gran medida lo contrario. Así, desidentidad, postidentidad, acriollamiento... son nociones que se ven como tentativas de superar los marcos estrechos de la crítica anglocentrada y entender a Díaz como parte de una discusión colectiva con las Afroaméricas. Ello, a nuestro juicio, constituye un acierto por cuanto consigue desplazar el marco analítico respecto de las tecnologías de normalización y los dispositivos de desactivación de las posibilidades críticas presentes en la novela.

---

que nuestro desbordamiento de ella y de lo Real mismo pasa necesariamente por su previa textualización, su narrativización en el inconsciente político. (Jameson, 1989:30)

Una vez hemos visto las diferentes tendencias teóricas que imperan en los estudios sobre el *Óscar Wao,* pasamos a centrarnos en cómo ha sido la recepción del texto en relación con sus vínculos genéricos.

3.2. Los géneros del *Óscar Wao*. Estado de la crítica

Como hemos visto, gran parte de los debates críticos que se han articulado en torno a *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* se han situado en torno a las relaciones existentes entre la novela y el complejo mecanismo de referencias intermediales que esta pone en funcionamiento; aun someramente, hemos podido comprobar el interés por relacionarlo con diversas técnicas y herramientas narrativas características de lo que vino a llamarse novela (estilísticamente) posmodernista, especialmente en lo tocante a la combinación de alusiones procedentes de las denominadas "alta" y "baja" "culturas"[87], la constante metarreferencialidad y la ambigüedad ontológica entre lo real y lo ficticio. No obstante habíamos visto cómo el abuso en la utilización de la categoría de posmoderno, en general, podía conducir a simplificaciones excesivas en cuanto al análisis específico del *Óscar Wao*, como de hecho ocurría.

En muchos sentidos, ello se ha mantenido al categorizar el modo o género narrativo al que pertenecería la novela de Díaz. Por un lado, se ha hecho un largo recorrido en lo relativo a los subgéneros novelísticos con los que el *Óscar Wao* dialogaría: así, se ha hablado de ella en términos de *Bildungsroman* –o parodia de esta–, de *novela de dictador* o de *saga familiar*. Una muestra de ello lo constituiría el siguiente fragmento de Carmen Méndez en "La huída [sic] del Mordor caribeño" (2011):

87 Las formas de comprensión de esta oposición son variadas: alta literatura y literatura popular (Shanesy, 2010:31-32; Méndez, 2011:271), *mainstream* y *gender* (Miller, 2011:92), cultura de generaciones mayores y de generaciones jóvenes (Maeseneer, 2011:89), canónica y anticanónica (*íbid.*:95)... La semiótica más rigurosa prefería hace ya medio siglo distinguir *tres,* y no *dos*, niveles culturales (MacDonald hablaría de *highcult, Midcult* y *masscult* [Cfr. Eco, 2022:61-62]); por nuestra parte, seguimos la argumentación de U. Eco en *Apocalípticos e integrados* (1964), quien desvincula los términos de sus arrastres semánticos clasistas (cultura burguesa, pequeñoburguesa y proletaria) y prefiere hablar de artes de experimentación e investigación y de productos destinados al consumo cultural *dentro* de los tres supuestos niveles. Para Eco, gran parte de la obra de Hemingway no caería dentro del circuito del *highcult* (como señala Méndez, *íbid.*) sino que su estética orbita en torno al Kitsch que caracteriza el *Midcult* (Eco, 2022:61) tanto más cuanto más madura es.
Acaso una forma de problematizar tales asertos por parte de la crítica sería preguntarse en qué circuito cultural introducirían al contrabajista de jazz Charles Mingus, con el que Óscar se autocompara en un momento de la obra. La pregunta no es gratuita ni capciosa: Mingus fue uno de los grandes virtuosos del contrabajo en el jazz en una época en que el instrumento estaba fuertemente racializado como "blanco" e, igual que el propio Óscar, fue criado en un entorno donde simultáneamente era discriminado por su negrura y educado en la autonegación de sus orígenes. Si añadimos que, igual que la Mangosta, los orígenes de Mingus –así como los de todo negro no africano– se pierden y emborronan en el tiempo y que de ambos se resaltan específicamente sus ojos ("...a pair of close-set eyes that made him look somewhat retarded. The Eyes of Mingus" / "he would call it the Golden Mongoose, but even he knew that wasn't what it was. It was very placid, very beautiful. Gold-limned eyes that reached through you"), resulta sorprendente no encontrar un solo rastro bibliográfico que relacione *The Eyes of Mingus/The Eyes of the Mongoose* y las implicaciones que ello tendría para la interpretación de la trama. Incluso la propia voz narrativa de Mingus en su biografía *Beneath the Underdog* (1971) guarda similitud con el estilo y la hipermasculinidad perfomativa de Yunior: "Why are you obsessed with proving you're a man? Is it because you cry? / I'm more of a man than any dirty white cocksucker. (1971:8)"

> La historia del exilio dominicano se vincula en la obra de Díaz, por tanto, a través del uso de géneros bien establecidos en la literatura hispanoamericana como las novelas de dictador y las sagas familiares, con la historia de los De León, protagonistas de la obra, en un resultado que también bebe del realismo mágico, y que es así mismo [sic] un *bildungsroman*; todo ello para crear un texto que refleja la imposibilidad por parte del exiliado renunciar a su "unextinguishible longing for elsewheres" (Díaz 2007: 77). (Méndez, 2011:269)

Esta descripción ha sido muy repetida, con alguna variación, por distintos autores: "*Oscar Wao* also owes some debt to the highbrow *New Yorker* aesthetic, the immigrant novel, the family saga, the secret history, the Latin American *novela del dictador* (dictator novel), the growing body of Dominican American literature…" (Miller, 2011:92); "es obvio que el libro puede ser leído como un *Bildungsroman*, ya que se trata del *coming of age* de Oscar. (De Maeseneer, 2011:90) "se podría suponer que recurre a la estructura de la saga de familia, muy frecuente en este grupo de autores." (*íbid*. :91). No obstante, desde nuestra postura, creemos que esta forma de categorizar fuerza demasiado la noción de *género*: "saga familiar" y "novela de dictador" difícilmente pertenecen, creemos, al mismo nivel jerárquico que "realismo mágico", como insinuaba Méndez en el fragmento citado arriba. ¿Qué *corpus* novelístico se inscribiría en el "género" de "saga familiar"? La coexistencia de varias generaciones en un único texto, ¿es criterio necesario o suficiente para hablar de tal "género"? Creemos que sería más productivo considerarlo un elemento retórico-estructural antes que como un "género" con características propias. Lo mismo sucedería con el marbete de "novela de dictador": ¿hemos de incluir dentro a todas las novelas que han tratado realidades históricas dictatoriales, incluyendo dentro tanto las de voluntad histórico-verista –*La fiesta del Chivo*– cuanto las imaginativas –*El señor presidente*–? ¿Entrarían en esta categoría asimismo *El matadero* de Esteban Echevarría o *Respiración artificial* de Ricardo Piglia?[88]

Asimismo, resulta dudoso que la novela pueda encuadrarse dentro de la denominación de realismo mágico; si bien un sector de la crítica ha decidido caracterizarla de esta forma (Hanna, 2009; Figueroa, 2013; López-Calvo, 2013[89]), nosotros sostendremos, junto a otros

88 Nuestra posición particular es que considerar todo texto con una figura dictatorial como una "novela de dictador" implica un enfoque genológico únicamente temático que, por su amplitud, hace escasamente funcional el término. Nos adherimos aquí a la postura del doctor Carlos Ferrer Plaza, quien en su tesis doctoral *Poética de la novela del dictador hispanoamericano. Origen, evolución y agotamiento de un subgénero novelístico* (2016) defiende el estudio del subgénero desde criterios retórico-estructurales superiores al análisis temático de las obras. (Cfr. Ferrer Plaza, 2016:459-462)

89 López-Calvo llega a hablar de una "deuda no reconocida" con el realismo mágico (López-Calvo, 2013:82), que trata de argumentar durante varias páginas. Para el investigador, la novela pertenecería inequívocamente a esta categoría, como obra de un "informante nativo" que "esencializa" su discurso:

> "The tropical exoticism, the hyper-violence and sensualism, the cult of Third World underdevelopment, the incorporation of superstitions, mythical legends, and popular folklore, the typical 'special effects' of magical realism (where 'magical' or illogical elements appear in apparently normal circumstances and characters accept instead of questioning them) are all there. (López-Calvo, 2013:86)

autores, que no es así. Y ello, por dos motivos fundamentales: en primer lugar, consideramos más productivo pensar el realismo mágico en un sentido histórico-cultural que como forma transhistórica, en tanto que subconjunto novelístico nacido con la nueva novela hispanoamericana durante el siglo XX, más que como de un *modo* narrativo que pueda aparecer en ciertas obras –a este respecto, consideramos que novelas como las de Toni Morrison, Mircea Cartarescu o Salman Rushdie, consideradas usualmente por la prensa literaria y por ciertos sectores críticos como realistas mágicas, acaso merecerían una denominación diferente–; más allá de que Díaz no "pueda" ser realista mágico por ser este un concepto histórico más que teórico, argumentaremos que la novela *no* pertenece al modo de lo maravilloso –cosa que no quita para que *haya* elementos maravillosos, como veremos–.

Como ya escribíamos anteriormente, defenderemos la necesidad de diferenciar con rigor los distintos modos de lo narrativo que entendemos como dentro de las literaturas no-realistas –fantástico, maravilloso, ciencia ficción...– para poder después afirmar la inscripción de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* en lo que llamábamos no-ciencia ficción. Este submodo narrativo será considerado una variación inscrita dentro de lo fantástico –específicamente, de lo que Jaime Alazraki considera el neofantástico[90]; no utilizamos este término, empero, porque nuestro análisis de los modos narrativos es más bien ontológico-teórico que histórico-literario, de modo que el "neo" no nos es preciso–.

Si bien se ha escrito gran cantidad de páginas dedicadas a la categorización genérica del *Óscar Wao*, hemos encontrado muy pocos acercamientos que hayan abordado la novela que aquí nos ocupa a partir de las herramientas narratológicas ofrecidas por los teóricos de la ficción, ya sean los que han investigado sobre la ficcionalidad en general –Dolezel, Ricoeur, Eco, Garrido Domínguez...–, ya los especialistas en ficción no realista[91] –Darko Suvin, Moreno Serrano, Fredric Jameson, Rinaldo Acosta...–. Asimismo, aquellos críticos que han desarrollado análisis notables sobre la presencia o ausencia de los elementos no-realistas dentro del mundo narrativo de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* –T.S. Miller, V. Walsh,

90 Podríamos hablar de una no-ciencia ficción en amplios pasajes de la novelística utópica –así el antileón de Charles Fourier y su mar con gusto a limonada– o en la narrativa del viaje extraordinario –*El viaje subterráneo de Niels Klim* (1741) de Ludvig-Hoberg o o *Micrómegas* de Voltaire (1752)– que, en rigor, no pertenecerían al *neo*fantástico tal como lo define el estudioso (Alazraki, 1990:buscar)

91 Cierto es que Miller sí recoge el, aunque clásico, muy discutido enfoque de Todorov para pensar en el *Óscar Wao*: "It has proved difficult to banish the spectre of Todorov's approach to the fantastic, perhaps because it invariably seems so applicable. Indeed, Yunior' s constant equivocation about whether or not certain events involve an element of the supernatural calls to mind Todorov's conception of fantasy as hesitation." (Miller, 2011:110). También recurre a él Justine McConnell, quien, a pesar de diferenciar entre maravilloso y fantástico, subsume todos los modos no realistas a este último término (Cfr. McConnell, 2020:452) en su, por otra parte, interesante aproximación a la novela. Acaso el artículo más relevante de esta línea sea el de Tim Lanzendörfer (2013), que defiende los elementos maravillosos dentro del *Óscar Wao* diferenciando nítidamente lo fantástico, lo maravilloso y el realismo mágico; sin embargo, al apoyarse únicamente en Todorov llega, como veremos, a conclusiones diferentes a la nuestra.

Christopher González (2016), Bernardo Bueno (2018)...– han tendido a hacerlo no obstante mediante el privilegio epistémico de alguno de los modos narrativos, subestimando, desconociendo o simplificando las mecánicas de funcionamiento específicas que los diferenciarían. Así, por ejemplo, T.S. Miller llega a escribir la siguiente afirmación en su, por otra parte, muy fino y sugerente análisis "Preternatural Narration and the Lens of Genre Fiction in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao"* (2011):

> I use the generic term "science fiction" throughout this article to refer to a broad set of literary genres and subgenres that includes fantasy as well. In so doing I follow Oscar and Díaz's usage of the term, and I in no way intend to argue that we should always think of "science fiction" as some discrete, homogeneous discourse or otherwise stable category: recent science fiction criticism, together with recent hybridized works of fiction, in the mainstream and out, have demonstrated beyond doubt that no absolute or readily identifiable boundaries exist between literary fiction and "fantastic" fiction. (Miller, 2011:105)

Aunque el artículo, como decimos, contiene vislumbres interpretativos de gran interés para nuestra argumentación, la autora se inventa una identificación de la ciencia ficción y de lo maravilloso –los modos de lo mágico-maravilloso en la academia angloparlante se agrupan bajo la denominación de *fantasy,* pero no son equivalentes a lo que hemos de entender por *fantástico* en castellano– supuestamente refrendada por el "hibridismo" literario; no creemos, sin embargo, que la existencia de cruces, influencias e interprenetraciones intergenéricas difuminen la "esencia" de los géneros; contrariamente a lo que afirma Miller, creemos que los modos de la ciencia ficción, la maravilla, lo fantástico... *sí* pueden ser identificados de forma estable. ¿Cómo podríamos identificar una hibridez entre el discurso de la ciencia ficción, el "realista" y el fantástico sin determinar *cómo* se construye tal hibridez?[92] No queremos que se tome como una crítica al ensayo de Miller en su totalidad; es tan solo un ejemplo de una forma de operar repetida en distintos críticos al hablar del modo narrativo en que se inscribe el *Óscar Wao*. El crítico Efraín Barradas, que presenta un análisis muy diferente al de Miller, lo expresa de la siguiente manera:

> [N]i la ciencia-ficción ni la literatura fantástica –los géneros favoritos de Oscar– desempeñan una función narrativa en la obra. Pero esos textos sólo se reflejan como alusiones –constantes, eso sí– aunque

92 Creemos que esta afirmación, queriendo ser deconstructiva o posestructuralista, en verdad es positivista: en último término, considera que su objeto de estudio son las obras concretas; como estas presentan mezclados elementos pertenecientes a diferentes modos narrativos, concluye que no puede haber formas de delimitación rígidas porque los textos difuminan tales categorías. Nosotros consideramos que el objeto de estudio es el *sistema literario*, esto es: una noción abstracta que no se confunde con las especies concretas, sino que comprende las obras como partes integrantes de la semiosfera o mundo interpretado; su "estabilidad" procede, precisamente, de que el sistema literario está sujeto a la *evolución* de las formas y las técnicas. Es un sistema histórico y abierto, y creemos que *precisión* no ha de confundirse con *dogmatismo*. Utilizando la terminología de Gustavo Bueno, podríamos decir que, frente a la noción porfiriana de género (que considera las categorías como universales unívocos y separados unos de otros), preferimos la darwinista (que implica una historia, evolución y diferenciación paulatina de las especies designadas) (cfr. Bueno, buscar cita)

> no como fundamento estético ni como mecanismos narrativos que determinan un marco de verosimilitud fantástico. Por ello se puede establecer que, sin duda, la novela de Díaz está escrita a partir de un realismo cómico, a pesar de las alusiones constantes a la literatura fantástica y a la ciencia-ficción que pueblan todo el texto y a pesar de su exploración en el prólogo del mundo maravilloso y cotidiano del fucú. (Barradas, 2009:106)

Como vemos, Barradas tampoco diferencia entre la literatura fantástica y la maravillosa –*fantasy,* en Miller–. Nosotros trataremos de distinguirlas con nitidez dado que creemos que una de las características más importantes de lo fantástico es, precisamente, la problematización de lo verosímil, el antagonismo respecto de esta noción, mientras que lo maravilloso, podríamos decir, *naturaliza* lo que en otro marco resultaría inaceptable debido a un principio de inverosimilitud a priori general –que posteriormente irá rezcortándose conforme la trama se desarrolle, disponiendo sus restricciones semióticas–. En su estudio llamado *Lo raro y lo espeluznante* (2013), Mark Fisher escribe: "La "maravilla" naturaliza otros mundos; lo raro desnaturaliza todos al exponer su inestabilidad" (Fisher, buscar). Si pensamos en el axolotl de Cortázar, en el Universo (que otros llaman la Biblioteca) de Borges o en las hortensias de Felisberto Hernández podemos ver que Barradas, aquí, usa *fantástico* como *maravilloso,* y ello más en la línea del *fantasy –El señor de los anillos* (1954), señala Barradas como caso destacado– que del realismo mágico o el real maravilloso. Asimismo, a pesar de que su comparación con *El reino de este mundo* (1949) de Carpentier apunta a una línea de investigación productiva, la lectura que realiza Barradas del gran narrador cubano es superficial y, a nuestro juicio, un tanto errada. Por una parte, indistingue entre real-maravilloso y realismo mágico:

> Sabemos que la crítica académica distingue entre el realismo mágico propuesto por Carpentier y otras versiones de esta idea propuesta por otros escritores y que se ha denominado realismo mágico (Menton). Pero aquí esta diferenciación no es de importancia para nuestra argumentación. A pesar del término favorecido por el novelista cubano, quien me sirve de base para explorar por contraste las ideas de Díaz, me baso en el otro término – realismo mágico – ya que me sirve para crear el de "realismo cómico" (Barradas, 2009:109)

Por otra, el autor, que, como decimos, no diferencia fantasía y maravilla, postula que en la obra, contrariamente a lo que ocurre en la de Carpentier, "nada fantástico ocurre" (*íbid.*:105). En esta afirmación se sustenta uno de los argumentos centrales de su artículo:

> Si Carpentier proponía lo real maravilloso o un realismo mágico, Díaz propone un realismo cómico. Lo fantástico es el motor primario de toda la trama de la novela, pero en ella, contrario a la de Carpentier, nada fantástico ocurre. Aquí nadie se transforma en animal ni se escapa de la hoguera; nadie aquí asciende al cielo envuelto en sábanas. La narración de esta obra cabe perfectamente bien dentro de los parámetros del realismo

convencional. Es que, aunque el prólogo propone el fucú como motor de la acción de la obra y de la historia dominicana y la caribeña por extensión, en la obra misma son el humor desacralizante, la ironía, los juegos lingüísticos y la desfachatez de las voces narrativas ante la historia triste y desgarradora los que introducen el elemento innovador en el texto. Aquí el fucú se convierte en la excusa para que las voces narrativas y, especialmente, el autor implícito que aparece en el prólogo se expresen con ironía y humor. (Barradas, 2010:105)

Aquí los criterios de definición genérica resultan ciertamente confusos (si una obra que hace uso de la metaficción y la sospecha de existencia de una maldición es "realismo convencional", no sabemos mediante qué términos habría Barradas de considerar a Balzac, Galdós o Jonathan Franzen), la estética de la novela *no puede* definirse como realista. Al no diferenciar entre niveles diegéticos, Barradas no se ocupa de la tensión entre el mundo de ficción en que habita Yunior, que acaso sí pueda ser considerado *ontológicamente* realista, y entre el mundo que *construye* en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*.

Vemos, asimismo, una forma de operar que es continua en varios de los críticos que tratan de categorizar el "género" de Díaz: en lugar de enfrentarnos a una análisis narratológico o a un desglose crítico-teórico que justifique sus afirmaciones, no son pocas las veces se incluye o excluye a Díaz de un espacio narrativo reduciendo la larga y compleja historia de la literatura hispanoamericana no-realista a "lo mágico" o "lo maravilloso", que se ven comos términos autoexplicativos, para después aludir a un par de ejemplos conocidos. En "Junot Díaz y el canon: un canibalismo líquido", De Maeseneer trabaja del mismo modo:

> Una tercera pista de lectura se puede generar a partir del *fucú*, palabra dominicana para designar la maldición que pesa sobre la familia de Oscar y que encuentra su mayor expresión en Trujillo. Junto con la aparición de "Wondrous" en el título (y su traducción, "maravillosa"), ha provocado la asociación con términos muy manidos como lo real maravilloso y el realismo mágico, considerados como la esencia de la literatura latinoamericana (Pollack 350-353). Sobre todo en las entrevistas hechas en Europa, han seguido etiquetando este libro con este rótulo, a pesar de que ya han pasado más de cuatro décadas desde la publicación de *Cien años de soledad*. No obstante, la intriga dominada por la sombra del *fucú*, al lado de otras manifestaciones extrañas como la mangosta y los hombres sin rostro en las pesadillas, se aleja mucho de la mágica salvación de Mackandal en Carpentier o del vuelo misterioso de las mariposas amarillas en García Márquez. Más influyen el subtexto de la ciencia ficción y su forma particular de magia, provocada por palabras como "shazam" (Captain Marvel) y "kimota" (Marvelman), muy distinta del realismo mágico latinoamericano[93]. (De Maeseneer, 2011:91)

93 Aunque gran conocedora de la historia de la literatura del Caribe, De Maeseneer denota escaso conocimiento de la ciencia ficción y los estudios en torno a esta. Para muestra, el hecho de que refiera a "la ciencia ficción y su forma particular de magia" para después poner dos ejemplos de cómics con poseen relevancia estructural en la trama. La autora utiliza además denominaciones obsoletas de los personajes, pues en 1972 Captain Marvel pasó a llamarse Shazam y Marvel Mann pasó a llamarse Miracleman en 1985. La autora parece rescatar los nombres antiguos sólo por su asociación con la palabra *Wondrous* del título de la obra de Díaz. Por otra parte, nos resulta ciertamente desafortunado hablar de "forma particular de magia" como modo algo *característico* de la ciencia ficción.

Nos encontramos cercanos a De Maeseneer cuando afirma este alejamiento de Díaz respecto del realismo mágico por motivos históricos. No obstante, nos hallamos en la situación exacta que en Barradas: en lugar de traer al frente las características definitorias de lo real-maravilloso o del realismo mágico, se establece una diferencia a-teórica basada en momentos estereotipados de la historia literaria. Empero, no solo existen distancias insalvables entre los procesos de aparición de la maravilla en *El reino de este mundo* y en *Cien años de soledad* –solo por apuntar una de las más conocidas: los "milagros" de la obra de Carpentier aparecen a causa de la fe de la población negra y desde ahí se justifican, en tanto elementos "normales" dentro de una cosmovisión, con Ti Noel como un narrador "instrumentalizado" para la configuración de lo verosímil (cfr. Llarena, 1996:32; Padura Fuentes, 2002:191; Paz Soldán, 2008:40), mientras que en García Márquez existe una armonización y naturalización de lo sobrenatural y un extrañamiento de lo normal (como el hielo), donde la duda es eliminada a causa de la omnisciencia narrativa–, sino que el propio ejemplo de Mackandal "salvándose" de la muerte en la hoguera está mal escogido. Recordemos que, en la novela, el episodio de la muerte de Mackandal está imbuido de un aire mitológico construido por los ojos y las creencias de los esclavos, a quienes la fe hace interpretar el evento de una manera determinada y distinta a la de sus amos –"Los amos interrogaron las caras de sus esclavos con la mirada. Pero los negros mostraban una despechante indiferencia. ¿Qué sabían los blancos de cosas de negros?" (Carpentier, 1976:66)–. "En cierto modo" o según cierta cosmovisión, el hougan escapa; sin embargo, la narración escribe:

> Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.
>
> —*Mackandal sauvé!*
>
> Y fue la confusión y el estruendo. Los guardias se lanzaron, a culatazos, sobre la negrada aullante, que ya no parecía caber entre las casas y trepaba hacia los balcones. Y a tanto llegó el estrépito y la grita y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito. Cuando las dotaciones se aplacaron, la hoguera ardía normalmente, como cualquiera hoguera de buena leña, y la brisa venida del mar levantaba un buen humo hacia los balcones donde más de una señora desmayada volvía en sí. Ya no había nada que ver.
>
> Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo. (*íbid:*68)

Como puede comprobarse, el narrador *utiliza* a los personajes pero no se identifica con su punto de vista; como señala Llarena, esta no-identificación es precisa para configurar el

"cronotopo del encuentro" entre los sistemas de creencias de los amos y los esclavos (Llarena, 1996:31)[94]. Por su parte, en *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género* (1995), Noé Jitrik hablaría de una oposición entre el proceso de verosimilización del referente y la inverosimilización del referido:

> [T]ambién puede haber compromisos buscados, de índole "estética". En un texto como *El reino de este mundo,* de Alejo Carpentier, esto es claro y evidente: la verosimilización —ritos, costumbres, modalidades, psicologías— exalta un referente curioso, original, obtenido por observación o por investigación documental; la inverosimilización —en el plano argumental o de resolución de situaciones, como la licantropía, por ejemplo— indica una voluntad de acentuar el referido y la imagen; y si en este caso digo "voluntad" es porque ronda en esa operación inverosimilizante un eco surrealista. (Jitrik, 1995:63)

Así pues, dado que la tensión interna a la novela no se resuelve, creemos que, contrariamente a lo afirmado por Barradas y De Maeseneer aquí, la ambivalencia de la maldición del *fukú* acerca la novela de Díaz a la magia hougán de *El reino de este mundo,* en lugar de alejarla. Este interés en distanciar ambas obras de no deja de resultar impactante si pensamos que, del mismo modo que Mackandal es ejecutado en una hoguera pero de algún modo sobrevive para "la negrada", Óscar Wao es asesinado a tiros en un cañaveral después de que sus últimas palabras sean *fuego*... para posteriormente comenzar a aparecer en los sueños[95] del narrador Yunior durante una década. La crítica, no obstante, parece no ver captar tal paralelismo, a nuestro juicio más revelador que la comparación entre los prólogos de Carpentier y del personaje-narrador Yunior. Así le ocurre también a Daniel Bautista, que cae en el mismo error en su artículo "Comic Book Realism: Form and Genre in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao"* (2010):

> When a voodoo priestess sticks her arms into a vat of boiling oil without getting burned in Carpentier's *The Kingdom of This World* (25-26) or a young girl suddenly floats up to heaven while she is hanging clothes to dry in García Márquez's *One Hundred Years of Solitude* (236), we are supposed to accept these as facts, at least within the worlds of these novels, where the easy acceptance of the marvelous marks one as part of the community. By contrast, despite

94 También podríamos utilizar en este momento la terminología de Tacca y señalar la diferencia entre Yunior en tanto personaje-tema (ligado a lo que se cuenta) y como personaje-técnica (ligado a cómo se cuenta) (cfr. Tacca, 1985, 131)

95 Los análisis respecto del papel de los sueños en el *Óscar Wao* son variados; no obstante hay poca bibliografía que se pregunte por la autenticidad o inautenticidad de la aparición de Óscar a Yunior, autores como Pauline Berlage han relacionado, aun brevemente, el carácter mesiánico de tales apariciones: "se desprende una dimensión mesiánica de estas visiones en las que Óscar, el mensajero, intenta enseñar algo a este hombre, que fue su único amigo" (Berlage, 2014:235)–. Esta lectura "martirológica", coincidente con la lectura de Di Iorio, nos interesará más adelante, si bien el alcance sacrificial de Óscar es, para nosotros, más complejo que el de la deconstrucción de la masculinidad (*ibid.*). El martirio continuo de Óscar –*le pegaban todos sin que él les haga nada; le daban duro con un palo y duro también con una soga*– guarda claras relaciones con la cristología (cfr. Walsh, 2014:185; 243-245), pero, más en general, con el prototipo del viaje del héroe descrito por Campbell.

> Oscar's suggestion that there is nothing more "sci-fi" or "fantasy" than Santo Domingo, with rare exceptions, little that could strictly be defined as sf or fantasy actually occurs in this novel. Even when the marvelous does seem to occur, like the appearance of a spectral mongoose at several key points in the novel, it is usually accompanied by notes of doubt and skepticism. (Bautista, 2010:47)[96]

Como vemos, existe amplio interés por relacionar la obra de Díaz con el realismo mágico y lo real maravilloso, sea para afirmarlo, sea para negarlo. Así lo señalaría el antropólogo Joshua Jelly-Schapiro en su artículo "Ground zero(es) of the New World. Geographies of violence in Junot Díaz an Edwidge Danticat" (2013):

> Given longstanding disagreements and misconstruals of what, exactly, magic realism is, it is perhaps little wonder that one of the more striking aspects of *Oscar Wao'*s critical reception has been the disagreements among critics over whether the novel represents a rejection of magical realism, per se, or a brilliant new exemplar of the form. (Jelly-Schapiro, 2013:173)

En efecto, la recepción crítica del *Óscar Wao* no solo se ha situado en el análisis de Díaz como *metaficción* (Miller) o *realismo cómico* (Barradas); el recurso a Carpentier o García Márquez ha sido utilizado para afirmar que el *Óscar Wao sí* pertenecería al realismo mágico. Una de las investigadoras más citadas a este respecto ha sido Monica Hanna, quien defendería tal filiación en "Reassembling the fragments: Battling Historiographies, Caribbean Discourse, and Nerd Genres in Junot Diaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" (2010). La autora se apoya nuevamente en Márquez y en Carpentier para defender argumentos contrarios a los de Barradas, tomando como argumento central de lo maravilloso el personaje de la mangosta que parece guiar a los personajes en sus peores momentos. Argumenta:

> This model of magical realism allows Yunior to recover experiences that might not fit within the bounds of traditional European models of realism. Seemingly supernatural forces have real effects and power in these stories and histories. This is typical of magical realist texts, which insist on the reality of seemingly magical occurrences. This magical reality happens when two worldviews come into contact. Alejo Carpentier gives the example of the Spanish conquistadores encountering a "New World" that is so different that it appears magical because it does not coincide with European conceptions of reality. In Diaz's novel, Yunior emphasizes the idea that the story he tells contains a reality that goes beyond questions of belief in magic. When describing the fukú in the introduction, he explains: "Whether I believe in what many have described as the Great American Doom is not really the point. You live as long as I did in the heart of fukú country, you hear these kinds of tales all the time. Everybody in Santo Domingo has a fukú story knocking around in their family" (5). He shifts the focus from the verifiability

96 La posición de Bautista respecto de los elementos no-realistas en el *Óscar Wao* es, finalmente, que quedan como "pregunta abierta": "Where a more strictly magical realist text might simply assert its reality, Díaz's novel repeatedly treats the true existence of fukú as an open question." (Bautista, 2010:48). Su falta de apoyo en las teorías de géneros, creemos, le lleva a defender a un mismo tiempo la ambivalencia ontológica y el carácter de la novela como "realismo de cómic" (*Comic book realism*): "The result is a new kind of genre, which I am calling "comic book realism," that irreverently mixes realism and popular culture in an attempt to capture the bewildering variety of cultural influences that define the lives of Díaz's Dominican-American protagonists." (*ibid.*:42) No compartimos esta definición como no aceptábamos la del *realismo cómico* de Barradas.

of these histories to their presence in the stories of the population. Even Abelard, "an amateur ethnographer in the Fernando Ortiz mode," seems to be a magical realist (213). While he is a doctor who has studied outside of the country and avoids politics at all costs, he also recognizes the "magic" of his reality. (Hanna, 2010:511-512)

Esta es, asimismo, la opinión de la estudiosa Kaaren Takolander:

Notably, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*'s irony and self-consciousness have been construed as evidence that Díaz's text is not a true example of magical realism— once again affirming magical realism's longstanding association with authenticity. […] However, as I have established, magical realist literature is a fundamentally ironic form of writing that narrates the magical as real in order to highlight and critique obfuscation of the profound traumas of colonialism. Magical realist novels suggest that it is only through historical knowledge that the future can be liberated from the past (Kaaren Takolander, 2016:111-112)

Puede comprobarse que la etiqueta ha sido notablemente exprimida en el intento de catalogar *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Los diversos fragmentos aquí transcritos distan en sus conclusiones: para Hanna, Takolander o Jelly-Schapiro, hay realmente elementos maravillosos dentro de la obra; para Efraín Barradas, Daniel Bautista o T.S. Miller, sin embargo, o no está tan claro o no es así. Encontramos, no obstante, cierta tendencia a la simplificación terminológica y un trabajo muy limitado con el corpus de la literatura latinoamericana y caribeña por lo general, que les lleva a realizar comparaciones escasamente teóricas, con escasa metodología comparatista y asimismo poco refrendadas por la crítica latinoamericanista. En gran medida, nos encontramos con acercamientos muy superficiales a las novelas comparadas y de gran vaguedad conceptual. Podría hablarse, en los términos de Wilfrido Corral, de una crítica domesticada, recolonizada y traducida (Corral, 2016). Hallamos, pues, una situación de diglosia crítica bastante pronunciada, como ya señalara Cornejo Polar en 1998:

a) Los textos críticos en inglés suelen utilizar bibliografía en el mismo idioma y prescindir, o no citar, lo que trabajosamente se hizo en América Latina durante largos años. Por lo demás su extrema preferencia por el estrecho canon teórico posmoderno es una compulsión que puede llegar hasta el ridículo.

b) Puesto que el espacio "natural" de los estudios latinoamericanos es América Latina se está realizando algo así como una subdivisión de la disciplina, habida cuenta que es absolutamente erróneo que la mayoría de profesores hispanoamericanos de su literatura conozcan suficientemente el idioma inglés. Así, ciertos aportes sajones no ingresan, o ingresan tarde, a la tradición crítica latinoamericana. Naturalmente el otro lado de la disciplina adquiere su propio ritmo y define sus propios cánones.

c) El masivo empleo de una lengua extranjera para el estudio de la literatura hispanoamericana está suscitando además —aunque tal vez nadie lo quiera— una extraña jerarquía en la que los textos de esta condición resultan gobernando el campo general de los estudios hispanoamericanos. Me temo, en este sentido, que estamos generando una extraña crítica diglósica. (Cornejo Polar, 1998:869)

Como decíamos unas páginas más arriba, la excepción a la simplificación o la confusión terminológica la constituye fundamentalmente Tim Lanzendörfer, autor de "The Marvelous History of the Dominican Republic in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao"* (2013). Aquí, el investigador alemán realiza una de las más fundadas interpretaciones en torno a los elementos no realistas dentro de la novela, extrayendo las distintas referencias que la emparentan con *El señor de los anillos* de J.R.R. Tolkien y el otras obras relacionadas con la Tierra Media –si bien Lanzerdörfer menciona el *Silmarillion* como otra fuente del *Óscar Wao* (Lanzendörfer, 2013:2), la referencia es errónea, por cuanto la cita anotada en el prólogo pertenece a la novela *Los hijos de Hurín* (2007), no al *Silmarillion*–. Lanzendörfer niega asimismo el realismo mágico dentro del texto sin, por ello, tener que insistir en un "realismo", *à la* Barradas: "I do not see magical realism as a central aspect of the novel, as do López-Calvo and Hanna." (*ibid:*14). Disentiremos no obstante con Lanzendörfer en su catalogación de la obra como *maravillosa* y por tanto *opuesta* al modo de lo fantástico, que, como apuntábamos, extrae de Todorov:

> It is only Yunior's immersion in fantasy that enables him to perceive the "real" marvelous nature of Caribbean history, even if fantasy does not ultimately suffice to fully explain Caribbean history. The consequence is a concept of diasporic Dominican identity that absorbs Western fantasy in order to understand the marvelous nature of its heritage and thus to arrive at a new idea of Caribbean history.
>
> In this context, I use the term marvelous in the sense in which Tzvetan Todorov has used it, as the unexplained supernatural (52), and fantasy as the genre in which the marvelous mode becomes naturalized, in which characters act at ease with the supernatural, where supernatural elements can exist "without the reader's ever questioning their nature," as Todorov says is the case with fables, for example (32). The marvelous (and fantasy) contrasts with the fantastic. (Lanzendörfer, 2013:1-2)

Si bien nuestra posición será la del carácter sustantivo de los elementos no-realistas detectado por Lanzendörfer, diferimos de él en su conclusión del *Óscar Wao* como "maravilloso" antes que como perteneciente a lo fantástico. La prueba más sencilla acaso sea la existencia misma del debate crítico que estamos atendiendo: si lo sobrenatural tuviese lugar dentro del *Óscar Wao* "sin que el lector cuestione jamás su naturaleza", no habría tal diversidad de diversidad de análisis en torno a ello. Ello es, entre otros factores, lo que nos hace comprender el *Óscar Wao,* precisamente, como más cercano al modo fantástico que al maravilloso. Podríamos resumirlo de la siguiente forma: lo que ocurre en el *Óscar Wao,* efectivamente, tiene carácter maravilloso –no-realista, si queremos–, pero la manipulación narrativa continua a la que nos somete el narrador Yunior imposibilita que nos fiemos de él lo suficiente para que la novela en su conjunto pueda ser caracterizada como tal.

Igual que encontramos dos polos en el análisis sobre lo maravilloso o su ausencia en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao,* podemos asimismo delimitar otras dos posiciones extremas donde se ha situado la crítica: quienes afirman que los elementos intertextuales no-realistas presentes en la novela no son sino un recurso estilístico y quienes afirman que tienen un papel *estructural,* y no solo temático, en la trama. Entre los primeros se encontraría, por ejemplo, nuevamente Barradas:

> La ciencia-ficción y la fantasía llenan la obra de alusiones a escritores como J.R.R. Tolkien y a personajes de cómics, como los de Jack Kirby. Pero esos textos solo se reflejan como alusiones –constantes, eso sí– aunque no como fundamento estético ni como mecanismos narrativos que determinan un marco de verosimilitud fantástico. Por ello se puede establecer que, sin duda, la novela de Díaz está ´escrita a partir de un realismo cómico, a pesar de las alusiones constantes a la literatura fantástica y a la ciencia-ficción que pueblan todo el texto y a pesar de su exploración en el prólogo del mundo maravilloso y cotidiano del fucú (Barradas, 2009:106)

En el segundo grupo hallamos a diferentes autores, que se han interesado por relaciones formales, temáticas o estructurales propias de los modos no-realistas y que, contrariamente a lo que sostiene Barradas, afirman que traspasan el papel de la mera alusión. Es el caso, por ejemplo, del ya citado Tim Lanzendörfer, que muestra los mecanismos de relación intertextual y estructural que el *Óscar Wao* mantiene con la obra de Tolkien a partir de la voluntad de Óscar de convertirse en el "Tolkien dominicano": "When he goes to the Dominican Republic, Oscar finds himself in an actual marvelous world, no Middle-earth in the sense that the fictional fantasy world produced by Tolkien is superseded by an actual, and hitherto unnoticed, marvelous reality." (Lanzendörfer, 2014:13). Coincidiremos con Lanzendörfer en su juicio de que, más que el supuesto *spanglish* de la novela, la auténtica opacidad que esta construye es la de su carácter *realmente* no-realista:

> *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* at once demarginalizes pop culture discourse in its constant repetition and eventual resolve into the main stream of Dominican history and offers up the realization that only those hitherto marginalized nerds have access to an adequate terminology to describe that history. More than Spanish, therefore, fantasy enables Díaz to point to the societal predilection to ignore minority cultures; while readers cannot ignore the presence and the impact of Spanish, they do readily ignore fantasy, thereby rendering themselves incapable of really getting it. (Lanzendörfer, 2013:163)

Otro ejemplo notable de esta línea crítica es el artículo "Writer as a Superhero. Blurring the line between Reality and Fiction" (2010), de Garland Mahler, donde se rastrea la influencia de la figura del superhéroe en la construcción del *Óscar Wao*, apuntando el carácter "alegórico" que tales figuras tienen dentro de la composición de la trama: "Díaz approaches the political subtext of the fuku by framing his argument within the allegorical space provided by the

superhero genre, incorporating a wealth of comic book and fantasy references and discussing Dominican history in distinctly supernatural terms." (Mahler, 2010:119) Estamos en parte de acuerdo con lo aquí afirmado y también nosotros hemos encontrado elementos de análisis que muestran una mayor participación de la intertextualidad con obras como *Watchmen* de lo que una lectura rápida nos mostraría. El artículo de Mahler abre una vía de investigación entre la relación del mito contemporáneo del superhéroe y tantea un esbozo de historia política del formato, tomando como ejemplos la obra mencionada: "Díaz creates a novel within the superhero genre that, much like Alan Moore's *Watchmen*, is conscious of its own intimate cohabitation with –and reproduction of–the very power it seeks to dethrone. (Mahler, 2010:134)" Coincidimos en que, contrariamente a lo afirmado por autores como Barradas (2009), textos como *Watchmen* guardan relación constructiva, estructurante, relevante para la obra tanto en lo argumental como en lo alegórico; ahora bien, la lectura que Mahler desarrolla en lo concreto en relación con la novela gráfica de Moore y Gibbons resulta, a nuestro juicio, un tanto superficial. Creemos que la investigadora pasa por alto algunos de los aspectos más relevantes de la reinterpretación que hacen Moore y Gibbons de la figura del héroe y del superhéroe. Es cierto que, por un lado, señala cómo algunas de las viñetas históricamente han tenido relación con la propaganda imperialista estadounidense del siglo XX:

> Superhero comics in the United States have traditionally served as a tool of political propaganda in support of US military operations. The superhero genre in the US arose almost simultaneously with the advent of World War II. […] Although many of these traditional characters would later be reinvented to appeal to changing public perception, such as the anti-Vietnam War youth movement, they were originally created to fight villainous adversaries that clearly personified the 'enemies' of the United States government. (Mahler, 2010:137-138)

Por otro lado, la autora olvida el aspecto, a nuestro juicio, fundamental de la influencia de *Watchmen*: la conexión simbólica que ambos establecen entre el supremacismo blanco y las fuerzas policiales y parapoliciales como herramientas sistémicas de disciplinamiento y producción de Terror hacia las poblaciones significadas como no-blancas en los Estados Unidos. La obra de Moore –así como la de Díaz– está en último término más interesada en el papel constitutivo de la "democracia" estadounidense como un etnoestado que en la "ambigüedad moral" (*íbid.:*123) de los enmascarados. El artículo, pues, aunque abre el camino a una interpretación realmente interesante del *Óscar Wao*, no termina de aprovechar las aristas específicas de su propia tesis. Sorprende, así, que un ensayo que hable de las políticas neocoloniales de EEUU y del papel simbólico de los justicieros enmascarados como fuerzas al servicio de su reproducción no desarrolle un segundo a la concepción de Moore del

superhéroe como una versión sublimada del Ku Klux Klan[97].

Además de Garland Mahler, otros investigadores que han seguido líneas de estudio similares son Joy Sanchez-Taylor, con su ensayo "I was a Ghetto Nerd Supreme": Science Fiction, Fantasy and Latina/o Futurity in Junot Díaz's *The Brief wondrous Life of Oscar Wao"* (2014), Bernardo Bueno en el artículo "Geek Metafiction: Nerds, Footnotes, and Intertextuality" (2017) o Justine McConnell, autora de "Myth and the fantastic in the Work of Junot Díaz" (2020). Tales textos coinciden en señalar la importancia intertextual de los elementos no-realistas en la obra de Díaz, con distintos acentos.

En el primero de ellos, Joy Sanchez-Taylor trata de abrir el camino para leer el *Óscar Wao* e n relación con los géneros no-realistas. Del mismo modo que Lanzendörfer, da un lugar privilegiado a la obra de Tolkien, aunque el artículo incluye asimismo referencias breves a otros textos:

> Díaz is careful to reference sf/f texts that do not utilize stereotypical alien other vs. human oppositions, allowing him to look towards a new, more inclusive tradition of sf/f. Each sf/f text or comic is referenced for specific reasons –Tolkien for his epic vision, multiracial/multispecies cast and representation of evil, the *X-Men* as one of the first comics to represent people of color, an both *X-Men* an the *Fantastic Four* as representations of "mutant" or othered peoples –hybrid species that Díaz connects to a hybrid Dominican-American experience.– This focus on multiracial, multicultural characters (whether they be twentieth century races, or created races) allows Díaz to highlight more complex representations of race and culture. (Sánchez-Taylor, 2014:98)

No obstante el texto apunta algunas de las claves que nos interesarán trabajar aquí, el acercamiento nos parece un tanto superficial: por un lado, considerar que la mera existencia de distintas razas no-humanas en la obra de Tolkien la hace de algún modo *inclusiva* resulta, cuando menos, carente de fundamento; por otro, la mirada hacia *X-Men* y *Los cuatro fantásticos* es reducida de su interés estructural al de la metáfora más obvia de la cuestión racial –no entendemos, además, el uso de "especies híbridas" para hablar de mutantes, esto es, humanos que han sido objeto de mutaciones, bien a partir de la exposición a rayos cósmicos, bien por la presencia de un gen por nacimiento–. Ambos cómics, obras posteriores a la Segunda Guerra Mundial producidas por autores judíos, no dejan de reflejar el peso y la importancia del racismo como constitutivo del sistema-mundo contemporáneo desde sus primeros volúmenes –el hecho de que, por ejemplo, el antihéroe principal de *X-Men* Magneto, sea víctima del Holocausto, parece significativo a este respecto–. Así, se privilegia durante

97 "À exceção de uma pequena minoria, essas histórias e personagens icônicos ainda são sonhos do suprematismo racial branco. Acho inclusive que poderíamos considerar o filme O Nascimento de uma Nação' (1915), de D.W. Griffith, a primeira fita de super-herói americano e o ponto de partida para todas estas capas e espadas" (Moore y Sassiki, 01/01/2017)

todo el texto una óptica multiculturalista liberal que nuevamente elude mencionar la cuestión del supremacismo blanco en los textos mencionados y desplaza su foco al de la "representación" de la otredad. Este marco le hace además caer en mistificaciones que re-otrifican la obra de Díaz: "During key points in the novel, Díaz uses references to sf/f works to emphasize the barrier that exists between Dominican cultural experience and the rest of the World." (*íbid.*:97) "Díaz compares the horrors that have occurred within Dominican history to the space beyond the Source Wall to help his readers understand that some parts of the Dominican experience cannot be expressed." (*íbid.*:98). Ya criticamos antes este enfoque, pero no está acaso de más rescatar en este momento las palabras del propio Díaz sobre tal forma de subsumirlo en una apriorística "experiencia dominicana":

> It's not that I'm saying that Dominicans don't have trouble with their African-ness. No one, after all, has a black problem quite like black folks. (Please notice I'm talking about collectives, not individuals; this might seem like sophistry, but it's not.) In *Oscar Wao* I'm deeply interested in (and critical of) this craziness, but instead of insisting that Dominican "black denial" is a pathology unique to Dominicans, I try to foreground the Dominican example in order to explore how general and pernicious this is throughout the African Diaspora. Scarily enough, it's one of the things that "in the darkness binds us." It's one of the great silences of our people—no one really wants to talk about how much a role anti-black self-hatred has in defining what we call "our cultures." But the Dominican example for me helps unlock the other examples. It's a key, not a lock. (Danticat y Díaz, 2007:sp)

Por su parte, el artículo de Bernardo Bueno trata de considerar la relación entre metaficción, intertextualidad y literatura no-realista para proponer el concepto de "geek metafiction" (2017:92). Su análisis tiene el mérito de desplazar la oposición principal realizada por otros críticos –esto es, la de una "cultura estadounidense" versus una "cultura dominicana"– y abordar en su lugar la de la "interacción entre la tradición literaria y los medios populares" (*íbid:*94). El acercamiento, empero, resulta un tanto superficial, por cuanto establece una diferencia tajante entre ambas esferas, repitiendo tópicos sobre la "alta cultura" y la "popular" teóricamente poco productivos: ¿No pertenecen muchas novelas de ciencia-ficción a lo que Bueno llamaría "tradición", desde *Frankenstein* (1818) a *La invención de Morel* (1940), pasando por los relatos de Poe o la novelística de Stanislaw Lem? La respuesta parece más clara cuando leemos fragmentos como el siguiente:

> This kind of treatment is more than a mix of styles: it is also a demonstration of how knowledgeable the narrator and the main character are about certain subjects, be it Dominican history or the hierarchy of role- playing games/collectible card games. What is remarkable is not only how Díaz successfully demonstrates this knowledge, without compromising one side or the other, but also the hugely favorable critical and public response the book received. We see in this, at the same time, the acceptance by the less academically inclined readers of a text that quotes Glissant and Melville and, on the other hand, the blessing of scholarly readers for a

narrator who is a *Lord of the Rings* geek. (*íbid*:95-96)

Creemos que este descarado ejemplo de elitismo cultural, que parece cuestionar la mera posibilidad de un interés genuino hacia Édouard Glissant y Herman Melville por parte de lo que él llama eufemísticamente "lectores menos inclinados a la academia" revela un inconsciente ideológico de casta, señorial incluso. Prueba de ello es su acercamiento puramente "externista" a la cuestión de las referencias hacia la "literatura de géneros", reducido en gran medida a señalar las apariciones más evidentes dentro de la novela.

Más interesante resulta el tercero de los artículos mencionamos arriba, "Myth and the Fantastic in the Work of Junot Díaz" (2020), de Justine McConnell, quien, junto con el ya mencionado Alarcón Rodríguez, tiene el mérito de ser de las escasas personas que se han interesado por atender al *Óscar Wao* en relación con el mito. A pesar de que, como apuntamos más arriba, no compartíamos el "abuso" de la teoría de lo fantástico de Todorov que realizaban los autores que estudiaban el *Óscar Wao* (era el caso igualmente de Miller, 2011 y Lanzendörfer, 2013), el enfoque de McConnell no pierde interés por el hecho de sumarse a esta tendencia; es más, la autora realiza un interesante vislumbre al ayudarnos a pensar en el *Óscar Wao* a partir de la noción freudiana del *unheimlich*:

> The frequent proximity of the fantastical and the realistic in literature is attested in the designation of "the uncanny," which Tzvetan Todorov set alongside "the marvellous" as the two poles between which his formulation of "the fantastic" as a literary genre resides. Sigmund Freud's highly influential essay *Das Unheimliche* (1919) foregrounds the idea that "what is called heimlich becomes unheimlich" (Freud 2003, 132). Working from Freud's articulation of the uncanny (*unheimlich*), it is impossible to forget that the etymology of the German word emphasizes notions of home, homeliness, and unhomeliness themes which are key to Oscar Wao and to Díaz's wider corpus. (McConnell, 2020:244)

No obstante compartimos plenamente la productividad de considerar lo *unheimlich* como algo fundamental en la obra de Díaz, no coincidimos, empero, con su forma de interpretar esta noción en el texto. Continúa la autora:

> Yet while the quest for home is key to Diaz's work, his use of fantastical elements is not "uncanny," either for his readers or for his characters. They are instead a deliberate escape from the troubling reality of a contemporary world still beset by the wounds of slavery, colonialism, and contemporary oppression and discrimination. The deployment of these themes can be seen as part of Diaz's postcolonial intervention: by reminding us that alternative histories have always been possible, the groundwork is laid for the contemplation that alternative futures could also exist. These alternative pasts and futures suggest an imagined route away from the shadow of slavery and colonialism and explain why Díaz makes use of a canny uncanniness (to capture Freud's idea of the *heimlich* becoming *unheimlich*). Familiar enough not to unsettle in the way that Freud's uncanniness is wont to do, the fantastical within Díaz is nonetheless unfamiliar enough to offer a glimpse of a different, less damaged world.

> The striking exceptions to this "canny uncanniness" in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* are found in the fukú and the magical realist appearances of two mysterious figures, a mongoose and a man with no face, who appear at crucial moments in the narrative.(*ibid:*244-245)

No podemos compartir la afirmación de que lo fantástico en el *Óscar Wao* no es *unheimlich* (simultáneamente comprendiéndolo como no-familiar y como siniestro u ominoso) ni para el lector ni para los personajes. Asimismo, el hecho de que McConnell incluya como "excepciones" momentos que resultan absolutamente fundamentales para la obra nos resulta metodológicamente confuso: habida cuenta de que la mayor parte de las obras preferidas del protagonista Óscar de León son obras apocalípticas y postapocalípticas –*Dune, Planet of the Apes, Zardoz, Watchmen, Virus, Akira...–,* tal lectura nos parece un tanto reductiva. Si bien McConnell dedica su atención a la relación realizada entre el *fukú y* la caída de la Casa de Atreo (*ibid.*:248), la autora no percibe que la fuente está "contaminada" por la saga de *Dune;* así, no ve que, cuando Díaz habla de un "high-level fuku, the local version of House Atreus" (Díaz, 2008,152), lo está contraponiendo directamente *no* a la versión "local" griega sino a la versión *"*universal"[98] –o galáctica, si se prefiere–: la casa Atreides, no por casualidad linaje protagonista de la saga *Dune*. Así, al focalizar demasiado su estudio en la Antigua Grecia –al cabo, el volumen en que se inserta el artículo se denomina *Classicism in the Black Atlantic*[99]–, pierde la oportunidad de atender a paralelismos entre la estructura familiar de la novela de Frank Herbert y la de Junot Díaz, como pueden ser la muerte del *pater familias* –Abelard Cabral / Leto Atreides– encargada por un tirano –Rafael Trujillo / Barón Harkonnen–, facilitada por un miembro cercano a la familia –"cierto vecino muy de confianza" (Díaz, 2015:250) / Suk, médico personal de los Atreides–, la herencia matrilineal de las "capacidades sobrenaturales" o la aparición de un mamífero dorado con carácter de talismán ambivalente que se presenta tanto en la vigilia como en forma de sueños premonitorios –la Mangosta, el Muad'dib–...[100]

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, la interpretación oscila entre los polos de ejes de coordenadas: de un lado, nos encontramos ante la oposición entre la validación-

98 Lo mismo le sucede a Vincent Walsh. El crítico apunta que "A strong parallel exists between the fate of the Cabrals and the House of Atreus saga in one respect: every member of Abelard's family either dies or ends up exiled in diaspora" (Walsh, 2014:204).

99 Si bien no es esencial para el debate que analizamos en este momento, no podemos dejar de notar un irónico y larvado eurocentrismo en el ensayo de Justine McConnell, que reproduce lo que Samir Amin llamaría el "mito del ancestro griego" (Amin, 1989:88) al asimilar la Antigua Grecia con Europa-Occidente: "Co-opting ancient Greek myth into his fantastical menagerie only strengthens the vehemence of Díaz's anti-colonial drive: recasting ancient Greece as an imagined alternative world dislocates Europe in both time and space..." (McConnell, 2020:247)

100Incluso las cartas que Óscar supuestamente escribe a Yunior y a su hermana Lola tienen conexión con *Dune*: así, al final de lo novela, cuando Óscar escribe "la cura para lo que nos aflige" (Díaz, 2015:329) está citando literalmente la novela de Herbert. (Herbert, 2021:233)

naturalización de los elementos no-realistas en el texto –Lanzendörfer, McConnell– y su negación –Barradas– que haría, pues, de *The Brief Wondrous Life of Óscar Wao* una obra situada en un "mundo realista" A lo largo del otro eje se sitúan quienes interpretan la miríada de referencias "*geek"* como un mero recurso estilístico[101] –Barradas, nuevamente– y quienes defienden que tal intertextualidad es estructural y retóricamente relevante –Mahler, Miller–. En cualquier caso, como hemos podido comprobar, no encontramos estudios que profundicen en la teoría de la ficcionalidad más allá de la utilización de Todorov.

Hemos de destacar, por último, que la relación entre los motivos no-realistas y el imaginario apocalíptico dentro de Junot Díaz ha sido un aspecto muy escasamente trabajado por la crítica. Anteriormente, hemos mencionado algunos críticos que han hecho hincapié dimensión mesiánico-redentora del personaje de Óscar (Di Iorio Sandín, 2007; Berlage, 2014), mas tales textos no tratan, la relación entre la novela y los motivos del fin del mundo. Si algunos críticos han desarrollado el tema al hablar de otras obras de Díaz –Sarah Quesada desarrolla el tema en "A Planetary Warning? The Multilayered Caribbean Zombie in "Monstro" (2016) y Jacob VanWormer habla del tópico en *This is How You Lose Her* (2012) en su ensayo "Trauma Begetting Trauma: Fukú, Masks, and Implicit Forgiveness in the *Works of Junot Díaz"* (2020)– por su parte, son escasos autores que han dedicado un espacio al apocalipsis en el *Óscar Wao.* Destaca en primer lugar Vincent Walsh, que realiza varios agudos comentarios al respecto en su ya mencionada tesis doctoral, pensando el motivo en relación con el armagedón nuclear y con la desigualdad y violencia producidas por el capitalismo imperialista:

> Lola's allusion to nuclear Armageddon emphasizes the ultimately destructive force of the capitalist agenda, which accepts no limits to its all-consuming appetites, recognizes no moral constraints, and sustains itself solely by means of terror and extreme violence. David Stannard compares the violent invasion of European imperialism into the New World to the consequences of nuclear devastation... (Walsh, 2014:268)

No obstante el valor de su tesis, al enfrentarse en primer plano al aspecto político de la novela, no aborda el funcionamiento *interno* de lo apocalíptico y sus relaciones intertextuales y concede poco espacio específico a esta cuestión. Igualmente, y aunque dedica realiza un notable análisis intertextual dedicado a la comparación entre Óscar y Cristo (*íbid.*:243) –mediada, asimismo, por otra figura simbólica basada en este último: el león Aslan de la saga de Narnia de C.S. Lewis–, Walsh no llega a fundir tales asociaciones.

Por su parte, Christopher González dedica un apartado en su libro *Reading Junot Díaz*

101 Caso extremo lo constituye en este punto Rita De Maeseneer, que afirma que "perturba y despista esta manifestación exhibicionista e insistente de este tipo de intertextualidad." (De Maeseneer, 2011:93)

(2016), donde explícitamente refiere a tales motivos apocalípticos. Como también Walsh, parte como punto de inicio la lectura del ensayo "Apocalypse: What Disasters Reveal" (2010) del mismo Junot Díaz, para sostener el carácter del *Óscar Wao* de la siguiente manera:

> Oscar Wao is apocalyptic. Yunior attempts to reveal or uncover specific erasures or omissions through the histories that run throughout his narrative, but he also continually emphasizes the idea of cataclysm. Again, Yunior begins his narration by identifying the fukú curse as "uttered just as one world perished and another began" (1). Readers can see the various tragedies that befall the Cabral/de León family as a series of micro-apocalypses that contribute to this larger understanding of the end of history without ever reaching postapocalypse. (Gonzalez, 2016:81)

Posteriormente, sin embargo, el crítico desarrolla una interpretación que diferirá de la nuestra: González sostiene que lo apocalíptico en el *Óscar Wao* se construye fundamentalmente a partir de una relación intertextual con la obra de Tolkien por encima del resto de obras preferidas del protagonista:

> I am interested in the concept of eucatastrophe as a potential alternative to ostensibly catastrophic events within a narrative. Tolkien's explication of his concept of eucatastrophe as it functions in a fairy story, especially as it operates within *The Lord of the Rings*, contributes to an examination of *Oscar Wao i*n a way that other apocalyptic intertexts such as *Watchmen* or *The Fantastic Four* within Diaz's novel do not. In short, eucatastrophe suggests an inherent good arising out of what initially appears to be a catastrophic outcome. Above all, it allows us to excavate the deep structure of hope embedded within Oscar Wao in spite of the fukú curse that dominates the narrative. (*íbid:*83)

Tal adopción del concepto de "eucatástrofe" acuñado por Tolkien es la excusa de González para defender que la novela de Díaz acaba, por tanto, con un mensaje oculto de esperanza (*íbid.:*86). No podemos afirmar tal conclusión, ni tampoco que, necesariamente, la saga del novelista sudafricano tenga un espacio superior en la simbología de la novela que *Dune, Zardoz* o *Watchmen*. Notamos, en este sentido, cierta tendencia a forzar una lectura "optimista" de la obra que nosotros no compartimos.

Así pues, antes que considerarlo una "eucatástrofe," preferiremos pensar, como desarrollaremos, en la dimensión apocalíptica de Díaz en un sentido más ambivalente. Tomaremos muy en serio a González cuando señala que "readers can see the various tragedies that befall the Cabral/de León Family as series of micro-apocalypses that contribute to this larger understanding of the end of the history withour ever reaching postapocalypse." (*íbid:*81), pero, como esperamos mostrar, el motivo apocalíptico, en tanto que no se reduce a la familia protagonista, nos lleva a diversos escenarios que *sí* podemos calificar como inequívocamente postapocalípticos –máxime si leemos el *Óscar Wao* junto con *Colapso* (2006) de Jared Diamond.

Segunda parte
Aspectos generales del *Óscar Wao*

4. Introducción al Óscar Wao

4.1. Relato, trama, fábula

Como ya mencionamos en nuestro estado de la cuestión, el presente análisis de *The Brief Wondrous Life of Óscar Wao* tiene como objetivo demostrar el estatuto óntico-narrativo de la novela y su carácter no-realista. Esperamos, pues, que las herramientas de la narratología nos permitirán abismarnos en las profundidades de la novela escrita por Junot Díaz. Previamente a la interconexión entre el mundo de ficción existente dentro del *Óscar Wao* y aquello que el autor "reflejaría", "denunciaría" o "expresaría", creemos que es preciso realizar una lectura cercana ("Clore Reading") que nos asegure *qué dice,* qué sugiere y qué *no* dice el texto. Ello no quiere decir, como ya insistimos anteriormente, que nos hayamos de contentar con análisis inmanentistas –sería imposible, en una novela como la que aquí nos ocupa–; antes bien, consideramos que una disección de los distintos estratos de los que se compone la novela nos pueden ayudar, como ya afirmamos más arriba, a comprender en mayor medida la importancia de sus distintos elementos constructivos para la composición del acto socialmente simbólico que es *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*.

Nos acercamos, en este sentido, al modo de proceder del crítico colombiano Alarcón Rodríguez; este, en su investigación titulada "Junot Díaz's *Drown:* a Subverted *Telemacheia* for the Late 20th Century Diasporic Masculinity" (2017) parte de la convicción de que la lectura atenta, o *Close Reading*, revela una serie de estructuras subyacentes dentro de la obra que pueden ser pasadas por alto si se privilegia un enfoque extrínseco y sociológico. De igual modo, permite iluminar los aspectos poéticos y retóricos que dan forma a los temas más destacados de la narración. En su artículo, Alarcón Rodríguez demostraría la existencia de una estructura homérica subyacente a *Drown* (1996), muchas veces pasada por alto:

> Close reading provided a structure that leaned towards the themes of diaspora, abandonment, a legacy of power over women encouraged to be emulated before reaching maturity and the reconstruction or recreation of a male role model. However, it was Díaz's forementioned interview in 2013 what provided a narrative thread that stretches across all of them and brings coherence: The *Telemacheia*. "Drown", commented the author "was intentionally organized around a reverse *Odyssey*...getting the story from Telemachus, the son." With that being said, the second stage of the study addressed both similarities and transgressions of the first and last chapters of the *Odyssey* which describe the absence of Ulysses in Telemachus' life and later the return of the father to the life of his son. (Alarcón Rodríguez, 2017:12-13)

De este modo, frente a las lecturas críticas que parten de la condición de sujeto de Junot Díaz para la explicación de elementos intratextuales, trataremos de leer el *Óscar Wao* con sumo cuidado, para tratar así de no perdernos muchos de los paralelismos estructurales, metáforas, hipérboles o símbolos que puedan haber permanecido ignorados o subestimados a causa de las lecturas apresuradamente sociologistas que han dominado la mayor parte del

canon interpretativo del autor que aquí nos ocupa.

Para lograr este cometido, a lo largo de la segunda parte de nuestra investigación, realizaremos un análisis de los elementos literarios que componen el Óscar Wao según una división tripartita clásica en la narratología, cuando menos, desde los análisis de Gerard Genette en *Figuras III,* donde se comprende el tejido novelístico como compuesto por tres instancias, "la historia o contenido que se cuenta, el relato o manifestación discursiva —ya textual y concreta— del mismo y la narración o acción de narrar, que por tanto incluiría a las otras dos" (Genette, 1972, cit. Por. Valles Calatrava, 2016:351). Ahora bien, nos sumamos a la propuesta de re-nominación de tales instancias en castellano propuesta por José Valles Calatrava en "Hacia una nueva propuesta teórica de sistematización de los estratos del texto narrativo. Fábula, trama y relato como planos funcional, actuacional y discursivo" (2016); en este artículo, el profesor de la Universidad de Almería critica la inestabilidad de las formas de denominar los distintos estratos, producto tanto de la diversidad de traducciones cuanto de las múltiples escuelas narratológicas existentes[102]. Para ayudar al campo de estudio en nuestra lengua, el crítico propone la siguiente partición:

> El relato, la trama y la fábula: el primer plano es enunciativo y está definido por los signos verbosimbólicos; el segundo es el propiamente narrativo, referido a las acciones y actuaciones contadas por el narrador vinculándolas a los personajes; el tercero es el macroestructural y lógico, que está vinculado a las categorizaciones y representaciones conceptuales. (Valles Calatrava, 2016:355)

Empero, aunque trataremos de no ser doctrinarios con la terminología empleada, consideramos esta diferenciación tripartita como especialmente útil para nuestro análisis. Por ello, en el nivel del relato (Capítulo 5) nos centraremos en el resumen de la obra, en su *"*plot*"* (Foster) tal y como se nos muestra en el acto de la lectura de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Este estrato, el más básico de los tres, remite a lo que podríamos llamar la lectura *ingenua,* primera lectura o *apariencia* de la obra. Aquí, el relato corresponde a lo leído, a "lo literal"[103], podríamos decir: el resumen de la obra, con su nómina de personajes, tiempo, espacio, acciones y pasiones o, en otras palabras, ¿qué se nos cuenta? Como puede verse, coincide con el estrato que Genette denominaría "manifestación discursiva" (*íbid.*). En este

102"Al siempre espinoso tema de las traducciones de ciertos te rminos a otras lenguas, se unen una gran variedad de denominaciones y un desacuerdo conceptual sobre el alcance de los distintos estratos, tambie n inestables en lo tocante a su propio nu mero, que (...) hacen de esta distincio n, en realidad una abstraccio n teo rica con finalidad esencialmente metodolo gica, una de las menos estables de la narratologi a." (Valles Calatrava, 2016:346)

103Usamos literal en el sentido tomado de la hermenéutica bíblica que utilizan para sus modelos teóricos Northorp Frye y luego Fredric Jameson. Este último divide los niveles interpretativos de toda obra en literal (el referente histórico o textual) alegórica (el código interpretativo detrás del texto), moral (interpretación individual que le otorga un sujeto concreto de acuerdo con un sistema de valores con el que lo compara) y anagógica (su significación político-ideológica) (Jameson, 1989:245-29)

estrato es en el que nos encontramos con los personajes de la familia Cabral, con Trujillo o con Yunior de las Casas en tanto que *individuos singulares* que viven, mueren y experimentan.

La denominación de trama referirá al segundo estrato narrativo; corresponde en cierto modo al denominado por Genette "historia" o "contenido" (*vid. Supra*) o "story" en la tradición de Foster (opuesta al ya mencionado "plot" o argumento) o Seymour Chatman (contrapuesta a "discurso"); preferimos, no obstante, *trama* porque esta incluye el estrato de la *narración* que Genette separa y nosotros comprendemos como propia a este estrato. Señala Valles Calatrava: "el plano de las acciones contadas por el narrador seri a la trama, que se refiere al contenido narrativo (lo relatado) y se ofrece en una dimensio n esce nica que conecta distintas actuaciones y que las organiza, segu n el orden dado por el narrador, en una disposicio n literaria." (Valles Calatrava, 2016:356). Al hacer hincapié en la trama no como algo separado de la narración sino como el acto mismo de su constitución, otorgamos un papel más activo a Yunior de las Casas en tanto que organizador, seleccionador y filtro de los datos que nos son presentados en el mundo del *Óscar Wao*. Es este, pues, un salto del espacio de los *personajes* al de los *actores:* la entrada en la obra narrativa ya no desde la inocencia sino desde la sospecha. Si el relato responde a la pregunta de ¿Qué se nos cuenta?, la trama lo hace con las demás cuestiones: ¿Quién nos lo cuenta? ¿Cómo lo hace? ¿Por qué motivo? Introduce, pues, un criterio de lectura crítica que podemos llamar "paranoica" o, cuando menos, sospechosa: si el relato nos pide, en términos de Coleridge, la "suspensión de la incredulidad", la trama por contra nos exige que interroguemos al texto como el discurso de un *otro* –Yunior de las Casas, en este caso–. Donde antes hallábamos creencias, ahora nos encontramos con dudas.

Por último, el tercero de los estratos será llamado *fábula*; este no incluye ya al narrador ni a los personajes como actores sino como agentes: hegelianamente hablando, se elevan de su particularidad a concepto y devienen, de esta forma, universales. Los miembros de la familia Cabral abandonan su singularidad como "haecceidades" y se convierten en *protagonistas;* los elementos extraordinarios como la Mangosta o el fukú dejan de considerarse desde la perspectiva de la existencia o inexistencia *en* su mundo y pasan a verse como funciones de ayudante o de obstáculo; Trujillo deja de ser un dictador dominicano para pasar a antagonista.

Nos encontramos, por ende, en el estrato lógico de la narración; en términos, nuevamente, de Valles Calatrava, la fábula "se muestra como una superestructura narrativa del relato ordenando, causal y cronolo gicamente y en una dimensio n funcional, las categorizaciones y representaciones lo gicas de distintos elementos del texto narrativo (funciones/motivos o su

enlace en secuencias)" (*íbid*.). Tal lógica de los acontecimientos compone la macroestructura de la obra; como veremos, en su proceso de explicitación se desvelará la aparición de lo que denominaremos el *polimito*: si la cuentinovela *Drown,* por su parte, se organizaba, como citamos arriba, en tanto que *Odisea* desde el punto de vista de Telémaco, la novela de Junot Díaz se alimentará de un enorme número de modelos estructurales, como *Dune*, *Zardoz* o *Watchmen,* con los que mantiene un diálogo intermedial tanto explícito como implícito.

El establecer la diferencia entre el nivel de manifestación, la trama y la fábula, nos favorecerá atender a la construcción por parte de Yunior del tejido narrativo, relativizar la fiabilidad que de él podemos tener y preguntarnos por las motivaciones de este para contar la historia –"Yunior's telling of this story and his unspoken motivations for it are at the heart of the novel and can easily be missed" (Díaz y O'Rourke, 08/11/2007:sp), diría Díaz en relación con esto–. Así, nos interesará, a lo largo del análisis, encontrar las colisiones existentes en la coherencia de la conformación del mundo narrativo desde el que nos habla Yunior de las Casas con el objetivo de problematizar qué hay de cierto en lo que dice y en qué medida nos podemos fiar de él para tratar de determinar, a partir de ahí, cómo funcionan los distintos estratos de la novela. Algunas partes de la crítica han diferenciado entre el Yunior del relato –personaje– y el de la trama –narrador–; es el caso, por ejemplo, de Monica Hanna, quien en su artículo "A portrait of the artist as a young cannibalist: Reading Yunior (Writing) in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" (2016) apunta:

> Díaz has suggested there are two ways to read Yunior –as either a hero or a villain. Yunior does indeed take on two roles in the novel; first, as a narrator of the lives of the de León and Cabral family, a "watcher", as he calls himself, which is a neutral term, attesting to his role as a type of archivist or historian, a mediator or translator, but maybe also as a "parigüayo", in the sense that he can only look on while the events unfold. Second, as a character within the novel he sometimes functions as a nemesis: Oscar's false friend and Lola's unfaithful lover. (Hanna, 2016:93)

Aunque valioso, consideramos que la interpretación de Hanna no termina de abismarse en la complejidad de la voz narrativa de Yunior. Acaso estaría uno tentado de decir que, más que *dos* Yuniors, hay *Uno, ninguno y cien mil;* como si respondiera desde el pasado a este artículo, T. S. Miller ya advertiría en "Preternatural Narration and the Lens of Genre Fiction in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" (2011), de que tenemos que contar con más de dos: "In fact, at times the conflict among the various voices in *Oscar Wao* rises to such a pitch that the narration seems the product of more than a mere *two* Yuniors" (Miller, 2011:96)[104]. En términos más técnicos, podríamos hablar de los Yuniors del relato, el Yunior

104En el mismo artículo, Miller esboza una propuesta para la conceptualización de Yunior como narrador de acuerdo con la terminología de Gerard Genette:

> It could be that Yunior himself sometimes acts as an intradiegetic, homodiegetic narrator within his own

de la trama y el Yunior de la fábula: como personaje, como narrador y como autor implícito. En varias de sus apariciones públicas, Díaz se ha detenido en esta característica de su producción narrativa:

> I mean, the challenge of Yunior is: there's Yunior as character, Yunior as person narrating the Rutgers chapters, Yunior as the narrative persona of the novel (as The Watcher), and then there's Yunior as Yunior in the narrative persona where he breaks out and speaks almost, like, autobiographically about what's happening. He takes off the narrative mask to make some straightforward, honest comments. And I think that what makes Yunior fascinating is that he's this remarkable Caribbean shape shifter. It's very hard to pin down what he is and where he's at...what's so problematic with Yunior is that he doesn't seem to have any life besides masks. Yunior's at his most honest when he's not being himself, and why in some ways the tragedy of Yunior (Díaz y Okie, 2/09/2008:sp)

En este sentido, no es baladí apuntar que una de las mayores preocupaciones de Junot Díaz en relación con su novelística ha sido la de construir un alter-ego literario capaz de funcionar como un autor implícito generador de historias, sean estas sobre sí mismo o sobre los otros. Esta proliferación de diversos "Yuniors" no se detiene en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao:* hemos de resaltar que el narrador de la novela de Díaz es asimismo el protagonista de gran parte de las historias contenidas en *Drown* y *This is How You Lose Her,* así como su voz narrativa fundamental. Ello es relevante, como veremos, debido a la distancia que existe entre la representación que Yunior tiene de sí mismo en el *Óscar Wao* y las otras obras. La presencia de Yunior en las cuentinovelas nos catapulta a un mundo ficcional más amplio que nos muestra la evolución del personaje desde registros muy diferentes.

Así, en *Drown* vemos un Yunior realmente distinto del de *Óscar Wao*, una figura débil, traumatizada por el cáncer de su hermano mayor Rafa[105], que procesa sus daños físicos y psicológicos a través de la performatividad de la violencia masculina, la hipersexualización y el deseo de control. Tales deseos de control, tal goce del enseñoreamiento, impulsan las continuas máscaras que Yunior se pone para narrar, adueñarse e imponer lo que en la

---

> extradiegetic, homodiegetic narration, but this accounting does not wholly satisfy, in part because the voice of the "other" Yuniors at times still seems mediated by the Yunior at the highest level. Genette admits to an uncertainty regarding whether he "would adhere today to the idea of an impassable boundary between the two types, hetero- and homodiegetic" (103), yet he insists that, while all other parameters may change, "*relation* ('person') governs in a more or less uniform way the whole of a narrative" (127; emphasis in original). I am not certain that *Oscar Wao* does not challenge this formulation, but I will leave others to attempt to pin Yunior down on the narratological level. (2011:106)

Aunque no estamos de acuerdo con la caracterización, como veremos más adelante, consideramos que establece un muy útil punto de partida para el análisis narratológico del *Óscar Wao*.

105No se señala en ningún momento de *Drown,* pero en el *Óscar Wao* y en *This is How You Lose Her* la muerte del hermano sí es explícitamente tematizada. La novela lo menciona en una sola ocasión: "Desde que mi hermano murió de leucemia los médicos no me caen nada bien" (Díaz, 2015:173); en *This is How You Lose Her,* el asunto tiene mayor relevancia y se menciona en varios de los relatos que componen la cuentinovela, como en "Nilda" y en "La doctrina Pura".

Introducción llamamos la "tiranía de uno mismo". Su escritura patriarcal, como veremos, trata de señalar críticamente este goce del enseñoreamiento a partir de su continuo juego metaficcional. Al respecto, insistiría el propio autor:

> This novel (I cannot say it enough) is all about the dangers of dictatorship—Trujillo is just the face I use to push these issues—but the real dictatorship is in the book itself, in its telling; and that's what I think is most disturbing: how deeply attached we all are to the institution of dictatorship (Díaz y O'Rourke, 08/11/2007:sp)

Por un lado, como decíamos, en *Drown* nos encontramos de frente con las vulnerabilidades de Yunior: un niño que vomita en el coche, del que se ha abusado sexualmente y que añora profundamente a su padre. Allí, Yunior es *otro*, por no ser el Gran Narrador Controlador que se erige en el *Óscar Wao*. Por su parte, *This is How You Lose Her* nos muestra que el Yunior que dice ser "un hombre nuevo" en las páginas finales del *Óscar Wao* no lo es en absoluto: continúa siendo impenitentemente infiel con sus parejas sexuales y un mentiroso en general; el relato final de esta cuentinovela, "Guía del amor para infieles", revela asimismo el carácter de texto autoconsciente de la obra:

> Y, entonces, por fin, cuando crees que ya lo puedes hacer sin explotar en un millón de átomos, abres un archivo que tienes escondido debajo de la cama. El Libro del Día del Juicio. Son copias de todos los correos electrónicos y las fotos de los días de cuernos, las que tu ex encontró y te mandó por correo al mes de haber terminado contigo. "Querido Yunior, para tu próximo libro". Probablemente esa fue la última vez que escribió tu nombre.
>
> Lo lees de principio a fin (sí, ella lo encuadernó). Te sorprende lo fokin pendejo y cobarde que eres. Te mata reconocerlo pero es verdad. Te asombran los extremos de tu mendacidad. Cuando terminas de leer el libro la segunda vez, admites la verdad: Hiciste bien, negra. Hiciste bien.
>
> Ella tiene toda la razón; esto sería tremendo libro, te dice Elvis. (Díaz, 2013: 206-207)

Como en el final de *El tiempo recobrado,* el término de *This is How You Lose Her* es el devenir del protagonista en el autor implícito del texto con que nos enfrentamos. Tal efecto de "universo expandido" es tanto más interesante por cuanto *This is How You Lose Her* desautoriza lo que hemos leído en las otras obras, como señalaría el propio Díaz en 2016:

> One of the things about Yunior is that he loves to destabilize a reader's sense of who he is and who his family is, and he loves breaking up any kind of authoritative narrative about his family or himself. So he will actually tell different versions of a story. In my first book, *Drown*, you have a version of the story, where his father abandons the family, and goes and lives in the United States, a story called "Negocios." This is a second iteration of the story, told from the point of view of the woman whom his father almost leaves the family for. He keeps the father's name, but changes everything around, because this way it's hard to tell which story is true. Yunior is so not about truth. (Díaz y Als, 18/03/2016:sp)

Este continuo ejercicio de mentiras, rodeos y ocultamientos, que produce un efecto de "universo expandido" en el conjunto de la producción narrativa de Díaz, nos permite anunciar uno de nuestros argumentos posteriores: *Drown* es el único texto "sincero" de Yunior de las Casas. Esta obra, escrita mucho antes que las otras dos, es anterior al proyecto retórico-textual

que comienza a nacer en la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Se mantiene, por tanto, ajena al carnaval intertextual y el juego de máscaras de su producción ulterior: *Drown* es el único de los textos donde podemos fiarnos de Yunior porque es personaje y narrador, pero no autor implícito. Pertenece, por tanto, a una primera fase de la obra de Díaz, y solo forma parte de algo parecido a un ciclo narrativo retrospectivamente. Este hecho supone un punto fijo de referencia dentro del universo narrativo de Díaz: la condición *intradiegética* en *Drown,* en cierto modo, ofrece un conjunto de motivos más "transparentes". Al presentarnos los primeros años de un personaje que después deviene autor, tenemos acceso a él de una forma que jamás volverá a ser posible: la credibilidad del Yunior adulto del *Óscar Wao* y de *This is how yo lose her* debe ser puesta en entredicho en tanto su carácter de autor implícito – ello puede llevarnos a una perspectiva extrema, de *mise en abyme:* si, al cabo, el único Yunior fiable es el de *Drown,* esto podría implicar que *nada de lo narrado en el Óscar Wao es cierto*, y que es meramente una invención de aquel niño de *Drown* que en *This is How You Lose Her* se ha convertido en escritor.

De acuerdo con nuestra interpretación, como decimos, el texto del *Óscar Wao* se organiza en último término como una obra de tipo apocalíptico o postapocalíptico. Ello podemos comprobarlo en múltiples planos: desde el estilo y la retórica de Yunior a la obsesión por el fin del mundo que desarrolla Óscar de León en su adolescencia; de los sueños proféticos de Socorro, Belicia u Óscar a los referentes intertextuales más escondidos. Ahora bien, ¿qué estatuto óntico-narrativo tienen estos elementos desde un punto de vista intradiegético? ¿Cómo hemos de comprender este ciclo de Vida, Muerte y Resurrección que, defendemos, cruza la biografía de Óscar de León?

A lo largo de los siguientes capítulos, esperamos demostrar que esta lectura está planteada a través de un complicado juego de cooperación textual con el lector; esta se erigirá a través del interrogante de hasta dónde podemos confiar en la voz narrativa y/o en los múltiples transmisores metadiegéticos que informan al narrador sobre los acontecimientos de la novela. A través de un laberinto de sospechas, espacios en blanco, versiones contradictorias e incluso incongruencias narrativas, el *Óscar Wao* se dedica a la destrucción de su aparente "realismo". Así, aunque en efecto la obra, apenas por un par de momentos, parecería encajar dentro de una "novela de saga familiar", el *Óscar Wao* contiene también toda suerte de transgresiones metalépticas y situaciones extrañas que nos desorientan lo suficiente como para hacernos dudar de que lo no-realista sea meramente un adorno.

Ello hace que veamos necesario dedicar un espacio en nuestra investigación que atienda a las diferencias específicas entre el "realismo" y el resto de modos óntico-narrativos, si queremos defender lo que denominábamos no-ciencia ficción.

4.2 MODOS ÓNTICO-NARRATIVOS EN EL *ÓSCAR WAO*

Dentro de la literatura no-realista, podemos diferenciar en este momento entre cuatro distintos grandes modos, que Fernando Ángel Moreno Serrano subsume en "literatura proyectiva" y que incluye a lo "maravilloso, fantástico, ciencia ficción y prospectivo." (Moreno Serrano, 2010:122). A partir de estas nociones, el autor propone la siguiente tabla:

Terminología sobre la ficción proyectiva					
Relación con la realidad	Aceptación	Términos académicos	Términos no académicos	Ejemplos	Efecto
Imposibilidad en la realidad en cualquier momento	Aceptadas por el personaje, pero no por el lector modelo (imposible)	Maravillosa	Fantástica	*El señor de los anillos*	Asombro
	No aceptadas por el personaje, ni/o por el lector modelo (imposible)	Fantástica		*El hombre de arena*	Desasosiego, incomodidad angustiosa
Imposibilidad en la realidad con los medios actuales	Aceptadas por el personaje, pero no por el lector modelo (improbable)	Ciencia ficción	Ciencia-ficción	*2001, una Odisea espacial*	Asombro
	Aceptadas por el personaje, pero no por el lector modelo (improbable)	Prospectiva		*Rascacielos o Blade Runner*	Prospección, replantemiento de cuestiones socioculturales

(Moreno Serrano, 2010:121)

Recogeremos, a grandes rasgos, la distinción realizada por Moreno Serrano, aunque no diferenciamos en lo específico entre lo científico-ficcional y lo que él propone como prospectivo. Creemos que, aunque la categorización de Moreno Serrano es notable, no termina de ajustarse a nuestros objetivos en la medida en que se alimenta de la concepción de *mundo* demasiado cercana a la rama de estudios de la ficcionalidad de los mundos posibles, que tiene en Dolezel, Pavel o Harshaw a sus mayores teóricos. Tales análisis se realizan sobre el marco de la filosofía analítica, del que nosotros nos alejamos. Creemos que dicho paradigma se centra, creemos, sobre un enfoque semantista, basado en unos fundamentos que, a nuestro parecer, supeditan el conocimiento humanista al científico, por cuanto su modelo subordina el análisis literario a la semántica, y esta a la lógica y la filosofía del lenguaje de inspiración fregiana. En su clásico artículo "Sobre la ficcionalidad" (1984), el profesor Pozuelo Yvancos llamaba la atención sobre este aspecto:

> Una parte de la filosofía analítica, por ejemplo, tiende a separar cuando aborda la ficción literaria el sustantivo del adjetivo y plantea la ficción en términos de relación lenguaje-realidad referida, subsumible en la lógica del juego lingüístico en que el uso ficcional del lenguaje se entiende separable, como si eso fuera posible, de sus contextos de producción y recepción, entendidos como contextos complejos sometidos a mediaciones institucionales y a mediaciones

> históricas de gran envergadura, sí contempladas en cambio por la teoría literaria de siglos. Hay en la vertiente filosófico-analítica de la ficcionalidad una visible deshistorización del proceso, y por ello su insistencia en dirimir la ficción como acto pragmático que se contempla acrónicamente como un fenómeno de estatuto lógico-lingüístico. (Pozuelo Yvancos, 2006:267)

Tal logicismo semantista, creemos, opera desde una óptica que nos impide acercarnos al fenómeno literario como un producto histórico-cultural significativo, como acto simbólico o, más sencillamente, como una herramienta cognoscitiva. Por ende, en lugar de pensar la ficción –y en especial las formas no-realistas– como la "construcción de un mundo" alejado de las coordenadas del nuestro, la trataremos, por contra, como una de las *formas* de acceso al mundo:

> En lugar de ser simplemente lo contrario de la realidad, la ficción nos comunica algo acerca de la realidad. (…) la ficción liga la realidad a un sujeto que se pone en relación con la realidad precisamente por mediación de la ficción. Si la ficción no es realidad, no es tanto por carecer de los predicados necesarios de la realidad, sino por ser capaz de organizar la realidad de manera que pueda ser comunicada. Por ello, la ficción no puede ser realidad, porque organiza. (Iser, 1989: 166)

Nos alejamos de este modo de lo que Dolezel denomina "marco de mundos posibles", y que fundamenta en gran medida el enfoque de Moreno Serrano, que consideramos en exceso heredero de la lógica modal; ello nos hará acercarnos a los enfoques semióticos de Eco o la hermenéutica de Paul Ricoeur. Los "mundos posibles" de Dolezel –que Moreno Serrano utiliza con profusión en su análisis– posee una serie de significaciones dentro de la lógica modal que puede resultar productivo para hablar de las *posibilidades* interpretativas, pero no es, en sí mismo, un horizonte desplegado ante la obra. En términos de Umberto Eco:

> El texto, por decirlo así, "sabe" que su Lector Modelo hará previsiones erróneas (y lo ayuda a formular tales previsiones erróneas), pero el texto, en su conjunto, no es un mundo posible: es una porción de mundo real y, a lo sumo, es *una máquina para producir mundos posibles:* el de la fábula, los de los personajes de la fábula y los de las previsiones del lector. (Eco, 1993:243)

Si llamamos 'ontológico' a nuestro punto de vista, es debido a que nos interesa plantearnos las condiciones de posibilidad de la ficción y los interrogantes que emergen a partir de la problematización de lo que puede ser comprendido como "real" en una obra. En *Del texto a la acción,* Paul Ricoeur plantea la cuestión de lo ontológico en lo literario de la siguiente forma:

> Digamos, provisoriamente, que la función de transfiguración de lo real que reconocemos en la ficción poética implica que dejemos de identificar realidad y realidad empírica o, lo que viene a ser lo mismo, que dejemos de identificar experiencia y experiencia empírica. El lenguaje poético debe su prestigio a su capacidad para llevar al lenguaje aspectos de lo que Husserl llamaba *Lebenswelt* y Heidegger *In-der-Welt-Sein*. Por eso exige incluso que reconsideremos nuestro concepto convencional de verdad, es decir, que dejemos de limitarla a la coherencia lógica y a la verificación empírica, para que pueda tomarse en cuenta la pretensión de verdad vinculada con la acción transfiguradora de la ficción. No es posible seguir hablando de lo real y

> de la verdad -y sin duda alguna tampoco sobre el ser- sin haber intentado previamente hacer explícitos los presupuestos filosóficos de toda la empresa. (Ricoeur, 2002:27)

Según el acercamiento ricoeuriano, toda obra de ficción remite no al mundo real sino a lo que podemos considerar el mundo interpretado. Por tanto, en lugar de la oposición dualista entre mundo real y mundos posibles, preferiremos operar con la noción del mundo como mundo interpretado, en el que uno está ya-siempre arrojado. No existe forma humana de estar-en-el-mundo fuera del flujo imparable de los actos de semiotización y representación, los cuales *forman* nuestra "humanidad" como condición de posibilidad de la organización de la experiencia y del conocimiento. Como humanos, nos encontramos arrojados a la vida desde nuestro nacimiento y *revestidos de nuestra mortalidad* –que diría San Agustín–; el "mundo" no es *independiente*, sino aquello que nos antecede como lo ya-hecho. En términos de Heidegger:

> Lo que se toma como signo sólo es accesible por su carácter de cosa que está a la mano. Por ejemplo, si en el trabajo del campo el viento sur "vale" como signo de lluvia, este "valer" o "valor inherente" a esa cosa, no es un añadido a algo que ya en sí mismo estuviera ahí: a la corriente de aire, en una determinada dirección geográfica. El viento sur no está jamás primeramente ahí como ese mero suceso meteorológicamente accesible, que luego asumirá eventualmente la función de un presagio. En realidad es la circunspección que el trabajo del campo lleva consigo la que descubre por primera vez el viento sur en su ser, en la medida en que lo toma en cuenta. (Heidegger: 2023:88)

Mientras que Dolezel y los teóricos de los mundos posibles consideran la ficción como un enunciado contrafactual contenido en una novela –en un mundo posible–, nosotros juzgaremos más productivo verlo como un proceso continuo que tiene su fundamento en la *interpretosis* humana –"Significancia e interpretosis son las dos enfermedades de la tierra o de la piel, es decir, el hombre, la neurosis de base" (Deleuze-Guattari, 2020:152)–. Si hablamos de mundo *interpretado* es porque somos *nosotros* quienes dependemos de la interpretación –de *rastros,* de *huellas*– para orientarnos y vivir en aquel. Del mismo modo, todo lo que comprendemos como un texto de ficción se nos aparece igualmente, como diría Fredric Jameson, como lo ya-leído:

> [N]unca confrontamos un texto de manera realmente inmediata, en todo su frescor como cosa-en-sí. Antes bien los textos llegan ante nosotros como lo siempre-ya-leído; los aprehendemos a través de capas sedimentadas de interpretaciones previas, o bien –si el texto es enteramente nuevo– a través de los hábitos de lectura y las categorías sedimentadas que han desarrollado esas imperativas tradiciones heredadas. (Jameson, 1989:13)

Todo signo, todo texto, es re-presentación, redescripción si se prefiere, huella caracterizada por la posibilidad de registro, que dispara toda interrogación y toda posible "información" que podamos obtener. Si el "mundo" es el conjunto de tales preguntas y de sus

respuestas, *la semiosis* es la forma en que este *nos* interpela; es la técnica de *acceso* a un mundo que, por ello mismo, es transformado –como *mundo interpretado*–.

Podemos ahora decir que el mundo interpretado se nos aparece –se nos impone–; a través del proceso semiósico, podemos organizar tales imposiciones en forma de modelos, de figuras de reconocimiento que nos permitan actuar en el mundo-de-la-vida. Es en esta relación dialéctica entre lo que Lotman llamaría noosfera –todo lo que ha sido y es cognoscible: todo lo que *es*– y la semiosfera –el gran sistema semiótico abstracto que abarca *todo lo significativo*: todo lo se puede *figurar*– donde nosotros, en tanto humanos, nos encontramos. Deleuze y Guattari, en el capítulo "Postulados de la lingüística", retoman esta identidad de Heidegger entre señalar, remitir y relacionar de la siguiente manera:

> El significante es el signo que redunda con el signo. Los signos cualesquiera se hacen señales. Todavía no se trata de saber lo que tal signo significa, sino a qué otros signos remite, qué otros signos se suman a él para formar una red sin principio ni fin que proyecta su sombra sobre un continuum atmosférico amorfo. Este *continuum* amorfo desempeña, por el momento, el papel de "significado", pero no cesa de deslizarse bajo el significante, al que tan sólo sirve de medium o de pared: todos los contenidos disuelven en él sus formas específicas. Atmosferización o mundanización de los contenidos. Se hace, pues, abstracción del contenido. Se está en la situación descrita por Lévi-Strauss: el mundo ha comenzado significando antes de que se sepa lo que significaba, el significado está implícito, pero no por ello es conocido. Vuestra mujer os ha mirado de forma extraña, y esa misma mañana la portera os ha entregado una carta con la declaración de impuestos a la vez que cruzaba los dedos, luego, al salir a la calle habéis pisado una cagada de perro, habéis visto sobre la acera dos trocitos de madera dispuestos como las agujas de un reloj, al entrar en el despacho alguien ha cuchicheado algo a vuestras espaldas. Poco importa el significado de todo eso, siempre es significante. El signo que remite al signo está afectado de una extraña impotencia, de una incertidumbre, pero potente es el significante que constituye la cadena. (Deleuze-Guattari, 2020:150)

Como ya señalamos, la ficción es entendida aquí como una máquina de producción de creencias. Su tipo más reconocible es el de lo que comprendemos como ficción literaria, pero la ficción no se reduce a ella: transita todo el campo de la experiencia. La cadena significante nos in-forma, nos sujeta, nos en-signa: da origen, orden y sentido a nuestros sistemas de creencias y nos impele a actuar. En términos de Paul Ricoeur: "La primera manera según la cual el hombre intenta comprender y dominar lo diverso del campo práctico es la de procurarse una representación ficticia de él." (Ricoeur, 2000:206). Es por ello que afirmábamos que el *mundo interpretado* no es "independiente de la actividad textual", no por subjetivismo epistémico o una apuesta por el relativismo, sino por la constatación de que *toda* actividad humana está inscrita dentro de la red significante, y por ello investida por toda una serie simbólica que nos es *impuesta* como lo ya-dado en el mundo en cada caso, en todo momento: nos interpela exigiéndonos que las significuemos e interpretemos al instante. Ante esta urgencia pragmática, existente en cada punto del flujo de la experiencia, la ficción puede

comprenderse como un acto semiótico encuadrado en una serie de formas simbólico-discursivas muy concretas: su estatuto discursivo se encuadra en ese retraimiento, en el *rodeo*. Al elaborar actos simbólicos, su urgencia es únicamente semiótica. En la lectura de Kenneth Burke que Jameson realiza en *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, este hecho casi aporético es referido en los siguientes términos:

> Hemos supuesto que, para ser consecuentes, la necesidad de la voluntad de leer los textos literarios o culturales como *actos simbólicos* debe aprehenderlos necesariamente como soluciones a determinadas contradicciones. [E]l juego de énfasis de Kenneth Burke, en el que un acto simbólico se afirma por un lado como *acto* genuino, aunque sea en el nivel simbólico, mientras por otro lado se lo registra como acto que es «meramente» simbólico y cuyas soluciones son imaginarias y dejan intacto lo real, dramatiza adecuadamente el estatuto ambiguo del arte y la cultura. (Jameson, 1989:65-66)

Ante el encadenamiento simbólico del discurso de ficción, –pongamos por caso "Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo"–, nuestra actitud discursiva no es la del discurso ordinario, establecido como un mandato de significancia, sino la suspensión de las implicaciones pragmáticas presentes en otros actos comunicativos y su sustitución por la producción de creencias. Así, el delirio y la clarividencia, el teatro y la religión, la ensoñación diurna y el valor de cambio: todas ellas son ilusiones generadas por la semiosis y los procesos productivos que otorga la redescripción, a partir de una maquinaria técnico-simbólica que jamás se detiene. Podemos comprender la ficción, pues, como la manera específica en la que los seres humanos establecen una relación de inferencia (Peirce) sin postularla como efectiva, esto es, sin comprometerse de forma inmediatamente pragmática con el contenido de sus proposiciones. Dicha no-postulación es posible, volviendo con Ricoeur, por la suspensión de la referencia primera y la liberación posterior de la referencia metafórica; esta nos permite aumentar lo que podemos decir sobre el "mundo" En términos también de Ricoeur:

> El mundo de la ficción es un laboratorio de formas en el cual ensayamos configuraciones posibles de la acción para poner a prueba su coherencia y plausibilidad. Esta experimentación con los paradigmas depende de lo que llamamos antes la imaginación productora. En esta fase, la referencia se mantiene en suspenso: la acción imitada es una acción sólo imitada, es decir, fingida, fraguada. Ficción es *fingere*, y *fingere* es hacer. El mundo de la ficción, en esta fase de suspenso, no es más que el mundo del texto, una proyección del texto como mundo.
>
> El mundo del texto, ser mundo, entra necesariamente en colisión con el mundo real, para rehacerlo, sea que lo confirme, sea que lo niegue. Pero aun la relación más paradójica del arte con la realidad sería incomprensible si el arte no descompusiera y no re-compusiera nuestra relación con lo real. Si el mundo del texto no tuviera una relación consignable con el mundo real, entonces el lenguaje no sería peligroso en el sentido en que lo expresaba Hölderlin, antes de Nietzsche y de Walter Benjamin. (Ricoeur, 2000:21)

Así, la ficción no es, por tanto, categoría *opuesta* a lo real sino el *producto* de la praxis humana: *acto simbólico, representación, mimesis, re-descripción* y *ampliación* del mundo

interpretado; esta se instala por todas partes del tejido social y de la existencia cotidiana, como forma de organizar las prácticas semióticas en una narración: como forma de darles *sentido*, orientación. Forzando nuestra postura al máximo, podríamos acaso situarnos en la provocadora postura de Derrida en *La voz y el fenómeno,* donde el pensador argelino afirma, en su discusión teórica con la fenomenología husserliana, que "el signo está originariamente trabajado por la ficción" (Derrida, 1985:107).

Irremediablemente, nos encontramos siempre-ya arrojados un mundo interpretado en el que continuamente tomamos signos para orientarnos existencialmente; por decirlo con la contundente expresión de Althusser, *no podemos dejar de contarnos cuentos*. Así, la ficción, como relato, como relación de fantasmas normalizados por una estructura simbólica que nos constituye y precede, no puede verse desde la perspectiva dolezeliana que la considera simplemente como "'opuesta a lo real (a lo verdadero)" (Dolezel, 1999:10). Por el contrario, el mundo-de-la-vida se nos revelará por todas partes como poblado de fantasmas, de ficciones, de símbolos. En los términos de Jorge Alemán, este fantasma no puede ser evitado, puesto que es:

> El modo en que ha sido arrojado al mundo, inconsistente e incompleto, que Lacan designa como el deseo del Otro. Es decir, una respuesta a la interpretación que el sujeto hace a "lo querido por el Otro". Y ello porque el lenguaje está habitado por el deseo del Otro, de tal manera que el sujeto no tiene otros recursos para responder a ello que construyendo un fantasma. (Alemán, 2021:81)

Así, toda entrada dentro de este orden simbólico está constituida por el movimiento continuo de las máquinas sociales, que producen, como *resto* inevitable, este "fantasma". Construido como su correlato subjetivo, como aquello que *infesta* nuestra relación con el "mundo" y con el Otro, llena nuestra existencia mediante el vaciamiento relativo del que venimos hablando. Enfermos de muerte, contagiados por el lenguaje, infestados de creencias.

De este modo, nuestra "ontología de la ficción" es tal porque se interroga sobre la relación entre *realidad y apariencia* dentro de la obra literaria, esto es, por aquello que, en efecto, ocurre dentro de un mundo de ficción, intentando diferenciar no entre lo que es verdad y mentira únicamente para nosotros, sino también *para dicho mundo*: qué es lo que acontece dentro del espacio imaginariamente construido con materiales heterogéneos en su devenir texto.

Dentro de esta concepción, algunas de las formas de catalogación de Moreno Serrano vistas más arriba se tambalean necesariamente; en vez de categorizar los modos narrativos no-realistas en función de su "relación con la realidad" y la aceptación o no por los personajes y el lector modelo, los pensaremos aquí en función de lo que nos es dado conocer, creer o

sospechar respecto del mundo interpretado que despliega la obra. El texto siempre presenta una visión del mundo (ideológica) y un *modelo de este* (pseudoontológica), que coinciden por ser simultáneas en su construcción retórica.

Nos situamos, en este sentido, cerca de Darko Suvin, que, a través de su insistencia en las diferencias que él llama *genológicas,* propone una tipología de los diferentes géneros ficcionales tomando como criterio fundamental la relación epistémica del texto con *aquello que nos es dado conocer*, tanto desde el campo de referencia interno a la obra como en el del externo a ella. En sus propios términos:

> En una tipología de géneros literarios hecha para nuestra edad cognoscitiva, un parámetro fundamental tomaría en cuenta la relación de los mundos que cada género presenta y el "mundo cero" de propiedades empíricamente verificables que rodean al autor (decimos "cero" en el sentido de un punto de referencia central en un sistema coordinado) (Suvin, 1985:34)

Si bien preferimos pensar desde la semiosfera o el mundo interpretado que desde el "mundo cero", el acercamiento de Suvin nos interesa porque trabaja con una noción de mundo en la que introduce la creencia; así, el supuesto epistémico central que sirve como criterio de demarcación genérica es el *modo* en que los seres humanos se relacionan entre sí y con su medio circundante (*íbid:*52):

> Si se logra esto procurando reproducir fielmente las texturas y las superficies empíricas apoyadas en los sentidos y en el sentido común del ser humano, llamaré al resultado *narrativa naturalista.* Si, por el contrario, se procura eliminar esas relaciones creando un marco de referencia formal radical o significativamente distinto –una ubicación espacio-temporal o unas figuras centrales diferentes, no verificables mediante el sentido común–, llamaré al resultado *narrativa de extrañamiento.(íbid.*)

La no-verificabilidad de la narrativa del extrañamiento puede explicarse de muchas formas; Suvin, debido a que centra el interés de su obra en la ciencia ficción, privilegia como parámetro distintivo la autonomía o dependencia de la física respecto de la ética, para así distinguir entre una narrativa *del extrañamiento metafísico* –donde dicha autonomía se niega, y por tanto existen elementos ficcionales no empíricamente verificables en relación al sentido común de una comunidad de lectura, ya hablemos del mito o de la novela fantástica– y una del *extrañamiento cognoscitivo* o *metaempírico* –donde se afirma la indiferencia de la física respecto de la ética y, simultáneamente, muestran elementos ficcionales no empíricamente verificables por el sentido común de la comunidad de lectura; hablamos, fundamentalmente, de la ciencia ficción–. De acuerdo con esto, Suvin propone varias formas de catalogación:

	Naturalista	De extrañamiento
Cognoscitivo	Literatura "realista"	CF (más pastoral)
No cognoscitivo	Subliteratura del "realismo"	*metafísica:* mito, cuento folclórico, fantasía

(Suvin, p. 45)

Hemos de comprender aquí la noción de "metafísica" como postuladora de formas de la imaginación narrativa donde la lógica textual mantiene relaciones de causa-efecto ajenas a la posibilidad de verificación mediante la sensibilidad y el sentido común de una comunidad lectora. Nos gustaría, por otro lado, añadir una *narrativa del extrañamiento metaficcional.* Recogemos los diferentes modos narrativos a partir de lo escrito por Suvin y resumimos en la tabla siguiente los modos narrativos que nos interesa comentar aquí para hablar del *Óscar Wao*:

Modo	Lógica de los hechos	Coherencia ontológica	Relación con el mundo interpretado	Legitimación de la creencia
Realista	Inmanente	Naturalizada	Identidad	Naturalización
Metaficcional	Confrontada	Confrontada	Negación	Extrañamiento metatextual
Ciencia-ficción	Inmanente	Naturalizada	Contradicción	Extrañamiento metaempírico
Maravilloso	Trascendente	Naturalizada	Armonización	Naturalización
Fantástico	Confrontada	Confrontada	Antinomia	Extrañamiento metafísico

Partimos para nuestra hipótesis de la base de que el criterio último de la diferenciación genérica no es lo "real" frente a lo "posible" e "imposible" sino el de la construcción de espacios imaginarios más o menos convincentes en los que se desarrollan acontecimientos más o menos creíbles tanto intra como extradiegéticamente.

Con "lógica de los hechos" nos referimos a la mecánica de causalidad existente dentro de un texto narrativo. Con "inmanente" queremos señalar que un acontecimiento determinado se puede explicar por otro sin recurrir a más de un mundo de ficción intradiegético. Aquí se encuadran los modos realista y científico-ficcional, debido a que ambos pretenden configurar un mundo narrativo que pueda comprenderse sin postular una instancia ontológica trascendente. Esta lógica inmanente no implica que los mecanismos de verosimilización utilizados en la ciencia-ficción para justificar algún elemento narrativo imposible, inexistente o raro se sustenten en una argumentación científica rigurosa, como querría Julio Verne y su denominada "ficción científica", sino que lo "raro" sea justificado lógicamente de manera intramundana. Lo contrario a lo inmanente es, como resulta obvio, lo trascendente, en tanto que necesita de una instancia trascendente a las relaciones lógicas de causa-efecto para aparecer en un texto. La trascendencia puede ser transmundana en sus más múltiples y diversas formas: ángeles, anillos que confieren poderes, espectros, animales parlantes, intercesiones divinas como *deus ex machina,* pero también la Fuerza en la primera trilogía de *Star Wars,* la muerte como un plano físico en *Pedro Páramo*. Estas denominaciones –lógica

inmanente y lógica trascendente– se proponen como similares a las de la dependencia o independencia entre ética y física usadas por Suvin:

> La narrativa de extrañamiento puede, con todo derecho, postular que las circunstancias que rodean al héroe –de acuerdo con el contrato literario básico que componga un género de extrañamiento en lo particular – sean o no sean pasivas y neutrales. De hecho, todo un grupo considerable de géneros literarios de extrañamiento, que abarca varios tipos de mitos y sus descendientes posteriores –la fantasía y el cuento folclórico– quedaría definido por un contrato inverso al existente en la narrativa naturalista: su mundo está orientado activamente hacia el héroe. (...)
>
> En aquellos géneros literarios donde la física está determinada por lo ético de algún modo mágico o religioso, en lugar de existir neutralidad respecto del héroe o toda la población humana del mundo presentado, se niega la autonomía de la física y, por lo mismo, se acepta el nombre de *metafísicos*. (Suvin, 1985:43-44)

Por sugerente que nos resulte su interpretación, creemos que en último término la noción de "metafísica" según la concibe Suvin, muy típica del léxico del marxismo de cierta época[106] está un tanto desfasada; sin negarla, preferiremos hablar de inmanencia/trascendencia.

En cualquier caso, si algo tienen en común estas dos lógicas, es su carácter no problemático: realismo, ciencia-ficción y maravilla coinciden así en que lo narrado puede ser explicado de una u otra manera, con mayor o menor detalle y verosimilitud. Es por ello que disponen de lo que llamamos "coherencia ontológica naturalizada".

No será así en la metaficción y lo fantástico, donde la lógica de los acontecimientos es transgredida. Esta transgresión puede ser diegética (y por tanto explicable dentro de una lógica narrativa y por ello metaficcional) u ontológica (en este caso, nos encontramos ante lo fantástico). La conjunción de ambas transgresiones tiende a ser común en un gran número de textos contemporáneos; en cualquier caso, ambos modos se caracterizan por confrontar tanto las relaciones lógicas del mundo de ficción como las de nuestro mundo interpretado. Ello produce un efecto de desfamiliarización, en el que la tensión entre lo verosímil y lo inverosímil, lo creíble y lo increíble, no se soluciona según criterios lógico-racionales: la metaficción elige darle la espalda al mundo interpretado y apuntar hacia sí misma, lo fantástico escoge no resolverse.

106"En la Edad Moderna se empieza a entender por metafísica el modo antidialéctico de pensamiento y el resultado del conocimiento unilateral, cuando las cosas y los fenómenos se estudian como inmutables e independientes unos de otros y se niegan las contradicciones internas como fuente del desarrollo en la naturaleza y la sociedad. Históricamente esto se debe a que el conocimiento filosófico-científico, que en la antigüedad y en la época del Renacimiento estudiaba la naturaleza en su conjunto en movimiento y desarrollo, actualmente, en virtud de la profundización y diferenciación del conocimiento científico descompone la naturaleza en una serie de esferas aisladas, que se investigan al margen de su interconexión. Hegel fue el primero en usar el término "metafísica" en el sentido de "antidialéctica". Sintetizando los datos de las ciencias y del desarrollo social, Marx y Engels pusieron de manifiesto la endeblez científica del pensamiento metafísico, oponiéndole el método de la dialéctica materialista. Lenin demostró que la absolutización de cualesquiera aspectos y momentos del proceso cognoscitivo reviste un carácter metafísico." (Diccionario Soviético de filosofía, 1984:286-287)

Debido a que hablamos de modos y no de géneros, es sencillo acercarnos en este momento a Todorov y proponer que lo fantástico puede aproximarse al realismo o a lo maravilloso al término del relato como conclusión de las dudas generadas por el texto, o mantenerse en lo fantástico puro y no dar solución. Añadimos, asimismo, que lo fantástico puede resolverse como científico-ficcional.

Como apunta Rinaldo Acosta en *Crónicas de lo ajeno y lo lejano* estos matices no son recogidos por Todorov, que subsume este modo dentro de lo maravilloso (Acosta, 2010:344)– o como metaficcional; así, una presencia misteriosa –pongamos por caso, un ser parecido a una Mangosta parlante– puede ser maravillosa si su justificación es mágica –una deidad o un espíritu– o científico-ficcional si no plantea trascendencia –un alienígena–. Igualmente, puede ser una invención o pretexto narrativo de un narrador que funcione como recurso narrativo y en algún momento se revele como tal –lo cual nos hace, por tanto, precisar al menos dos mundos: el narrado y el del narrador– o viceversa, que lo que empieza como invención devenga real –caso típico de metalepsis–.

Así, Una vez hallamos realizado el análisis del *Óscar Wao*, podremos ver que no nos es dado catalogarla como obra "realista", como haría en su lectura Efraín Barradas: "la narración de esta obra cabe perfectamente bien dentro de los parámetros del realismo convencional" (Barradas, 2009: 105). Esperamos demostrar, por contra, que lo *realista* en el *Óscar Wao* es una máscara, un artefacto narrativo al servicio de la interpretación activa de la novela. Irónicamente, Díaz ha señalado este no-realismo del *Óscar Wao* en más de una ocasión:

> With *Oscar Wao* I obscured how little the genre of realism is deployed in the novel. I sort of hid it. Someone can read *Oscar Wao* and be convinced it's a realistic novel, with a couple eruptions. Now[107] I wanted to see if it's possible to get similar effects without obscuring the pedigree. I felt like *Oscar Wao* was like an octoroon cousin of yours, who doesn't pass for white, but won't deny it when people treat him real well. (Díaz y Als, 18/03/2016:sp) 18/03/2016:sp)

Añadimos, asimismo, que el autor ha ido dejando claves hermenéuticas en numerosas entrevistas para facilitar el desvío de la mirada hegemónica de una crítica literaria que lo lee en términos realistas y sociologistas e invitar a la entrada en el "agujero de gusano" que es el juego intertextual constante en la novela que aquí nos ocupa. Un ejemplo de ello lo tendríamos en *Zardoz: "*A la mayoría de la gente no le importa o no lo creería, pero la estructura de *Óscar Wao* es bastante compleja y requirió gran cantidad de ajustes. Mi inspiración (estructuralmente) vino de la película *Zardoz* y del ouroboro, la imagen mítica de una serpiente que se come su propia cola." (Díaz y Herrera, 3/09/2008:sp).

107Díaz se refiere a su proyecto actual de novela, donde, según sus palabras, incurre de lleno en la ciencia-ficción.

Como vimos en el estado de la cuestión, el rol mantenido por los elementos no-naturalistas del texto ha tendido a interpretarse de muy distintas formas por la crítica; volvemos con Efraín Barradas, uno de los más populares valedores de la "no-interferencia" de la ciencia ficción, la fantasía o la maravilla en la composición del Óscar Wao: "Esos textos solo se reflejan como alusiones –constantes, eso sí– aunque no como fundamento estético ni como mecanismos narrativos que determinan un marco de verosimilitud fantástico." (Barradas, 2009:106). Para defender su postura, el crítico recurre a una lógica argumentativa de inspiración positivista: así, sostiene que en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* no ocurre "nada fantástico" (Barradas, 2009:105) en virtud de que la muerte de Óscar puede explicarse "psicológicamente":

> Para algunos lectores el final de la novela puede verse como prueba de la existencia del fucú ya que se presenta como un hecho inevitable que parece ir más allá de la voluntad de los personajes, específicamente de Oscar. Visto de esa manera, este hecho puede interpretarse como resultado del fucú. Pero el texto ofrece múltiples explicaciones verosímiles de tipo sicológico que también posibilitan una lectura realista del final y toda la estructura de la novela. La muerte de Oscar se hace plausible en términos realistas, lo que invalida esa otra lectura. (Barradas, 2009:109)

A nuestro juicio, este análisis resulta un tanto endeble por cuanto sus únicos ejemplos concretos de autores que *sí* trabajan la "maravilla" o lo fantástico son Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier (*ibid.*). Similar resulta, en este sentido, la crítica del texto realizada por Daniel Bautista –quien también se apoya únicamente en estos dos autores para realizar su comparación–; para este investigador, el hecho de que los acontecimientos no-naturalistas no resulten claramente validados elimina su veracidad:

> When a voodoo priestess sticks her arms into a vat of boiling oil without getting burned in Carpentier's *The Kingdom of This World* (25-26) or a young girl suddenly floats up to heaven while she is hanging clothes to dry in García Márquez's *One Hundred Years of Solitude* (236), we are supposed to accept these as facts, at least within the worlds of these novels, where the easy acceptance of the marvelous marks one as part of the community. By contrast, despite Oscar's suggestion that there is nothing more "sci-fi" or "fantasy" than Santo Domingo, with rare exceptions, little that could strictly be defined as sf or fantasy actually occurs in this novel. Even when the marvelous does seem to occur, like the appearance of a spectral mongoose at several key points in the novel, it is usually accompanied by notes of doubt and skepticism. Oscar's mother, Beli, cannot bring herself to fully acknowledge whether she was really saved by the mongoose (or "God" as La Inca puts it) after her savage beating out in the cane fields at the hands of Trujillo's police (152). The reality of Oscar's own vision of the mongoose just before he attempts suicide at another point in the novel is similarly doubtful. (Bautista, 2009:47)

Como podemos comprobar, volvemos en ambos casos a la imprecisión terminológica y a la falta de una teoría sólida de los géneros; en este caso, Bautista iguala "fantasy" (en castellano, *lo maravilloso*), a lo fantástico (en inglés, *fantastic)*. Con ello, elimina este último modo, que

precisamente podría comenzar a definirse por la duda, la ambigüedad o la ambivalencia ante los hechos extraordinarios.

Una posición distinta es la mantenida por autoras como Pauline Berlage o Garland Mahler, quienes hacen hincapié en la intertextualidad entre Óscar de León y los cómics de superhéroes. De un lado, Pauline Berlage se enfoca en el gusto del protagonista por los géneros no-naturalistas, con el objeto de pensar su papel en la constitución de un modelo de identidad masculina al que Óscar aspiraría infructuosamente:

> Esta obsesión se extiende más allá del simple divertimiento y pasa a influir en el comportamiento de Óscar, y, paulatinamente, el chico llegará a identificarse totalmente con algunos de estos héroes. Por ejemplo, en su periodo "Casanova" –al inicio de su juventud–, Óscar está tan obsesionado por este mundo que se sirve de uno de sus personajes favoritos para hablar con Maritza y Lola: "At first he pretended that it was his number one hero, Shazam who wanted to date them. But after they agreed he dropped all pretense. It wasn't Shazam –it was Oscar" (Díaz, 2008a, p.14). El chico se identifica, pues, con Shazam, un mago con poderes sobrenaturales –uno de los personajes más emblemáticos de los producidos por Fawcett Comics–. Este personaje sobrehumano le permite a Óscar acercarse a esas chicas, una transferencia que, desafortunadamente para el chico, no podrá volver a repetir una vez adolescente.
>
> Por esta razón, Óscar se va a encerrar en un mundo ideal, salido directamente de sus libros preferidos, y en el que, a diferencia de la vida real, consigue hacerse respetar por los demás y seducir a chicas: "In his dreams he was either saving [Lola's friends] from aliens or he was returning to the neighborhood, rich and famous –It's him! The Dominican Stephen King!– and then Marisol would appear, carrying one of his books for him to sign" (Díaz, 2008a, p.27). La literatura le permite a Óscar soñar y ser diferente de lo que es y de todos los demás. El esquema que se volverá a repetir en todos sus fantasmas sigue la misma trama maniquea: Óscar se convierte, de repente, en un héroe con poderes sobrehumanos y salva a una chica de un peligro inminente, lo que le valdrá un reconocimiento y un amor sin límite por parte de esta. Desde luego, dichas catástrofes son todo menos realistas –se trata, por ejemplo, de una aniquilación nuclear o de una invasión de mutantes– y, por tanto, al crecer, Óscar ya no podrá compartir sus ensueños con sus compañeros y se quedará totalmente solo. (Berlage, 2015:25)

La interpretación de Berlage es fundamentalmente sociológica, orientada a la relación entre los modos no-naturalistas de narración y su papel en la construcción de modelos ideales para los personajes; al igual que en su tesis doctoral (2014), se privilegia un enfoque interesado en la construcción de las formas de normalización heteropatriarcal y raciales de la estructura social en que se desenvuelven los personajes:

> Se demostró así que el motivo del cuerpo diaspórico marcado por el género se debe entender dentro de un proceso de intercambio con los ideales de género y de raza vigentes en ambos territorios.
>
> (...)La masculinidad que inspira a Óscar y a Yunior, se debe a su lectura compulsiva de cómics fantásticos estadounidenses pero también de obras populares de autores como S. King o W. Burroughs[108], escritores categorizados en la "paraliteratura" (*genre literature*, en inglés), que resultan ser los que tienen sentido para escribir su historia y proponer cuerpos alternativos a los modelos nacionales. Yunior y Óscar, al ser narradores y personajes intra-homodiegéticos, llenan

108Nótese que Berlage confunde aquí a William Burroughs, autor de *El almuerzo desnudo*, con Edgar Rice Burroughs, escritor de ciencia ficción y creador de Tarzán. Lo mismo ocurre en su tesis doctoral (Berlage, 2014:261), de donde extrae casi palabra por palabra este párrafo.

> la página blanca de la dominicanidad-estadounidense desde el posicionamiento de los mestizos, sean híbridos desde un punto de vista racial, nacional o de género. Vimos que dichos cuerpos se nutren de ideales estadounidenses y dominico-americanos, a primera vista heterosexistas y patriarcales, y a partir de los que consigue proponer otros modelos de masculinidad y feminidad mestizos (*íbid.*:35*)*

Su posición, como vemos, se centra específicamente en los procesos de constitución de un imaginario deseante de la identidad; sin embargo, su acercamiento nos parece en algunos puntos demasiado caracterizado por un modo de interpretación retórico-moral que encierra a los personajes en el objetivo de "proponer" alternativas, como reza el fragmento aquí transcrito. Así, aunque compartimos parte de sus análisis, nos alejaremos en ciertos momentos de ella. Especialmente, consideramos que al insistir en los elementos no-naturalistas como "obsesiones" de Óscar –"La obsesión de Óscar se centra especialmente en historias fantásticas que ponen en escena una lucha contra el fin del mundo en la que ganan siempre hombres con poderes *especiales*. (íbid:24)– "cae" en una de las trampas de la novela: estas no son "obsesiones" sino una *contracultura* reivindicada por el texto[109]. Recogemos las palabras de Díaz en un sentido similar en una antigua entrevista:

> What's fascinating is that people think of that as ornamentation but they think of the history as very serious, and in fact what they're doing is basically doing to the narrative exactly what Oscar suffered from, which is that, you know, Oscar's interests, his views of the world, were dismissed as illegitimate, as unimportant, as make-believe. And it's really fascinating, because in some ways the book asks the readers, right from the beginning, about like dismissing nameless lives, it asks us to take not only Oscar seriously but his interests seriously. I thought that that was fascinating. Again, I was kind of taken aback because I thought I was so heavy-handed with that, but then I realized that none of the critics gave a shit. They don't want to bother to look up who Henrig is. (Díaz y Jay, 2008:5-6)

Por su parte, Mahler realiza un análisis alegórico, que toma al protagonista de la obra y al narrador como superhéroes y, al mismo tiempo, críticas de este arquetipo:

> Díaz constructs his superhero, who creates the zafa –or counterspell– to the evil forces of the fukú, as a writer who uses the pen to shed light on the existence of the violent structures of power that have been concealed. Ultimately, however, what gives the novel its complexity is that in acknowledging the repressive potential of writing itself, Díaz creates a superhero novel that is self-aware, revealing the line separating the hero and the villain to be ambiguous. I argue, then, that Díaz promotes a writing that does not repress its own inherent violence but rather exposes it in order to disarm tyrannical power of perhaps its most effective weapon: the written word. (Mahler, 2010:120)

La interesante perspectiva de Mahler abre un sendero de investigación poco transitado, que no obstante ella no termina de desarrollar en su artículo y que esperamos continuar en las

109 Esta subestimación de los elementos no-naturalistas es compartida por un gran número de críticos. Reduciendo su ámbito de eficacia narrativa a la instancia del relato, Gutiérrez Mavesoy relaciona los intereses de Óscar con el "bovarismo", sin pretender desentrañar la función de tales elementos: "Tenemos, entonces, en la figura de Óscar una especie de Madame Bovary en versión masculina, actualizado; lector voraz con una imaginación desbordada y un deseo infinito de encontrar el amor de una mujer. Lo que fuese la novela de folletín en el siglo XIX es para Óscar la ciencia ficción en el siglo XXI." (Gutiérrez Mavesoy, 2009:187)

siguientes páginas; según su punto de vista, como vemos, el *Óscar Wao* podría comprenderse como un texto del "género" de los superhéroes como parte de un proyecto estético anticolonial y autocrítico:

> Díaz creates a novel within the superhero genre that, much like Alan Moore's *Watchmen*, is conscious of its own intimate cohabitation with –and reproduction of– the very power it seeks to dethrone. Díaz gives his critique of hierarchical power a sharp double edge by exposing the forces of domination present within his own writing, applying his criticism even to himself and thus exposing the limits of his own anti-colonial project, which threatens to slide back into the mold of the colonial tyranny that it seeks to unseat. (*ibid.:*134)

Este análisis se interesa no únicamente por el papel de lo superheroico en el plano de la manifestación, sino asimismo en el de la trama, como modelo de Yunior y, con ello, un aviso del posible "autoritarismo" del narrador[110]. Ahora bien, a pesar de lo valioso de su punto de vista, en no pocas ocasiones su escritura parece que no termina de conocer el campo del que habla; así, no deja de considerar los personajes protagónicos de *Watchmen* (1986-197) como "superhéroes" aun cuando solo uno de ellos, el Dr. Manhattan, posee algún tipo de poder sobrenatural: el resto de "héroes" del cómic de Moore son una suerte de brigada policial ultraderechista más preocupada por la venganza –Roscharch–, la fama –Espectro de Seda– o el mero gusto nihilista por la destrucción –El Comediante– que por ningún afán de justicia. De este modo, su lectura pasa por alto lo fundamental de *Watchmen* –todo justiciero enmascarado es una sublimación de las fantasías fascistas de orden– y se centra en una lectura de "buenos" y "malos" más propia de la cuestionable versión cinematográfica de 2009 dirigida por Zack Snyder que de la obra de Moore: "Although Rorschach from Moore and Gibbons's *Watchmen* remains an ambiguous character walking the line between hero and villain..." (Mahler, 2010:123). Ante este análisis, cabe preguntarse: ¿qué ambigüedad hay en Roscharch, un nazi conspiranoico y sociópata obsesionado con "limpiar las calles de basura"? Siguiendo con esto, ¿no sería el multimillonario genocida Adrian Veidt, "Ozymandias", más parecido a Rafael Trujillo que a Yunior u Óscar?

Aunque no compartimos la lectura de Mahler en torno al universo de los héroes y superhéroes, su artículo nos permite avanzar en nuestra defensa de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* como texto perteneciente a lo que llamamos no-ciencia ficción, debido a una

110Acaso una de las autoras que más en profundidad ha estudiado la relación narrativa entre autor, autoridad y autoritarismo es Elena Machado Sáez, en su artículo "Dictating Dessire, Dictating Diaspora" (2011). Su artículo, muy valioso para nuestra investigación, analiza con notable profundidad la tendencia mentirosa de Yunior: "By pulling back the veil of an omniscient voice and revealing Yunior as the narrator, Díaz underscores the dangers involved in accepting the authenticity of any historical narrative, even the fiction that he himself writes" (Machado Sáez, 2011:527).

autoconciencia narrativa que, por sus características internas, desautoriza su propia historia; para defender tal carácter, habremos de llegar más lejos que Mahler y combinar las consecuencias interpretativas que resultan del encuentro entre la metaficción y lo no-naturalista dentro del Óscar Wao.

En tanto que no-ciencia ficción, veremos los componentes no naturalistas como instancias de la obra que enajenan el relato y nos fuerzan como lectores a sospechar de la interpretación de los distintos elementos narrativos. Tratamos, con ello, de demostrar que la complejidad estructural del *Óscar Wao* favorece diversos niveles de lectura "para iniciados", de acuerdo con la hipótesis ofrecida por Lanzerdörfer (2013), que ya citamos anteriormente:

> *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* at once demarginalizes pop culture discourse in its constant repetition and eventual resolve into the main stream of Dominican history and offers up the realization that only those hitherto marginalized nerds have access to an adequate terminology to describe that history. More than Spanish, therefore, fantasy enables Díaz to point to the societal predilection to ignore minority cultures; while readers cannot ignore the presence and the impact of Spanish, they do readily ignore fantasy, thereby rendering themselves incapable of really getting it. (Lanzendörfer, 2013:163)

Desde este punto de vista, elementos del *Óscar Wao* que han sido tomados para negar el carácter no-realista del texto, como la ironía y el humor –el autor implícito del prólogo cree en el humor más que en la fantasía (Barradas, 2009:106)– dejan de negar lo extraordinario para pasar a constituir herramientas estructurales no contrarias sino complementarias. Nos encontramos, acaso, con una actitud metairónica que envolvería la estructura de *The Brief Wondrous Life Of Oscar Wao*: así, ciertos lectores, al limitarse a la afirmación del carácter irónico, metaficcional o cómico de la voz narrativa para desautorizar toda penetración de lo no-naturalista, cierran el texto de forma autoritaria. Ello, además de dejar sin explicar ciertas partes de la novela, como veremos, transforma al lector en partícipe de la otrificación de Óscar y su re-marginalización. Siguiendo con la lógica del propio texto, esto le acercaría a Yunior, eso es, al cómplice de la reproducción de los mecanismos de dominación jerárquica.

Nuestro análisis estructural tratará de escapar de tal tentación e invertir el procedimiento. En *Lo raro y lo espeluznante,* Mark Fisher trata de diferenciar entre distintas regiones de la literatura no-realista de la siguiente forma: "La "maravilla" naturaliza otros mundos; lo raro desnaturaliza todos al exponer su inestabilidad" (Fisher, 2018:36). Según nuestra línea de investigación, es precisamente esto último lo que encontramos en el *Óscar Wao*; si podemos llamar "rara" a la novela no es porque los elementos extraordinarios resulten inverificables en la obra sino porque los elementos ordinarios *también lo son*. Ello es porque la voz de Yunior, mucho menos inocente de lo que pretende, se divide en múltiples funciones al ocupar varias posiciones dentro de la estructura narrativa.

No podremos, pues, dejar de prestar atención a la mirada de Yunior, un personaje caracterizado por su tendencia al engaño, a la deshonestidad, a la mentira, personaje infiel que debajo de su máscara guarda otra, y otra más tras esta. Narrador no fiable, *geek* escondido tras los estereotipos de lo que cree que debe ser, paladín de la performatividad de género[111], Yunior nos introduce en una narración laberíntica, equívoca, llena de referencias subterráneas.

De este modo, la escritura de Díaz halla una conexión, inesperada y sorprendente, con la novelística de William Faulkner; si ambos, como más adelante desarrollaremos,reelaboran simbólicamente las huellas del capitalismo racial-esclavista del Pan-Caribe –uno desde Sur de los EEUU, otro desde la diáspora–, también se vinculan en virtud de su gusto por la *distancia narrativa* y la *trampa*. Como apunta T. S. Miller, en el *Óscar Wao* este juego de ocultamiento de la propia distancia narrativa constituye una de las características más importantes de Yunior:

> As another result of Yunior's reluctance to admit that the author must inevitably order his narrative in his own way —his one way— he often chooses to describe events in the story as undecidable, intentionally shifting the burden of "truth-making" to his audience. In fact, the most significant gaps in *Oscar Wao* may lie not in the missing plot points, but in Yunior's spotty account of his own narration: we are left to fill in that great gap between the author and ourselves. (Miller, 2011:99)

Siguiendo en este momento la línea de Miller, podemos decir que la capa de autoría introducida por Yunior deslegitima el texto más que los momentos sobrenaturales. Así, la relación que afirmamos con Faulkner –pensamos en la relación entre el Quentin Compson de *El ruido y la furia* y el de ¡*Absalón, Absalón!*– se percibe en la disposición de estatuto *lo inverificable* como instancia objetiva *dentro* del texto, como un *centro ausente* que imposibilita el cierre de la obra en un sentido único. Tal sustantividad de la narración, como decimos, se encarna en la figura de Yunior, encargado fundamental de deformar los hechos. En ciertos momentos, este se comporta como el narrador-divinidad de *Zardoz*, Arthur Frayne, en su forma de romper la cuarta pared:

> Ahora les presento mi historia, llena de ingenio y de intriga, rica en ironía y muy satírica. […] En esta historia soy un falso dios por ocupación y un mago por inclinación –Merlín es mi héroe–. Y yo manejo las marionetas: manipulo a los personajes y acontecimientos que van a ver. Pero yo también soy inventado para su entretenimiento y diversión. (Zardoz, 1974:min.0.40)

Así pues, frente a la posición de Barradas, afirmamos ahora que la ironía y la metaficción no nos permiten sino destruir todo sentido de "realista" en el *Óscar Wao*: ¿qué realismo puede ofrecernos un narrador que *falsifica* continua y deliberadamente lo que nos cuenta? El papel

111Apunta Díaz: "I find that what is really painful to Yunior after Oscar's death is how much they had in common and how much Yunior refused to reveal their similarities because he didn't want to be tarred with the nerdery-ness and unpopularity that is Oscar." (Díaz y Okie, 2/09/2008:sp)–

de Yunior en tanto narrador posee, juzgamos, tanta importancia para la interpretación no-realista de la novela como las apariciones de la Mangosta o del Hombre sin rostro. Ello ha sido señalado, como veremos con más detalle posteriormente, por Elena Machado Sáez: "By pulling back the veil of an omniscient voice and revealing Yunior as the narrator, Díaz underscores the dangers involved in accepting the authenticity of any historical narrative, even the fiction that he himself writes." (Machado Sáez, 2011:527)

Una vez saltemos más allá de las cuestiones narrativas relacionadas con el enunciante Yunior a las estructuras lógicas que componen la novela, nuestro objetivo es explicitar el sustrato mítico del *Óscar Wao* desde el punto de vista de su composición narrativa. Algunos investigadores, como T. S. Miller (2011) o Joshua Jelly-Schapiro (2013)[112], han dado cuenta de la cierta temporalidad cíclica que subyacería debajo del texto:

> Our Watcher, reading Alan Moore's *The Watchmen* (1986-87), imports that sense of infinite regress into the narrative, and Oscar and Yunior share an understandable admiration for Dr. Manhattan's "Nothing ever ends" (331). Yunior has even created a sort of ring composition in his novel, and not only in his use of the traditionally cyclical family saga or the indefatigable fukú: the parting reference to an Alan Moore comic hearkens back to the epigraph from Stan Lee and Jack Kirby, while the high literary allusions in the novel's title—the first words we read—reappear in the book's closing (…) (Miller, 2011:103)

Si seguimos el camino esbozado aquí por la investigadora, podemos proponer que tal estructura, denominada por Miller "de anillo" –y, por Díaz, como transcribimos más arriba, de "ouroboros"– no solo se sustenta de forma retórica; su "circularidad", según veremos, este modelo de temporalidad entronca con la concepción del héroe mitológico estudiado por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*. La novela de Díaz dialoga de numerosas maneras con esta obra, no tanto por lo que le pueda deber al marco teórico campbelliano del monomito –al cabo, muy superado dentro de la antropología, la mitocrítica y los estudios literarios– sino por la aplicación de este esquema en la construcción de Óscar de León. La famosa fórmula del "camino del héroe" popularizada por el antropólogo inspira, asimismo, la estructura de varios de los principales textos de los que bebe el *Óscar Wao: Zardoz, Dune* o *Apocalypse Now* son solo algunas de las fuentes en las que Díaz se inspira, las cuales, a su vez, fueron escritas bajo influjo directo de la obra de Campbell. Tendremos ocasión de desarrollar con profundidad esta tesis; por ahora, basten las palabras de Donald Palumbo en "The Monomyth as Fractal Pattern in Frank Herbert's Dune Novels" (1998):

112"In this appearance of a magical mongoose— who also appears (*à la* the cyclical apparitions of *Cien Años de Soledad*) to other of this novel's characters at other points in time—we have what seems a prototypical moment of magical realism." (Jelly-Schapiro, 2013:174) Como ya comentamos en el estado de la cuestión, no podemos compartir la interpretación extremadamente elástica que la crítica estadounidense realiza del concepto de "realismo mágico" y que incluye a Díaz dentro tan solo por desconocimiento de la tradición literaria de Latinoamérica y el Caribe.

> That the *Dune* novels *are* a mordant, ironic commentary on the monomyth, however, is only one of many innovations made by Herbert in his use of this particular plot structure in each of the six volumes in the series. Far from indicating a lack of creative imagination, Herbert's repeated recycling of the monomyth entails a profoundly inventive investigation of this archetypal plot that reveals the monomyth's intrinsically fractal character, since this recycling employs reiterations of the monomyth to reinforce, by echoing concept in structure, the Dune series' ecological theme. (Palumbo, 1998:sp)

Frank Herbert, autor de la saga *Dune,* utiliza lo que Palumbo llama el "monomito fractal" para suturar los dos tiempos aparentemente contrarios del mito y la historia. Este procedimiento será utilizado asimismo por Díaz para el *Óscar Wao;* no podemos dejar de citar las propias palabras de Díaz al respecto en *Revista Global* (2008). Allí, el autor lamenta la tópica adscripción al realismo mágico que parte de la crítica le había adjudicado: "la mayoría de las personas dicen que se trata de realismo mágico; pero yo digo que no, se trata de *Dune*" (Díaz, 2008:28). Más allá de sus propias declaraciones, lo interesante en esta relación, como se verá en páginas posteriores, es el papel fundamental que el monomito campbelliano ha tenido en la elaboración de gran cantidad de obras narrativas a raíz de su popularidad. Como señala en su tesis doctoral Adolfo Ignacio Monte Justo (2016), asimismo en *Apocalypse Now* hallamos esta inspiración:

> Las teorías de Campbell, Frazer o Jessie Weston (todas ellas cercanas al ritualismo) se fueron incorporando al guion de la película a modo de compleja estructura mitológica. Y en este entramado, como a continuación argumentaremos, toma cuerpo de manera clara el monomito del viaje del héroe. (Monte Justo, 2016:70-71)

Tomemos la fuente narrativa que tomemos, la estructura del viaje del héroe resulta casi omnipresente en las formas de ficción que buscan organizarse en torno a un sustrato mítico. En casos como *Dune* o *Apocalypse Now*, acaso lo más interesante de tal inspiración es la colisión entre el tiempo lineal de la Historia y el cíclico del mito: cuando ambas se juntan, la temporalidad del calendario y de los hechos singulares de lo histórico es narrativamente interrumpida por la fórmula Nacimiento - Muerte - Resurrección. Esta aporía temporal nos conduce sin remedio al imaginario apocalíptico: el héroe –simbólicamente comprendido como un microcosmos– muere para restaurar un orden perdido y traer al resto de los mortales un Nuevo Mundo[113]. Aunque en el estrato del relato ello no quede claro, y a pesar de que el propio Yunior parezca no percatarse de ello, el estrato de la fábula conduce sin remedio al *Óscar Wao* hacia el género apocalíptico. Podemos dudar o incluso negar la existencia del *fukú*

113"Dentro del alma, dentro del cuerpo social, si nuestro destino es experimentar una larga supervivencia, debe haber una continua recurrencia del "nacimiento" (palingenesia) para nulificar las inevitables recurrencias de la muerte. Porque por medio de nuestras victorias, si no sufrimos una regeneración, el trabajo de Némesis se lleva a cabo: la perdición nace del mismo huevo que nuestra virtud. Así resulta que la paz es una trampa, la guerra es una trampa, el cambio es una trampa, la permanencia es una trampa. Cuando llegue nuestro día por la victoria de la muerte, la muerte cerrará el círculo; nada podemos hacer, con excepción de ser crucificados y resucitar; ser totalmente desmembrados y luego vueltos a nacer." (Campbell, 2015:30)

en el mundo narrativo de los personajes, pero no nos es dado hacer lo mismo con su eficiencia simbólico-estructural.

Nos hallamos, por tanto, ante una considerable diferencia interpretativa al distinguir entre la lectura ingenua, mimético-realista, y la simbólico-fantástica que aquí denominamos "no-ciencia ficción". Desde la primera perspectiva, Óscar Wao muere y los recursos narrativos inexplicables (la maldición, la mangosta, el hombre sin cara, los sueños compartidos) pueden ser leídos como fórmulas literarias utilizadas por Yunior para edulcorar la narración. Aquí, lo inexplicable constituye, en último término, una forma de alegorización de lo histórico o lo documental: aparece en huecos del relato, en momentos que denominaremos "agujeros de gusano" y que, desde el estrato narrativo, no llegan a admitir una verificación completa. Aquí, como ya hemos dicho, el juego fundamental comienza por interrogarse cómo sabe Yunior aquello que sabe. En el carácter autorreflexivo del *Óscar Wao,* la historia de la familia Cabral se mantiene en una novelización de ciertos hechos, en una fabulación deformada y convertida en "leyenda", con ciertos momentos autobiográficos narrados por Yunior –que calificaremos en su momento como "crónica"–.

Desde la perspectiva simbólico-fantástica que revela su estructura profunda, las cosas no están tan claras. Así, podemos decir que Óscar Wao muere, pero también que solo lo hace parcialmente, debido a que "nada termina nunca" (Díaz, 2015:327). Óscar muere, pero lo hace dentro de un ciclo de muerte y resurrección donde el tiempo no es lineal ni circular sino incluso más complicado; será gracias a la intertextualidad implícita con las obras preferidas de Óscar –los "libros" que nos ayudan a "ver las señales del fin", por entrar en el discurso apocalíptico– como finalmente puede vislumbrarse. Esta lectura del *Óscar Wao* será denominada como el *Mito del Óscar Wao* y fundamentará nuestra hipótesis de un Óscar mesiánico con claros paralelismos con muchas de sus referencias intertextuales.

Esta lectura del *Óscar Wao* como una obra apocalíptica abrirá el espacio de significación de la novela respecto de las lecturas hegemónicas, sin por ello negarlas. Podremos ver así cómo el trujillato es una de las formas que tiene Díaz de rellenar el tropo del fin del mundo, y a la vez cómo la relación con el contexto histórico de la dictadura de Trujillo produce un discurso crítico respecto de esta.

Por tanto, frente a lecturas como la de Pablo Brescia, que, recordemos, censuraba la performatividad de Díaz como representante de un "imaginario adormecedor de lo "latino" para cierto público lector" (Brescia, 2021:419), llegando a acusarle incluso de "autoexotizarse" (*íbid.),* sostendremos, como ya avanzamos, que el *Óscar Wao* no busca instalarse en un imaginario de la "identidad". Es más, no creemos que sea tanto el caso de que

Díaz se autoexotice en su obra cuanto que lo hace la crítica y el público, que tienden a etiquetarlo dentro de una identidad específica no por el contenido de su obra sino por pertenecer a una minoría; en este sentido, consideramos que se incurre en la exigencia imposible de que un individuo específico pueda, deba o haya de hablar por una comunidad entera. El mismo Díaz se ha quejado respecto de esto:

> I've been asked to be "representative" for as long as I've been a Dominican. As a person of color living in the U.S. you're often considered an extension of your group—individualism is hard to come by. So this is nothing new. But I'm just one person, writing about one tiny set of (imagined) experiences. Sure, you can use what I write about to open a discussion about larger issues, about the communities in which my set of experiences is embedded, but that doesn't make me any expert on anything or the essence of the Dominican Republic. (Díaz, 2008:sp)

Por otro lado, cuando Díaz afirma que "Trujillo is just the face" (Díaz, 2008:sp), hemos de considerarlo seriamente y no leer su discurso estético-ideológico desde la estrechez de los marcos de la identidad, ya sea esta "nacional" dominicana o "transnacional" dominicano-estadounidense. De existir una "identidad" como una etiqueta que pudiera colgársele, esta sería acaso la de la *unidad submarina* proclamada por Kamau Brathwaite o la de la errancia y la *créolization* defendida por Édouard Glissant: aquella que, al conformarse, no heredaba un "sentido del génesis" sino un "sentido del genocidio" (Brathwaite y Glissant, 1991:314), y que, deleuzianamente hablando, se caracterizaría por la asunción de la *multiplicidad* de una "identidad-rizoma": "El pensamiento del rizoma estaría en el comienzo de aquello que llamo una poética de la Relación, según la cual toda identidad se despliega en una relación con el Otro" (Glissant, 2017:45).

Así pues, consideramos que las lecturas que insisten en hablar de la "identidad" en Díaz incurren en un error; por decirlo de otra manera, caen en la trampa que les tiende el propio Yunior: tratan de reterritorializar un sujeto eternamente otro, errante, y fijarlo, bien como "latinx", bien como "dominicano", bien como "dominicano-estadounidense". Desde la postura glissantiana, por contra, podemos acceder al texto del *Óscar Wao* traspasando la "identidad" para buscar la relación –por decirlo en términos algo más concretos: la vida y muerte de Óscar, así como su maldición, no es por su *identidad:* no se debe a quién es él; por el contrario, es por su *otredad*, su ser-otro respecto de todos, un *sin-parte,* por lo que no consigue integrarse entre los demás y acaba siendo asesinado–.

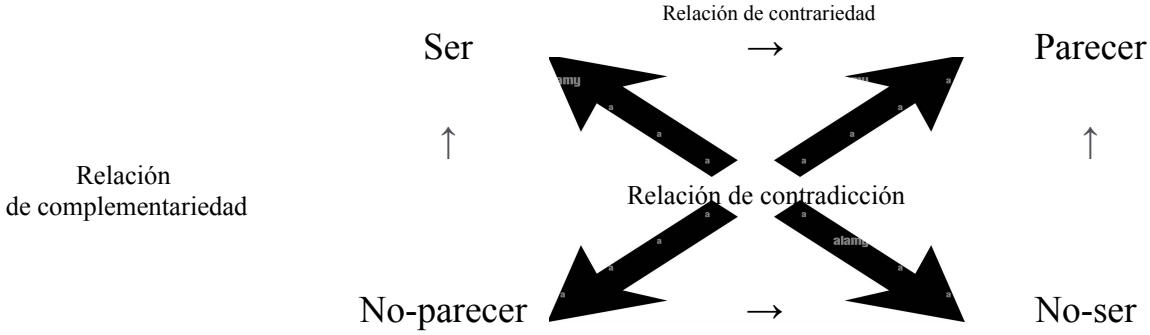
Por su parte, pasar del "sentido del Génesis" a "sentido del genocidio" nos permitirá negar tal "búsqueda de la dominicalidad" que tantas partes de la crítica han destacado –asunto, como veremos, muy popular en las interpretaciones en torno a Díaz–; al negar el Génesis nos adentramos en la consideración alegórica –explicitada macroestructuralmente, insistimos, no

en el relato o en la trama– de América en su conjunto como producto, no ya de uno, sino de *múltiples* apocalipsis. Díaz, asimismo, afirma lo siguiente: "El género del nuevo mundo es el apocalíptico. […] América es una casa invadida por fantasmas: lo apocalíptico, la destrucción y la alienación siempre están cerca". (Díaz, 1/5/2013:sp) y comprobamos que la tendencia a usar la metáfora del apocalipsis es continua en las intervenciones públicas de Díaz, como en sus declaraciones ante Meghan O'Rourke en *Slate,* donde refiere al Caribe como espacio que ha experimentado "apocalipsis tras apocalipsis": : "One should also remember that in places like the Caribbean, which has suffered apocalypse after apocalypse, it's rarely the people who've been devoured by a story that get to bear witness to its ravages." (Díaz y O'Rourke, 08/04//2008:sp)[114]. Desde nuestro punto de vista, consideramos que nos da pie a nosotros para interrogarnos por tales apocalipsis en su propia producción narrativa.

114 Véase, también, su entrevista con Menéndez Mora, donde define el Caribe como "una zona postapocalíptica" (Díaz y Menéndez Mora, 2022:112).

5. El relato. La vida breve de Óscar

El presente estrato narrativo corresponde al del orden de la lectura en su sentido más "ingenuo". Por cuanto el nivel del relato es el de la manifestación, corresponde con el acto de la lectura por excelencia: un proceso de generación de creencias internas al discurso representado, sostenido por lo que Coleridge llamaría la "suspensión voluntaria de la incredulidad" y Garrido Domínguez "potenciación de la creencia" (Garrido, 2011:132). La práctica de la lectura "lineal", que tiene su modelo hipostático en la primera lectura –donde el texto espera, aguarda a su puesta en funcionamiento–, se fundamenta en el carácter de la narración de ficción en tanto que máquina de producción de *creencias;* el texto se concibe, así, como un sistema de reglas orientado a generar reacciones e hipótesis que, por su forma de disposición, *narrativa*, esto es, eminentemente *diferida*, se verifican, se descartan, se problematizan a lo largo de su despliegue. En el nivel del relato, por tanto, nos situamos primeramente ante un encuentro con la dimensión de lo aparente, de acuerdo con el famoso cuadro semiótico de la veridicción planteado por Greimas (cfr. Ricoeur, 2008:459-460) que reproducimos aque reproducimos aquí:



Todo lo que se nos *aparece* en un texto narrativo forma parte de un ejercicio cooperativo entre el texto y el lector; al respecto, afirma Eco que "el texto ejecuta ciertas *estrategias discursivas* para presentarnos algo como verdadero o como falso, como objeto de mentira o de reticencia (secreto), como objeto de creencia o como proposición afirmada para *"hacer creer"* o para *"hacer hacer"*" (Eco, 1993:260-261). Esto es: la *apariencia,* en tanto que característica del plano de la manifestación de un texto narrativo, es la dimensión central del relato: este, por su parte, no consiste en "comunicar lo que se ha visto, sino en transmitir lo que se ha oído" (Deleuze-Guattari, 2021:104). Se nos transmite antes como *rumor* que como hecho. Es esta la primera experiencia al abrir el *Óscar Wao* y comenzar a leer desde su prólogo: "Dicen que primero vino de África, en los gritos de los esclavos; que fue la perdición de los taínos, apenas un susurro mientras un mundo se extinguía y otro despuntaba; que fue un demonio que

irrumpió en la Creación a través del portal de pesadillas que se abrió en las Antillas." (Díaz, 2015:13); como los primeros humanos sentados alrededor del fuego, nos dejamos seducir por la fuerza que, en su *Fiat Lux,* genera la creencia. Al no tener restricción pragmática respecto de un objeto inmediato, la ficción se *manifiesta,* primeramente, como discurso susceptible de ser creído antes que obedecido –tal sería el caso del discurso cotidiano–. Ahora, esta "suspensión de la incredulidad" no es tanto un *pacto narrativo* como un *acto,* que debe ser continuamente renovado –o suspendido– durante la narración.

Un texto narrativo de ficción, en este sentido, se configura temporalmente como encadenamiento de *representaciones* de *acciones* (siendo muy aristotélicos en este punto) que comprendemos únicamente en su término –en el final de su mundo–, como aquello que hizo *creer* que *hacía* y pidió *creer que se creía* a partir de un esfuerzo continuado de sostenimiento y revisión de lo presupuesto.

En este sentido, podemos decir que el nivel de la manifestación se dispone como una invitación a un espectáculo de ilusionismo; antes que considerarlo a partir de la muy usada metáfora de la "firma de un contrato", la narrativa de ficción se asemeja más a la entrada en un espectáculo de magia, donde *sabemos* que se nos va a engañar y *actuamos como si no*. Toda ficción, como actualización de una ausencia –re-presenta, no nos *da* el hecho o la impresión–, se fundamenta en el hacer que se cree; un mundo de ficción será tanto más exitoso cuando pueda sostenerse sobre un sistema de reglas que hagan más consistente la creencia –ello no es, evidentemente, algo valorativo: en la obra de Beckett, por ejemplo, de lo que se trata es de destruir el mundo de ficción y devenir narratividad pura a partir en muchos casos de destruir tal sistema de reglas, en resumen: de construir un mundo fracasado–. Como deja entrever el cuadro semiótico de Greimas, no todo lo que en el texto se nos *presenta,* asimismo *es;* del mismo modo, no todo lo que en el relato *es* se nos *presenta*. En la segunda parte de *Tiempo y narración,* Paul Ricoeur despliega el esquema greimasiano de la siguiente manera:

> […] Un nuevo cuadrado semiótico, *el de la veridicción,* constituido desde la oposición ser, *opuesto a* parecer, completados por los contradictorios respectivos: no-ser y no-parecer. La verdad señala la conjunción del ser y del parecer; la falsedad, la del no-parecer y del no-ser; la mentira, la del parecer y del no-ser; el secreto, la del ser *y* del no-parecer. El engaño es el hacer persuasivo, que consiste en transformar la mentira en verdad (hacer pasar por...), es decir, en presentar *y* en hacer aceptar lo que parece, aunque no sea como lo que parece y es. La ilusión es el hacer interpretativo que responde a la mentira, aceptándola como un contrato con el remitente falaz. De este modo, el engañador, en cuanto función actancial (el que se hace pasar por otro), es susceptible de una definición precisa en el plano de la veridicción. (Ricoeur, 2008:459-460)

Las posibilidades combinatorias de este cuadro pueden desestabilizar las historias aparentemente más simples, abriendo los textos narrativos de ficción a toda suerte de problemas epistémicos y estéticos. Ello ha sido así desde los orígenes de la novela –*El Lazarillo de Tormes*, por ejemplo, juega constantemente con las nociones de "apariencia" y "realidad", interesándose asimismo por las relaciones del secreto y del engaño; en una combinatoria muy distinta, es asimismo una de las problemáticas fundamentales de *Don Quijote de la Mancha*– y no deja de tener importancia en muchos de los autores contemporáneos de ficción no-realista –acaso Jorge Luis Borges o Samuel Beckett sean los primeros autores que nos vienen a la mente, pero para nuestro análisis nos interesa más señalar productos más cercanos a la ciencia ficción como *El hombre en el castillo* (1962) y *Ubik* (1969) de Philip K Dick o la película *Matrix (*1999*)* de las hermanas Wachoski, por su influjo más directo en la novela que aquí analizamos–. En este sentido, todo mundo de ficción se conforma a partir de mecanismos de *producción de creencia:* al leer, asumimos compromisos epistémicos de distinto tipo con las distintas proposiciones que se nos presentan en el texto.

Los mecanismos que hallamos para *autentificar* en la ficcóin estas proposiciones narrativas y sus implicaciones pueden limitarse al estrato del relato; así, en una narración objetiva como la que puede uno encontrar en *Manhattan Transfer* de John Dos Passos o en *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, la ilusión narrativa trata de limitarse al propio tejido del desarrollo de los acontecimientos, buscando lograr sus efectos de verosimilitud a través del adelgazamiento de una instancia narrativa que nos filtre los hechos.

Es común, empero, que los mecanismos de autentificación no se reduzcan al plano de la presuposición de aquello que ha ocurrido, lo que ocurre y lo que puede ocurrir en el nivel del relato. Como estudia Umberto Eco en *Lector in Fabula,* encontramos muchos otros mecanismos que contribuyen a la producción y el sostenimiento de la creencia narrativa; algunos de ellos pueden ser las inferencias basadas en cuadros comunes o *frames* –"una estructura de datos que sirve para representar una situación estereotipada, como encontrarse en determinado tipo de estancia o ir a una fiesta de cumpleaños para niños." (Minsky, 1975, cit. por Eco, 1993:114)–, o bien las relativas a cuadros intertextuales. Estos incluirían cuadros situacionales –como esperar que en una escena de discusión de cocina en una *lapstick-comedy* aparezca un tartazo–, cuadros-motivo –Eco señala el tópico patriarcal de la muchacha perseguida (*íbid.:*118)–, fábulas prefabricadas –es decir, estructuras comunes a un género que favorecen el goce a partir de su reconocimiento y su mantenimiento, como los esquemas normales de la novela policíaca de serie o los grupos de cuentos populares en que aparecen

siempre las mismas funciones (en el sentido de Propp) en idéntica sucesión" (*íbid.*:117)– e incluso los sistemas de hipercodificación ideológica –"el lector se aproxima al texto desde una perspectiva ideológica personal, que forma parte de su competencia, aunque él no sea consciente de ello." (*íbid.*:120)–. Como afirma Ricoeur, rasgos como estos, que él sintetiza como "esquematización" y "tradicionalidad", destruyen la ilusión de una crítica inmanente: "Estos rasgos contribuyen particularmente a superar el prejuicio que opone un "dentro" y un "fuera" del texto." (Ricoeur, 2004:147).

Tal complicación nos llevará en epígrafes posteriores a poner el *Óscar Wao* en relación con los imaginarios sociales que producen *efectos* de verdad –esto es, las creencias fijadas como evidentes y que se insertan en los regímenes de signos como lo impensado o inconsciente–. Comprenderemos, en este sentido, la ficción como un aspecto de la *creencia* antes que como una noción situada en la misma jerarquía que las categorías de verdad-mentira. Esto es: la ficción no trabaja con lo verdadero ni lo falso; no es un *parásito* de la verdad o una *forma* de la mentira sino un acto verbal que utiliza *ambas instancias* para construir una *relación de hechos* e *ideas*, y cuya materia prima es la creencia. Esta relación entre ficción, creencia y, en último término, ideología es explicitada de esta manera por Ricardo Piglia en *Crítica y ficción*:

> ¿Cuál es la especificidad de la ficción? Su relación específica con la verdad. Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. (Piglia, 2014:10)

En este sentido, podemos decir que la estructuración de los modos de la *creencia* en la obra, en sus distintas relaciones consideradas por Greimas –lo que parece, lo que es, lo que no parece, lo que no es, y sus diferentes combinaciones– necesitan de todo un sistema enciclopédico para sostenerse. Aquello que estamos dispuestos a creer mientras nos enfrentamos a un relato es, por tanto, siempre un asunto de competencia intertextual. Por tanto, se puede sostener que la conformación de lo verosímil en una obra de ficción no se limita a un mimetismo simple[115] –como podría proponer cierto realismo decimonónico– sino que obedece a sistemas regulados. La ilusión narrativa no nos remite directamente a "lo real"

115 "Si seguimos traduciendo *mimesis* por imitación es necesario entender todo lo contrario del calco de una realidad preexistente y hablar de imitación creadora. Y si la traducimos por representación, no se debe entender por esta palabra un redoblamiento presencial, como podría ocurrir con la *mimesis* platónica, sino el corte que abre el espacio de ficción. El creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas; inventa el como-si. En este sentido, el término aristotélico de *mimesis* es el emblema de esta desconexión, que, con palabras de hoy, instaura la literalidad de la obra literaria." (Ricoeur, 2004:103)

sino que, en virtud de todo un complejo de mecanismos, logra su verosimilitud al erigirse, citando a Julia Kristeva, como el "discurso que se parece al discurso que se parece a la realidad." (Kristeva, 1968:61-62). Tales circunstancias conforman una invitación al juego de la credulidad, del como-si, del *creer que se cree,* construido a partir de un sistema de reglas de funcionamiento –la cooperación textual de la que habla Eco en *Lector in fabula*– que remiten primero a sí mismas y, después, como redescripción del mundo interpretado, como *postulación* de las alternativas de lo real. Es, pues, la reflexividad de un creer que se cree, lo que caracterizará a la ficción narrativa: al someterse a reglas, sus formas imaginativas organizan el relato de forma que resulta aceptable o inaceptable y más o menos descodificable para una comunidad de recepción que no puede ser enteramente prevista.

Como ya señalamos, al abrir el *Óscar Wao* nos encontramos ante un texto que gusta de complejizar los mecanismos de producción de la creencia por la constante mediación de Yunior; si, por un lado, nos encontramos ante su deshonestidad, por otro lado la novela incorpora dentro de sí un gran número no solamente de intertextos de narrativa de ficción, sino asimismo históricos o ensayísticos, en lo general relacionados con los hechos de la Conquista, el Trujillato y el posTrujillato. Así, si el *Óscar Wao* incorpora, por ejemplo, el discurso trujillista como un "resto" que se repite y actualiza, y que acaba siendo reproducido por los mismos personajes de la novela (pensemos en la negrofobia como criterio social normativo de acceso a la "dominicalidad"), tendremos que poder dar cuenta del carácter no únicamente *ficcional* de ellos, sino, además, de su *falsedad,* en la medida en que el trujillismo se apoyaba en la pseudociencia (el "racismo científico") o en la propaganda ("el haitiano es un invasor silencioso").

Podemos hablar de nuestro enfoque, por tanto, como el de una *ontología de la ficción* porque se interroga sobre la relación entre *realidad y apariencia* dentro de la obra literaria, esto es, por aquello que, en efecto, ocurre dentro de un mundo de ficción, intentando diferenciar no entre lo que es verdad y mentira únicamente para nosotros, sino también *para dicho mundo*: qué es lo que acontece dentro del espacio imaginariamente construido con materiales heterogéneos en su devenir texto.

Si queremos, pues, ser capaces de responder a la pregunta de *¿qué se cuenta en el* Óscar Wao*?* hemos de realizar un viaje, primeramente, lineal, en forma de encadenamiento de presuposiciones que pueden ser verificadas o desmentidas posteriormente; más adelante, el viaje deviene circular, al exigirnos el regreso y la reformulación de nuestras previsiones. Varios de los análisis del *Óscar Wao* tienden a no cuestionar las contradicciones que pueden surgir en los distintos estratos; por ejemplo, Cherie Meacham, en su artículo "A Dominican

Alonso Quijano: The Ingenious Knight Óscar Wao" (2014), donde realiza un análisis comparativo entre el *Óscar Wao* y *Don Quijote de la Mancha,* no obstante tiende a no problematizar la honestidad narrativa y reduce gran parte de estas cuestiones al estrato del relato:

> In a similar way, Yunior,the narrator/character of Oscar Wao, enhances the illusion of his story's authenticity with the abundance of footnotes that accurately explain pertinent elements of Dominican history and the works of fiction that inform Oscar's worldview. Yunior also makes reference the existence of other "real" sources like Oscar's diaries, letters and the accounts of others to fill in facts about which he would not have first had knowledge. He further authenticates his story with his own memories of his friend. (Meacham 2014:70)

Irónicamente, Meacham, al privilegiar el estudio del *personaje,* subestima las posibles influencias cervantinas que podríamos encontrar vía desautorización de la voz narrativa, y comparar así el caso del narrador cervantino con Yunior. Frente a la sospecha, el análisis de Meacham opta por una lectura del texto que otorga demasiado crédito a De Las Casas –al referir al carácter metaficcional de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao,* se limita a señalar la "subjetividad" de Yunior y la desautentificación de sus "fuentes", pero no a la desautentificación del propio autor implícito–.

No hemos comenzado todavía sino a dar los primeros pasos del análisis; por ahora, precisamos detenernos en un resumen detallado de los hechos aparentes del *Óscar Wao* tomándolos en el nivel del relato. Dispondremos, así, de la materia prima discursiva que luego podrá ser objeto de sospecha. Gadamer llamaría a este proceso el "círculo hermenéutico"; sin negarlo, preferimos no obstante la imagen acuñada por Paul Ricoeur en la primera parte de *Tiempo y narración*: "No se puede negar que el análisis sea circular. Pero puede refutarse que el círculo sea vicioso. A este respecto, preferiría hablar más bien de una espiral sin fin que hace pasar la meditación varias veces por el mismo punto, pero a una altura diferente." (Ricoeur, 2004:141).

Para facilitar la orientación por las distintas partes que componen el *Óscar Wao,* ofrecemos aquí una esquematización en tabla de sus secciones. El orden al que se obedece no es el cronológico sino el discursivo, según su organización superficial en el texto de Díaz. Hemos decidido dividir las distintas secciones de la novela en Partes, Capítulos, Subcapítulos y Escenas. Ofrecemos ahora algunas explicaciones sucintas de cómo se estructuran estos niveles:

- La novela se divide en tres partes, distinguidas con números romanos, un Prólogo no marcado con ninguna forma de realce metalingüístico y un Epílogo titulado "La carta final".

Asimismo, la obra abre con dos citas (¿Peritextuales?) previas a cualquier tipo de marcación textual que permitan identificar si son extra o intradiegéticas –¿peritexto o epitexto?

- En cada una de las partes de la novela encontramos capítulos numerados que corresponden a los hechos narrativos relacionados con Óscar Wao o la familia Cabral. Asimismo, la partes II y III vienen introducidas por capítulos no numerados, que tienen a Yunior de las Casas como narrador y participante de la historia –esto es, como narrador autodiegético–.
- Los capítulos no se distinguen internamente por un único criterio organizativo o formal. Algunos están divididos en subcapítulos titulados –"La edad de oro", "Kimota!"–; en otros casos, la separación se establece por medio de un espacio interparagráfico, acercándose a las escenas. Caso particular es el capítulo 2, "Wildwood (1982 – 1985), donde hallamos un realce metalingüístico, marcado por el cambio tipográfico entre redondilla y cursiva.
- Por su parte, las columnas "Subcapítulos" y "Escenas" refieren a las pequeñas unidades narrativas que construyen las distintas partes de la acción. En muchos de los casos, subcapítulo y escena coinciden, mientras que en otros no lo hacen. Ejemplos los tenemos en el subcapítulo ÓSCAR TIENE CORAJE, ordenado internamente en dos escenas, o ABELARD ENCADENADO, que comprende cuatro. Las "Escenas" corresponden en su mayor parte a conjuntos de acciones diferenciadas, autocontenidas en un bloque textual. Marcan, por así decirlo, el nivel más simple de encadenamientos de acciones que puede diseccionarse jerárquicamente por encima de la frase. Cierta tradición de la teoría literaria, a partir de Boris Tomaxchevski ha tendido a llamarlos "motivos", considerándolos el elemento mínimo de la narratividad –"una parcela temática que no admitía una descomposición ulterior ("cayó la noche", "el héroe murió")" (Eco, 1993:117)–; el término, no obstante, ha sido tremendamente discutido y posee gran cantidad de alternativas, como los "encadenamientos de acciones" o las "funciones": "Por función entendemos la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la trama" (íbid.: 31)" (Propp, cit. por Ricoeur, 2004:428). Las acciones, o actos, no son significativos en sí[116], sino que adquieren sentido dada su posición dentro de la obra, no solo en el estrato que Propp llama *trama* sino asimismo en el nivel de la *fábula*. En su sentido más elemental, podemos definir los actos narrativos de acuerdo con la fórmula ofrecida por Greimas en *Del sentido* (1982): "La definición ingenua —

116Genette nos da un ejemplo de uso no significativo para la trama en las descripciones formulaicas y estereotipadas de Homero, ya sea en los epítetos "la de hermosos cabellos" o en los detalles "inútiles" de la *Odisea* tales como "por la orilla del estruendoso mar" (Cfr. Genette, 1972:223). Su falta de funcionalidad para la *trama* no implica su gratuidad en tanto obedecen a la potenciación de un "efecto de realidad", considerados como "connotadores de mimesis" (*íbid.*)

y a la vez comprometedora— del acto lo presenta como «lo que hace ser». Permite reconocer inmediatamente una estructura hipotáctica de dos predicados: *hacer* v s *ser"* (Greimas, 1982:80)". Dejaremos aquí apuntados los actos fundamentales que orientan las escenas para, posteriormente, identificar más sencillamente las fases del camino del héroe que recorre Óscar en la novela.

- La última columna, "Foco", identifica al personaje –y, en el caso del prólogo, la fuerza sobrenatural– en el que recae la atención principal de la narración en las diferentes escenas.

Dicho esto, procedemos a diseccionar el *Óscar Wao* desde su manifestación como *relato.*

5.1. CITAS DE APERTURA Y PRÓLOGO

SECCIÓN	CAPÍTULO	SUBCAPÍTULOS	ESCENAS	FOCO
Paratextos iniciales				
Prólogo	Sin título	Fragmentos separados espacialmente	Presentación del fukú Presentación de Trujillo Presentación del autor implícito Primera mención de Óscar Presentación del zafa	Fukú, Trujillo

Abren la novela dos citas. La primera de ellas es una breve pregunta perteneciente a *Los cuatro fantásticos* de Jack Kirby y Stan Lee: "Qué le importan las vidas anónimas, breves, a Galactus?" (Díaz, 2015:9) / "Of what import are brief, nameless lives... to Galactus??" (Díaz, 2007:11)"[117]. La segunda, un fragmento del largo poema narrativo *The Schooner Flight* (1970), escrito por el santaluciense Nobel de literatura Derek Walcott:

> Christ have mercy on all sleeping things!
> From that dog rotting down Wrightston Road
> to when I was a dog on these streets;
> if loving these islands must be my load,
> out of corruption my soul takes wings,
> But they had started to poison my soul
> with their big house, big car, big-time bohbohl,
> coolie, nigger, Syrian and French Creole,
> so I leave it for them and their carnival -
> I taking a sea-bath, I gone down the road.
> I know these islands from Monos to Nassau,
> a rusty head sailor with sea-green eyes
> that they nickname Shabine, the patois for
> any red nigger, and I, Shabine, saw
> when these slums of empire was paradise.
> I'm just a red nigger who love the sea,
> I had a sound colonial education,
> I have Dutch, nigger, and English in me,
> and either I'm nobody, or I'm a nation
>
> (Walcott, cit. por Díaz, 2007:13)

Desde el punto de vista del relato no podemos decir demasiado sobre el sentido de las notas; en la medida en que Yunior es autor implícito de la narración, podemos considerarlas como paratexos intradiegéticos, y por ello atender a su relevancia posible en epígrafes posteriores.

Tras estos paratextos, nos hallamos ante el prólogo. Este no se declara como tal, mas pertenece, debido a su inequívoco carácter intradiegético, al propio mundo narrativo que se desplegará en las páginas siguientes. Se divide en cinco fragmentos marcados por una separación paragráfica amplia; como vemos en la tabla, su carácter es evidentemente introductorio, estando dedicado cada uno de los subcapítulos a la presentación de la mayor parte de las figuras fundamentales de la novela: el fukú, Rafael Trujillo, el propio narrador-

117La mayor parte de las citas del *Óscar Wao* se han extraído de la versión traducida por Achy Obejas. Mantenemos, empero, en original estos paratextos por su condición de cita.

autor implícito Yunior, Óscar –mencionado, más que presentado– y de la contramaldición llamada "zafa". Señalamos aquí algunas características relevantes de cada fragmento con mayor detalle que lo que ocuparán las Escenas en capítulos posteriores dada la importancia del Prólogo para la orientación de lectura que supone respecto de la novela.

El primero de ellos presenta la maldición que organizará la trama entera: el *fukú.* La crítica ha comentado mucho del prólogo que a continuación transcribimos; así, ha sido interpretado como un intento de *dar voz* a las víctimas de la dictadura de Trujillo a partir del "chisme" (Rodríguez Navas, 2017:59) o, más en general, la representación de la experiencia "sufriente" del sujeto poscolonial (Márquez Trujillo, 2019:20):

> Dicen que primero vino de Africa, en los gritos de los esclavos; que fue la perdición de los taínos, apenas un susurro mientras un mundo se extinguía y otro despuntaba; que fue un demonio que irrumpió en la Creación a través del portal de pesadillas que se abrió en las Antillas. *Fukú americanus*, mejor conocido como fukú, en términos generales, una maldición o condena de algún tipo; en particular, la Maldición y Condena del Nuevo Mundo. También denominado el fukú del Almirante, porque el Almirante fue su partero principal y una de sus principales víctimas europeas. A pesar de haber "descubierto" el Nuevo Mundo, el Almirante murió desgraciado y sifilítico, oyendo (dique) [sic] voces divinas. En Santo Domingo, la Tierra Que Él Mas Amó (la que Óscar, al final, llamaría el Ground Zero del Nuevo Mundo), el propio nombre del Almirante ha llegado a ser sinónimo de las dos clases de fukú, pequeño y grande. Pronunciar su nombre en voz alta u oírlo es invitar a que la calamidad caiga sobre la cabeza de uno o uno de los suyos.
>
> Cualquiera que sea su nombre o procedencia, se cree que fue la llegada de los europeos a La Española lo que desencadenó el fukú en el mundo, y desde ese momento todo se ha vuelto una tremenda cagada. Puede que Santo Domingo sea el Kilómetro Cero del fukú, su puerto de entrada, pero todos nosotros somos sus hijos, nos demos cuenta o no. (Díaz, 2015:13)

Desde el punto de vista del *relato*, no obstante, la forma en que la obra se introduce parece inscribirse en modos discursivos propios del cuento o de la narración tradicional: la fórmula "Dicen que..." ("They say") , acaso analizable alegóricamente en algún momento, así como el "(dique)" / "(dizque)", trabajan fundamentalmente para que el *Óscar Wao* nos instale de golpe en un formulismo de potenciación de la creencia, una marca pragmática de ficcionalidad, que podemos encontrar sin ir más lejos en obras como *Las mil y una noches* ("Se cuenta —pero Dios es más sabio— que en el transcurso de lo más antiguo del tiempo, y en una edad remota, hubo un rey sasánida que dominaba las islas de la India y de China..." [ed. Vernet, 1990:36]). Además de la abundancia de metáforas e imágenes pertenecientes a lo que hemos denominado el imaginario apocalíptico (*death bane, demon, Doom, Ground Zero, Kilometer Zero* —estos dos últimos sintagmas tienden a ser usados para referir a la zona de caída de las bombas atómicas y, tras el 11/S, al espacio afectado por el atentado contra el World Trade Center–). Asimismo, en estos párrafos iniciales se establece el carácter intradiegético de la narración –"todos nosotros somos sus hijos"–, que introduce asimismo el primer indicio sobre su no-

omnisciencia –"nos demos cuenta o no" "whether we know it or not"–.

Respecto de estas palabras iniciales, parte de la crítica ha tendido a considerar que el texto comienza instalándose en una supuesta "objetividad" o "neutralidad" narrativa que solo después irá revelándose como una ilusión. Machado Sáez (2011) habla de un "disfraz" que la voz narrativa se irá quitando conforme Yunior se revele como personaje. Así, afirma:

> Díaz reinforces the narrator's guise of objectivity by having him substantiate the narrative with excessively detailed footnotes about historical contexts. Since the novel opens with a promise of fulfilling the readership's expectations, the anonymous narrator depends upon a specific articulation of his identity: first, as distanced enough from the novel's subject to be objective, and second, as knowledgeable enough to be able to provide access to unmitigated and unmediated truth.
>
> The narrator maintains his anonymous, all-knowing persona up to the point that he is identified as Yunior; after revealing himself, the narrator is exposed as an imperfect and subjective source of information, and the footnotes become less frequent. Once the appearance of objectivity is shattered by this revelation of identity, Yunior's relationship to storytelling also shifts. As the nameless narrator, Yunior played the part of a confident and trusted informant, but he now becomes plagued with doubts about his ability to tell this story. (Machado Sáez, 2011:538-539)

Según nuestra lectura, hemos de disentir en este momento con la autora de "Dictating Desire, Dictating Diaspora...": nosotros no vemos tal "disfraz de objetividad" ni en el Prólogo ni más adelante. Frente a su interpretación, pensamos que el inicio de la historia se construye sobre el clásico tropo narrativo de la remisión o el reenvío a un otro –unos otros, en este caso– en quien se descarga la veracidad de lo narrado. Nos hallamos, por tanto, ante la presencia de un relato en *diferido* donde la "distancia" narrativa no supone el indicio de objetividad al que apunta Machado Sáez; desde nuestra tradición formativa, creemos que tal "objetividad" de la narración podría conseguirse, de hecho, mediante el procedimiento exactamente inverso al que señala la investigadora: esto es, a través del recurso del "narrador-cámara" como el ensayado por Dos Passos o Sánchez Ferlosio. No es este el caso, en la medida en que los párrafos presentados constatan la existencia de filtros, de mediaciones hacia los hechos, desde las primeras palabras de la novela –"Dicen..." "dizque", "Se cree" "nos demos cuenta o no"–; asimismo, en tanto que el narrador se instala dentro de un *locus enunciativo* específico –"todos nosotros"–, nos vemos obligados a negar lo afirmado por Machado Sáez: desde el primer momento nos topamos con una declaración narrativa que lo instala como intradiegético-heterodiegético que, posteriormente, revelará su carácter asimismo *metadiegético*. En otra de las terminologías usadas por Genette –que recoge de Brooks y Penn Warren–, podemos hablar de un "narrador analista" que narra una historia en la que fundamentalmente no participa (Genette, 1972:241-242).

Por su parte, el foco de la escena, como es fácilmente visible, recae sobre el *fukú*; si bien

en algunos momentos el término ha generado cierto debate en la crítica en torno a su posible origen[118], este no es fruto de una invención del autor implícito Yunior ni de Díaz. No hay más que buscar en un diccionario como *El habla de Santo Domingo* para encontrarnos con él:

> **Fucú**. *No aparece*. Mala suerte, fatalidad. Cuando se aplica a personas, y se dice que alguien tiene fucú, equivale a decir que es un gafe. El personaje más conocido al cual se le presume un gran fucú es, nada más y nada menos que, Cristóbal Colón. Al menos esa es la creencia entre los dominicanos. (Trujillo Temboury, 2016:193)

Así, podemos decir que no nos encontramos únicamente ante un símbolo de cuño propio, desgajado de una red de conexiones semióticas que lo vuelvan irrastreable. A este respecto, como señala Efraín Barradas, el poeta soviético Yevgeny Yevtushenko lo utilizaría como "metáfora organizadora" para componer un poemario que, precisamente, lleva por título *Fuku!* (1985). (Barradas, 2009:109). El crítico se mantiene prudente respecto a la posible influencia de Yevtushenko en el *Óscar Wao*: "Díaz conocía este texto antes de escribir su novela –"I've read it; it's pretty damn good." (Danticat)– pero no podemos decir que haya sido una influencia en su obra." (*ibid.*). No obstante la opinión del propio Díaz en este punto difiere de la de Barradas:

> Revista Ping Pong: Supimos que conoces el libro *Fukú del poeta ruso Evgueni Evtushenko*. ¿Cómo se involucra con tu libro?
>
> Junot Díaz: Bernardo Vega me lo regaló. Tiene una influencia grande, indirectamente, en la composición histórica de la novela. Me encantó ese jodido libro. (Díaz y PingPong, 21/12/2007:sp)

Es cierto que, al encontrarnos ante una maldición que tiene su origen en el folklore popular dominicano, resulta muy aventurado arriesgarse a encontrar una relación de intertextualidad directa entre el *Óscar Wao* y *Fuku!* ee Yevtushenko; establecer una vinculación directa con lo que al cabo es un tropo conocido en la isla, podría conducirnos a error. No nos parece tan descabellado afirmar que existen parecidos entre ciertas partes del prólogo del *Óscar Wao* y los versos del autor soviético. Aquí la novela:

> They say it came first from Africa, carried in the screams of the enslaved; that it was the death bane of the Taínos, uttered just as one world perished and another began;" hat it was a demon drawn into Creation through the nightmare door that was cracked open in the Antilles. *Fukú americanus*, or more colloquially; fukú — generally a curse or a doom of some kind; specifically the Curse and the Doom of the New World […] In Santo Domingo, the Land He Loved Best (what Oscar, at the end, would call the Ground Zero of the New World), the Admiral's very name has become synonymous with both kinds of fukú, little and large; to say

118Por ejemplo, John Maddox escribe:

> Hasta el *Fukú americanus* tiene un origen *otaku*: ¡Fuku es un *cabbit* (conejo) del programa de televisión de dibujos *anime Tenchi Muyo! GXP* (2002). En este programa, el Fuku es secuestrado y llevado a otras tierras como esclavo y allí lo reproducen, lo oprimen y lo atrapan en un ciclo inescapable. Este conejo antropomórfico no puede trascender su forma física, lo que es similar a la deshumanización de los esclavos y sus descendientes en La Española. Heredia le atribuye al término un origen africano, pero no considera un origen japonés, suposición igualmente válida en una obra tan culturalmente híbrida como lo es la novela de Díaz. (Maddox, 2011:31)

his name aloud or even to hear it is to invite calamity on the heads of you and yours. (Díaz, 2007:15)

Y aquí, Yevtushenko en su traducción inglesa:

> [...]Africa wept like a widow
> when, lashed by whips,
> black flesh filled
> our cursed isles.
> The slaves broke their shackles
> and ran for boats,
> but a noose on a branch awaited them.
> The slaves broke their shackles
> and ran for boats,
> but a noose on a branch awaited them.
> It was during the capture of people
> that the word was born,
> that African word *fuku*.
> Fuku is not naive.
> Fuku is a taboo
> on a name that has brought misfortune.
> You use the name
> and trouble will follow—
> that's the work of the name.
> Like the rust of retribution,
> fuku eats through shackles,
> and the first "*Fuku*!"
> invoked here
> was on the bones of the Genoan
> who rotted with his sword at his side.
> No Dominican—
> priest, tramp,
> shoemaker with nails in his mouth,
> drunkard from the tavern—
> Would ever say out of superstition
> "Cristóbal Colón" or "Columbus."
> A Creole mother can't frighten
> her kids with threats of a wolf,
> so she whispers, in fear of body's wrath:
> "If you don't stop crying
> el *almirante* will come!"
>
> (Yevtushenko, 1991:581-582)

A lo largo del poema, Yevtushenko entreteje en varias ocasiones esta relación entre la llegada de Cristóbal Colón a las Indias y la aparición de una maldición –"cursed islands"– en las Antillas Occidentales; hallamos igualmente la mención de un tabú hacia el nombre del Almirante en la República Dominicana, como ocurría en el prólogo de Yunior. Esto último, no obstante, es un motivo relativamente común y puede encontrarse en otros textos, como el ensayo *La isla al revés* del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá –"En Santo Domingo el nombre del Almirante está fatalmente unido a la mala suerte. Colón es un fucú, una ancestral maldición (...). Decir "el Almirante", en vez de Cristóbal Colón, salva al dominicano medio de una mala suerte burlona y gratuita. (Rodríguez Juliá, 1994:189)"–. Señalamos, empero, la conexión con el poema de Yevtushenko porque no será la única vez que el texto de Díaz nos lo recuerde.

En cualquier caso, si tales relaciones intertextuales tienen algún significado para el estrato del relato del que aquí nos ocupamos, es por su carácter configurador de un nivel de autentificación mínima del *fukú*, legitimado intradiegéticamente en un primer momento a partir de su supuesto origen folklórico-popular. Ello lleva a que su existencia pueda ser pensada sin escapar de la instancia del relato que estudiamos.

Varios críticos, como Efraín Barradas (2009), Monica Hanna (2010), Daniel Bautista

(2010) o Maria Kaaren Takolander (2016), han visto esta dialéctica entre lo sobrenatural (fukú) y lo histórico (Colón-Trujillo) como inspirada parcialmente en prólogo de la novela de Carpentier *El reino de este mundo*. Aunque sus conclusiones varían –como ya comentamos, Hanna y Takolander catalogan el texto como realista mágico, mientras que Barradas y Bautista[119] negaban tal identificación–, este sector de la crítica se ha interesado por los paralelismos y diferencias que pueden hallarse entre ambos textos. Barradas, por ejemplo, quiere leerlo como "poética" o "manifiesto"[120] de un mundo maravilloso que, empero, no sería respetado después dentro del cuerpo narrativo –según Barradas, la metaficción y el humor "desacralizan" las pretensiones de verosimilitud fantástica (*íbid.:*103)–, pero que, con todo, entroncaría con las dinámicas de poetización del Nuevo Mundo presentes en el prólogo de Carpentier:

> En esta visión estética lo sobrenatural y la historia coinciden y, por ello, imponen en el autor caribeño una necesidad de ser fiel a la historia para responder también a esa estética implícita en el fucú: Solo que en su obra, contrario a la de Carpentier, hay un divorcio entre las ideas del prólogo –no la ejecución misma de este– y la práctica narrativa que es el cuerpo de su novela. Así es porque la estética del fucú que se postula en el prólogo no conforma la narrativa que la sigue. (*íbid.:*103)

Como vemos, Barradas establece a una relación de filiación con Carpentier a raíz de la relación entre un Prólogo comprendido como "manifiesto poético" y un texto en el que, no obstante, "nada fantástico ocurre" (*íbid.:*109). Tal interpretación, creemos, procede de la decisión de Barradas de distinguir entre Yunior como narrador principal del texto y un autor implícito no declarado, que habría escrito la novela entera. Así, Barradas rebaja la categoría de Yunior e inventa una figura autorial autónoma a la que adjudicar la ejecución del Prólogo y las notas al pie:

> Es también posible identificar esta voz autorial que aquí funciona como un autor implícito, en el sentido ya clásico de Wayne Booth, con el narrador principal del texto, Junior. Pero tal identificación no invalida la que aquí se propone. Propongo que no se asocie esta voz con ninguna de las que construyen el cuerpo narrativo de la novela; un autor implícito autónomo le da mayor autoridad a esa voz. Dado que leo estas páginas como un manifiesto, esta interpretación refuerza tal lectura. (Barradas, 2009:108)

119"When a voodoo priestess sticks her arms into a vat of boiling oil without getting burned in Carpentier's *The Kingdom of This World* (25-26) (...) we are supposed to accept these as facts, at least within the worlds of these novels, where the easy acceptance of the marvelous marks one as part of the community. By contrast, despite Oscar's suggestion that there is nothing more "sci-fi" or "fantasy" than Santo Domingo, with rare exceptions, little that could strictly be defined as sf or fantasy actually occurs in this novel. (Bautista, 2010:47)

120"Un examen de esas primeras siete páginas de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* comprueba que estamos ante una nueva proclama de la narrativa caribeña, ante un manifiesto que tiene paralelismos y marcadas diferencias con el ya canónico prólogo de Alejo Carpentier a *El reino de este mundo* (1949), obra que en su momento también postuló una definición del Caribe y lo caribeño. Se hace necesario examinar, pues, esas primeras siete páginas sin las cuales no se puede entender las 328 que le siguen y que forman el cuerpo de la obra" (Barradas, 2009:102).

En este punto, Barradas coincide con otros críticos, como Pamela J. Rader, al tratar a Yunior como un narrador entre otros: "Since Yunior is a budding Dominican-American author with a *fukú* story to tell, he could be the author of his footnotes, or not. Díaz's novel blurs these boundaries as it does with other boundaries that question the "certainty" of events." (Rader, 2012:20). Como veremos más adelante, disentimos de ambas interpretaciones: el relato señala claramente que la posición de un autor implícito ajeno y superior a Yunior no se sostiene.

Monica Hanna, por su parte, nos ofrece la interpretación contraria respecto de la relación Carpentier-Díaz. Así, en su artículo "Reassembling the Fragments": Battling Historiographies, Caribbean Discourse, and Nerd Genres in Junot Diaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2010), la investigadora toma precisamente la legitimación social que parece tener el *fukú* como el mecanismo de verificación de lo sobrenatural que Barradas rechaza. De este modo, si este último halla una disociación entre la maravilla presentada en el Prólogo y el resto de la novela, Hanna encuentra una forma de "suturar" ambas partes del texto dado el carácter "propiamente maravilloso" que tendría el Nuevo Mundo y que habría inspirado a Díaz:

> Alejo Carpentier gives the example of the Spanish conquistadores encountering a "New World" that is so different that it appears magical because it does not coincide with European conceptions of reality. In Diaz's novel, Yunior emphasizes the idea that the story he tells contains a reality that goes beyond questions of belief in magic. (…) He shifts the focus from the verifiability of these histories to their presence in the stories of the population. (Hanna, 2010:511).

Su lectura, poco sensible a las contradicciones que presenta la novela, entiende el Prólogo como un mecanismo de autentificación narrativa, sin entrar en las múltiples vacilaciones existentes al respecto dentro de la novela. Por su parte, Kaaren Takolander, en su artículo "Theorizing Irony and Trauma in Magical Realism: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* and Alexis Wright's The Swan Book" (2016), disiente tanto de Hanna como de Barradas al considerar que *sí* hay realismo mágico, pero que la relación de autentificación y justificación narrativas dentro de este no es la de la aceptación "ingenua" de los elementos maravillosos –sea narrativa, como en Barradas o Bautista, sea por verosimilitud socialmente sostenida, como en Hanna– sino crítico-irónica: "As I have established, magical realist literature is a fundamentally ironic form of writing that narrates the magical as real in order to highlight and critique obfuscation of the profound traumas of colonialism" (Takolander, 2016:112.) La lectura de Takolander, con todo, es más que discutible en su consideración genérica y en su enorme simplificación del concepto de realismo mágico.

En cualquier caso, como vemos, el estatuto óntico del *fukú* ha sido normalmente reenviado, bien al "realismo mágico", bien a su ausencia. Nuestra posición no es esta, sino más cercana a la de Tim Lanzerdörfer (2013): en estos párrafos, Yunior, "nos demos cuenta o no", está construyendo un espacio *fantástico,* no realista-mágico ni realista, al tematizar explícitamente la ambigüedad que caracteriza la novela (Lanzerdörfer, 2013:2) y que remite en un primer momento a las "creencias" de la generación anterior a la de Yunior.

La narración salta, así, desde el pasado lejano del Almirante (y cuyos materiales informativos son totalmente heterodiegéticos, por cuanto exceden a todos los personajes que pudieran funcionar de otro modo como testigos) al cercano del Trujillato –y cuyas huellas, en este caso, son tanto hetero como homodiegéticas, según si están extraídas de otros textos o de los personajes que vivieron el periodo–: "Pero el fukú no es solo historia antigua, un cuento de fantasmas del pasado sin fuerzas para asustar. En la época de mis padres, el fukú era algo tan encojonadamente verdadero que cualquiera podía creer en él. Todo el mundo sabía de alguien a quien el fukú se había tragado, igual que todo el mundo conocía a alguien que trabajaba en Palacio" [121](Díaz, 2015:14)–.

En este segundo fragmento, como vemos, el foco se desplaza de la maldición como circunstancia *general* del Nuevo Mundo a una ejemplificación particular, donde Rafael Trujillo encarnaría un rol de "sumo sacerdote", de taumaturgo de unas fuerzas que, sin embargo, lo preceden: "En aquellos días de antaño, el fukú la pasaba bien; incluso tenía lo que se podía llamar un promotor, un sumo sacerdote. Nuestro Dictador de Una Vez y Para Siempre, Rafael Leónidas Trujillo Molina." (Díaz, 2015:14). Resulta importante, en este sentido, remarcar el papel del dictador como "pana" (*íbid.15)* de la maldición, y no como el causante de la maldición misma: ello es indicador posible –de nuevo, "todos nosotros somos sus hijos"– de que quien escribe *también* padezca un fukú.

Si el segundo fragmento nos presentaba a uno de los grandes portadores del fukú, el tercero nos introduce al propio autor del Prólogo. El texto lo hace de una forma casi henryjamesiana, mostrando indiferencia sobre el hecho de si lo que el narrador personalmente *cree* o no es relevante para la narración: "Que yo crea o no en lo que muchos han dado en llamar la The Great American Doom –La Gran Perdición Americana– no viene al caso. Si viven tanto tiempo como yo en el corazón de la tierra del fukú oyen estos cuentos constantemente" (Díaz, 2015:17); de igual modo, amplía la vacilación sobre lo real a su lector, implicando de esta

121La vinculación directa entre Colón, Trujillo y un sistema de fuerzas sociales históricas "malditas" aparece explícitamente en Juan Bosch: "La raíz psicológica del trujillismo, pues hay que buscarla en el primer acto de la Conquista, realizado cuando el almirante don Cristóbal Colón tocó tierra en la Española, en su segundo viaje transoceánico, el 27 de noviembre de 1493." (Bosch, 2009:61)

forma al lector-modelo en el juego narrativo que comienza a delinear: "Y está bien si ustedes no creen en estas "supersticiones". Perfecto. Mejor que perfecto. Porque crean lo que crean, el fukú cree en ustedes." (*íbid.:*17).

El narrador, asimismo, se manifiesta como autor al señalar que el libro ha sido acabado "hace un par de semanas" (*íbid),* y que en parte por la escritura del propio libro, ha conocido muchos más "cuentos de fukú" (*íbid.:*18), de los que el texto que leemos no es sino uno más. Barradas lee como juego cervantino este ejercicio metaléptico de obra-dentro-de-obra, como un "un juego de espejos de tonos cervantinos que intenta crear un sentido de verosimilitud que va más allá del texto mismo al introducir en la obra la obra en sí" (2009:102). Por nuestra parte, creemos que más que potenciar tal verosimilitud, se pone en cuestión[122] al plantear desde un primer momento el problema de un Yo implicado en lo que narra –define su "cuento de fukú" como el que le tiene "agarrado por el cuello" (Díaz, 2015:18)–. Ello debería hacer que nos preguntemos *por qué* le tiene atrapado por el cuello. Sin ir más allá de una lectura ingenua del prólogo, podemos preguntarnos qué tipo de motivación ha de llevar a esta figura a contar la historia –en los términos del propio Díaz, "Why is Yunior telling this particular story? One might say that for him the telling of this story is an act of contrition, but that's too simple—it's something else, I would argue." (Díaz y O'Rourke, 2008:sp)–.

Tras ello, la cuarta escena del Prólogo nos introduce brevemente al personaje de Óscar; no obstante, en este momento no es más que una *mención* más que una *caracterización.* Más nos importa la interrogación, de importancia capital para nuestra interpretación de la novela, que Yunior realiza: "[Óscar] Preguntaba[123]: ¿Qué puede ser más ciencia ficción que Santo Domingo? Qué más fantasy que las Antillas? Pero ahora que sé cómo terminó todo, tengo que preguntar a mi vez: ¿Qué más fukú?" (Díaz, 2015:18). Como sostendremos más adelante, en estas preguntas se debate toda la interpretación no-realista de la novela; a partir de tales cuestiones, el debate deja de ser el de si los elementos maravillosos que encontraremos a lo largo de la narración pertenecen efectivamente o no al orden de lo extraordinario para pasar a ser otro: ¿Nos encontramos ante una obra de ciencia ficción, maravillosa o fantástica? Recordemos que *fantasy* no refiere a lo fantástico –*fantastic* en inglés– sino a la narración

122En este sentido, contrariamente a lo que afirma Barradas, el paralelismo con *El Quijote,* no pasa por la vía de la potenciación de la fe narrativa sino por su puesta en cuestión; recordemos, a este respecto, elementos desautorizadores en el primer capítulo de la obra de Cervantes, como la especulación sin base sobre el apellido del Quijote: "Quieren decir que tenía el sobrenombre de «Quijada», o «Quesada», que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba «Quijana». Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad." (Cervantes, 1998:sp [ed.electrónica])

123No estamos seguros de si la conversión, durante la traducción, del condicional "He'd ask" al imperfecto "Preguntaba" es la mejor de las opciones; a nuestro juicio, es notable el matiz significativo que se transforma durante el paso de una lengua a otra.

maravillosa que incluiría obras como *El señor de los anillos*, pero también *Star Wars* –la fuerza y los jedi no son elementos con fundamentación racional ninguna: todo lo contrario, son tratados con una dimensión mistérica fruto en gran medida de la obsesión de George Lucas por el monomito campbelliano– o el juego de rol clásico *Dragones y mazmorras.*

Sumando a esta pregunta el tratamiento de autorización relativa del fukú que el texto ha realizado en las páginas inmediatamente anteriores, podemos ver que "¿Qué más fukú?" ocupa el espacio de la pregunta por *¿Qué más fantástico?* Recapitulemos: El "Dicen" / "They say" con que empieza la novela, la afirmación de que todos los americanos son sus hijos se den cuenta o no (Fragmento 1), la relación del fukú con "Palacio" y Trujillo (Fragmento 2), la implicación del lector en la duda (Fragmento 3) y la aparición de otras personas que afirman tener cuentos similares (Fragmento 3) son, en conjunto, un manual de mecanismos narrativos de introducción del efecto fantástico. Yunior plantea sus preguntas al lector-modelo como forma de forzarle a una interpretación activa que pueda responder ante el tipo de texto que se encuentra. Nuestros próximos capítulos estarán encaminados a demostrar que el *Óscar Wao* es, efectivamente, una obra *fantástica*, con dos elementos de complejidad añadidos: si el núcleo de la literatura fantástica es la vacilación entre lo ordinario y lo extraordinario, la contraposición que se nos presentará en la novela aquí analizada es entre *dos* formas distintas de lo extraordinario, esto es, la ciencia ficción y lo maravilloso –*fantasy* , escribe Yunior–. Barradas escribía que "nada fantástico ocurre" en el *Óscar Wao*; no obstante, la propia estructura del Prólogo le lleva la contraria, precisamente al instaurar el instinto de sospecha en el lector que caracteriza este modo narrativo –ello es porque Barradas, como apuntábamos, no diferencia entre los modos maravilloso y fantástico y apenas se interesa por la ciencia ficción–.

Finalmente, el último fragmento que compone el Prólogo introduce "una nota final, Toto, antes de que Kansas desaparezca" (Díaz, 2015:18) en la que habla de la palabra "Zafa" como contraconjuro ante el fukú. El prólogo finaliza con Yunior preguntándose si no son las palabras que él mismo escribe su propio "hechizo de protección" (*íbid*:19). La crítica ha escrito mucho sobre el término Zafa, comprendiendo que la novela misma en cierta forma como una "cura" mediante la palabra. El alcance de tal efecto sanador varía; así, hallamos interpretaciones más o menos similares, que consideran este contraconjuro como un un antídoto contra "la historia misma" (Jelly Schapiro, 2013:72), un triunfo provisional de "bien" contra las fuerzas del mal (Meacham, 2014:75), una reivindicación del poder liberador de la escritura en su imbricación con el folklore y la oralidad (Donahue, 2014:57) o una forma de proposición de "contra-narrativas utópicas" (Saldívar, 2018:349). A nuestro parecer, esta

clase de lectura cae en la clásica mistificación de las mujeres y hombres de letras que consideran que las formas de ocio producidas dentro de las formaciones sociales capitalistas de alguna forma escapan a la lógica de tales formaciones sociales porque, por decirlo burdamente, no están "contando monedas" las veinticuatro horas del día. De las distintas lecturas, destacamos a modo de ejemplo la de Cherie Meacham, quien llega a afirmar lo siguiente:

> Reinforcing the idealistic premise that will also now shape Junior's life, the literature or "zafa" portends the triumph (at least provisionally) of goodness over eviland the ability of art to liberate reality lauded by Vargas Llosa. The Nobel laureate has written of stories that "move and awe us: that impossible determination to live fiction seems to personify for us an idealistic attitude that honors the species" (2). Perhaps the genius revealed in Cervantes and perpetuated in authors like Junot Diaz is the aesthetic response to the enduring sense of the world under threat of destruction, be it from far or near, from past abuses of empire or of dictatorship, from the future threat of international terrorism, economic crisis or environmental collapse. Cervantes and Diaz offer us two similar heroes, in some ways appropriate and others inappropriate, but figures who invite the reader to believe that it is possible to remain hopeful that the best in human nature can at times prevail over the worst of human circumstances. (Cherie Meacham, 2014:75)

Aquí, la autora repite un tópico que ha circulado abundantemente en la crítica en torno al *Óscar Wao*: la del establecimiento de una supuesta batalla del "bien" contra el "mal" en la que, de alguna forma, acabaría ganando el bien. Nos reconocemos, en este punto, perplejos por la necesidad de cierta crítica de estudiar la novela en tales categorías, creemos,improductivas para la comprensión de la narración, infantilizadoras del texto y simplificadoras de la realidad política. En este sentido, el párrafo de Meacham es sintomático de cierta necesidad, a nuestro juicio un tanto neurótica, de moralización del conjunto de la experiencia vivida y de los objetos estéticos que se consumen –incurriendo en aquello que Natalia Carrillo y Pau Luque definen como *hipocondría moral* (2022)–; así, el análisis en ocasiones llega a acusar a de "cínico" a Díaz por no introducir más resistencia o esperanza en la novela (cfr. Figueroa, 2013:104). Por su parte, Carmen Méndez habla de un, más genérico, "poder curativo" de la literatura: "El desplazamiento, la desubicación (...) es, pues, el tema fundamental en esta novela de Díaz, una obra sobre exilios (...) en última instancia sobre el posible poder curativo (o, siguiendo a Yunior, el "Zafa") que pueden tener la palabra y la literaturaa (Méndez, 2011:276). Como decimos, consideramos que esta vinculación entre lo literario y cierta noción de libertad o liberación no es sino un prejuicio ideológico consolador; recogemos, en este momento, las palabras al respecto que escribiría Fredric Jameson en *Documentos de cultura, documentos de barbarie:*

> Imaginar que, a salvo de la omnipresencia de la historia y la implacable influencia de lo social, existe ya un reino de la libertad –ya sea el de la experiencia microscópica de las palabras

> en un texto o el de los éxtasis e intensidades de la varias religiones privadas– no es más que reforzar la tenaza de la Necesidad en esas zonas ciegas donde el sujeto individual busca refugio, persiguiendo un proyecto de salvación puramente individual, meramente psicológico. (Jameson, 1989:17-18)

En este sentido, y frente a lecturas que consideramos un tanto hiperbólicas, nos interesa la perspectiva ofrecida por Garland Mahler, que reduce el alcance de esta supuesta "cura" a un asunto más propio de Óscar que de Yunior, quien, más realista, se conforma con cierta *protección:*

> Yunior, the self-designated 'Watcher' appears to be watching even himself, exposing his own tyrannical potential. This self-awareness perhaps explains why, according to the logic of the novel, Yunior succeeds where Oscar fails. Yunior's assertion that his book (Díaz's book) is 'a zafa of sorts' (ibid., 7) is a far more measured claim than Oscar's 'cure' and reflects an acknowledgement of writing as a space of liminality in which the forces of oppression and liberation are in constant tension (Mahler, 2010:135)

Más que esta mención última al Zafa, de este fragmento nos interesa especialmente la aparición de otra de las claves simbólicas de la novela: la referencia a *El maravilloso mago de Oz* que Yunior introduce, donde llama al lector "Toto" y alude al huracán que se lleva a la protagonista del libro de Frank Braum a la Tierra de Oz. La importancia de este intertexto ha sida señalado por críticos como Elena Machado Sáez: "In a reference to both *The Wizard of Oz* and *The Matrix*, the reader is warned that the narrative that follows will have tenuous connections to reality" (Machado Sáez, 2011:551). Hasta donde hemos podido investigar, no hemos encontrado referencias bibliográficas que atestigüen con más detalle la relación entre ambas obras, aun a pesar de la obvia inspiración que el León cobarde de *El Mago de Oz* supone para la construcción del personaje de Óscar... de León, que debido a sus complejos es incapaz de ligar con cualquier mujer.

De forma indirecta, Yunior nos señala otro referente de importancia: *Zardoz*. En este caso, la intertextualidad es en princpio poco clara, pero, como señalamos en el subepígrafe anterior, uno de los elementos temáticos centrales en la película de John Boorman es el de la implicación última de un "marionetista" en el desarrollo de los eventos que vamos a ver. Estas son las palabras de Arthur Frayne, el cual dentro del filme es al mismo tiempo divinidad, narrador y personaje: "En esta historia soy un falso dios por ocupación y un mago por inclinación (...) Y yo manejo las marionetas: manipulo a los personajes y acontecimientos que van a ver. Pero yo también soy inventado para su entretenimiento y diversión." (Zardoz, 1974:min.0.40)[124]. En este punto, Yunior nos muestra que se comportará como Frayne y como

124Fredric Jameson escribiría lo siguiente al respecto de la vacilación genérica de *Zardoz:*

> La película de Boorman, de hecho, parece vacilar entre una historia futurista de tipo convencional, que dramatiza la supervivencia de la raza humana después del cataclismo atómico, la reconstrucción de la civilización, la pervivencia del conocimiento o el retorno de la humanidad a la barbarie de alguna época oscura. O en su lugar, podría ofrecer una fábula atemporal del tipo apariencia-realidad, algo en el estilo de,

el propio *Mago* del libro de Baum, que, no olvidemos, resultaba ser un charlatán sin auténticos poderes. Yunior, más cercano a Frayne, sí mantiene sus poderes: uno, en tanto que divinidad que conoce el desarrollo y el final de los acontecimientos que nosotros, como espectadores, y Zeta, como héroe del filme, no; el otro, en tanto que autor implícito, narrador no fiable y personaje mentiroso, que mantiene el control de la ilusión narrativa que leeremos a continuación.

Esta falibilidad de Yunior como refugio de la verdad de los hechos nos ofrece la posibilidad de diferenciar entre tres momentos de la narración, según el grado de distancia que De Las Casas mantenga con los materiales que nos cuenta: en primer lugar, los momentos autodiegéticos donde Yunior utiliza la primera persona para hablar de lo que a él le ocurre y él puede testimoniar (Parte 1: capítulo 4; Parte 2: capítulo sin título; Parte 3: capítulo sin título, capítulo 8, capítulo sin título), que denominaremos la *Crónica* del *Óscar Wao*.

En segundo, las historias presuntamente homodiegéticas que Yunior consigue obtener sobre la vida de Óscar, antes y después de compartir vida con él en la universidad (Parte 1: Capítulo 1; Parte 2, capítulo 6; Parte 3, capítulo 7, Epílogo "La carta final"), así como las presuntas intervenciones de Lola en primera persona (Parte 1: capítulo 2; Parte 2, capítulo sin título) son consideradas como parte de la *Leyenda* del *Óscar Wao,* debido a que, si aparentemente Yunior insiste en contar la "verdadera" historia de Óscar y atenerse a los hechos "reales", su escritura es verdaderamente metadiegética y se excede en todo momento de sus funciones de testigo y de compilador, por cuanto lo que nos cuenta no son los hechos inmediatos y objetivos, sino que encontraremos, por ejemplo, incursiones en la mente de Óscar inaccesibles a un narrador menos intervencionista.

Por último, la historia de la caída de la familia Cabral en las generaciones anteriores a la de Óscar y Lola serán entendidas como el *mito* de la narración. Aquí, Yunior se mantiene más dudoso en la veracidad de varios de los acontecimientos "reales" acerca de cómo llegó la desgracia a la familia de Óscar; el conocimiento nos llega a partir de unos relatos que primero se focalizan en la madre, Belicia Cabral (Primera parte, capítulo 3), y posteriormente, en su abuelo Abelard Cabral (Segunda parte, capítulo 5), sin que realmente dispongamos de una fuente concreta que verifique lo que Yunior nos cuenta. Ya no nos encontraríamos, pues, ante una reelaboración más o menos imaginativa de la vida de su compañero de cuarto –que, al cabo, podría haber obtenido de sus diarios y de las conversaciones con su hermana Lola

digamos, *The Magnus,* que parece haber dejado sus huellas aquí en el (para mí) cansino titiritero/mago, con sus irritantes guiños autoconscientes a la audiencia. […] Su equivalente en los tipos más antiguos de subjetividad es, como he sugerido anteriormente, la fábula. Es la fábula como forma la que explica la pluralidad de significados que hemos pensado que podríamos detectar en *Zardoz*. Ciencia ficción o fábula metafísica. (Jameson, 1974:sp, traducción propia)

mientras eran pareja– sino ante la novelización de la maldición de un familiar que no se caracteriza especialmente por su disposición a recordar sus años en la República Dominicana –es el caso de Beli– y la de otro en cuya historia no queda ni siquiera claro quién pudo transmitírsela a Yunior –caso de Abelard–. Posteriormente profundizaremos en las contradicciones existentes en cada historia, que aumentan, precisamente, esa dimensión *mítica* que ahora tan solo podemos apuntar.

Como podemos comprobar, el Prólogo del *Óscar Wao* anuncia, a través de su misma composición, el carácter no-realista de lo que leeremos a continuación. Por ahora, vemos que resultará fundamental preguntarnos qué distancia podremos encontrar entre lo que Yunior nos presenta y lo que, dentro de su propio mundo narrativo, podemos llegar a creernos. Desde el Prólogo, la combinación de elementos metaficcionales y cuadros-motivo propios de lo fantástico orienta la novela hacia una aventura hermenéutica mediante la interpelación directa al lector; por ello, no estamos de acuerdo con la lectura de Barradas cuando afirma que "hay un divorcio entre las ideas del prólogo –no la ejecución misma de este– y la práctica narrativa que es el cuerpo de su novela. Así es porque la estética del fucú que se postula en el prólogo no conforma la narrativa que la sigue" (Barradas, 2009:103). Es nuestro objetivo, por contra, demostrar que este Prólogo no es tanto un "manifiesto", como quiere el crítico, sino una invitación a la cooperación interpretativa.

Esperamos que la importancia de este Prólogo merezca la atención que hasta ahora le hemos prestado. En lo que sigue, el análisis de los capítulos y subcapítulos no descenderá al hasta ahora comentario párrafo a párrafo: nos interesará fundamentalmente sintetizar el conjunto de acciones fundamentales en las que se ven arrojados los personajes de la novela. Pasamos, por tanto, a atender la primera parte de la obra desde el estrato "ingenuo" del relato en que nos mantenemos.

5.2. PRIMERA PARTE

CAPÍTULO	SUBCAPÍTULOS	ESCENAS	FOCO
1. El nerd del gueto del fin del mundo (1974-1987)	La Edad de Oro El Infierno morónico Óscar tiene coraje Óscar casi lo logra Amor de pendejo Óscar enamorado	Infancia y pubertad de Óscar Llegada al instituto. Monstruificación Inicio de su vocación por la escritura Enamoramiento de Ana Obregón Amistad con Ana Introducción del "pequeño" fukú familiar. Desesperación de Óscar	Óscar
2. Wildwood (1982-1985)	Escenas sin título Cambio de cursivas a no cursivas	Detección de cáncer de mama de Belicia Monólogo interior de Lola (relación con la madre) Escapada de Lola Regreso a casa Viaje de Lola a Santo Domingo	Lola
3. Los tres desengaños de Belicia Cabral (1955 – 1962)	Miren a la princesa Bajo el mar La chica de mi escuela ¡Kimota! Número uno Caza al caballero de la luz ¡Amor! El Hollywood El Gángster que todos buscamos Revelación Tras mayor reflexión El juego de los nombres Verdad y consecuencias 1 Verdad y consecuencias 2 A la sombra de la jacaranda Vacilación La Inca, divina Opción y consecuencias Fukú vs zafa Otra vez entre los vivos La Inca, en deterioro Los últimos días de la República	Presentación de Beli Presentación de sus deseos de escapar Escolarización de Belicia Llegada a la pubertad Enamoramiento de Jack Pujols "Caída" de Belicia Presentación del Gángster Romance con el Gángster Embarazo de Beli Amenaza de La Trujillo Rezo de la Inca Paliza a Beli Salvación por la Mangosta Muerte de trujillo Preparación de la huida Huida de la República Dominicana	Belicia
4. La educación sentimental (1988 – 1992)	Escenas sin título	Introducción de Yunior e inicio de este con Lola Presentación de la vida conjunta entre Yunior y Óscar Yunior ayuda a Óscar Enfrentamiento entre Yunior y Óscar Enamoramiento de Jenni Rotura corazón , depresión Óscar Intento suicidio y aparición Mangosta Vuelta a Paterson Visita de Yunior a Óscar Visita de Óscar a Yunior Reencuentro entre Yunior y Lola Vuelva a Demarest	Yunior , Óscar

De todas las secciones que componen el *Óscar Wao,* esta es, con diferencia, la más

extensa: posee cuatro capítulos frente a los tres con los que cuentan la segunda y la tercera parte –además de ello, en sendas partes sus respectivos capítulos sin título no ocupan más de unas pocas páginas–. El primero tiene como foco a Óscar y, junto al cuarto narran la mayor parte de su vida –sumados ambos, se extienden durante dieciocho años, de 1974 a 1992–, en este caso la infancia y primera pubertad –de 1974 a 1987–. Enfocado en Lola, el segundo capítulo, *Wildwood,* cubre tres años de su vida –de 1982 a 1985– y nos cuenta, en una aparente primera persona, cómo escapa de la casa familiar para acabar siendo enviada a la República Dominicana. El capítulo tercero, dedicado a Belicia, madre de Óscar y de Lola, ocupa otros siete años –de 1955 a 1962–, y se extiende desde su convivencia con su tía La Inca con nueve años hasta su huida de la República Dominicana con dieciséis. Por último, el capítulo "La educación sentimental" ocupa la etapa universitaria de Óscar –de 1988 a 1992– narrada en primera persona por Yunior. La narración comienza con el encuentro entre Lola y Yunior y finaliza con el intento de suicidio de Óscar.

Capítulo 1. El nerd del gueto del fin del mundo (1974 –1987)

SUBCAPÍTULOS	ESCENAS	FOCO
La Edad de Oro	Infancia y pubertad de Óscar	Óscar
El Infierno morónico	Llegada al instituto. Monstruificación	
Óscar tiene coraje	Inicio de su vocación por la escritura	
Óscar casi lo logra	Enamoramiento de Ana Obregón	
Amor de pendejo	Amistad con Ana	
Óscar enamorado	Introducción del "pequeño" fukú familiar. Desesperación de Óscar	

El primer capítulo de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* se compone de seis subcapítulos, todos ellos precedidos por su correspondiente título. Dos de ellos poseen dos escenas, mientras que el resrto está compuesto por una sola. En los casos en que hallamos dos escenas, el único que no las marca mediante una separación interparagráfica clara es el primero, "La Edad de Oro".

LA EDAD DE ORO

Tenemos aquí la introducción del personaje protagonista del "cuento del fukú" que tiene a Yunior "agarrado por el cuello": Óscar de León, as quien más adelante conoceremos como *Óscar Wao.* La presentación del personaje se esfuerza por caracterizarlo, desde el inicio de la narración, como un "héroe" apartado y definido negativamente respecto de los demás:

> Nuestro héroe no era uno de esos dominicanos de quienes todo el mundo anda hablando, no era ningún jonronero ni fly bachatero, ni un playboy con un millón de conquistas.
>
> Y salvo en una época temprana de su vida, nunca tuvo mucha suerte con las jevas (qué *poco* dominicano de su parte).
>
> Entonces tenía siete años (Díaz, 2015:13)

Antes que leer el término "héroe" como un mero recurso estilístico –como ya hemos visto que afirmaba Barradas–, queremos considerar a Óscar, efectivamente, un auténtico *héroe.* En su artículo "Writer as a superhero..." (2010), Garland Mahler defiende el devenir-superhéroe de Óscar: "Oscar begins to transform from being the 'fat sci-fi-reading nerd' (19) into someone more courageous, powerful, and even more slender – someone more like a superhero. (Mahler, 2010:128)" y, fundamentalmente, de Yunior, a quien dedica más atención y a quien describe de la siguiente manera: "Yunior, the third-person omniscient narrator who is also a character that shapes the action of the novel. By calling himself 'The Watcher,' Yunior suggests that he is monitoring and documenting the actions of the powerful, or in other words, watching the Watchmen" (*ibid.:*123). Al margen de que, como hemos dicho, no es la omnisciencia lo que caracteriza a Yunior, nos interesará ir un poco más lejos que la lectura de Mahler y no pensar a Óscar únicamente desde la inspiración "estrecha" del superhéroe sino desde la más genérica y aparentemente abstracta, pero también más adecuada, del héroe.

Esta calificación de héroe por parte del narrador desde el inicio del texto nos hará, asimismo, disentir de las lecturas que lo consideran un "antihéroe", como es el caso de Monica Hanna: "[Yunior] emphasizes the focus of his historiography on antiheroes, outsiders, and the forcibly marginalized. Like the character of the Watcher in Yunior's description, the other characters are also in many ways outsiders." (Hanna, 2010:515) o de Pauline Berlage: "Óscar se convierte a la vez en un antihéroe *queer* (según la norma dominicana) y en un superhéroe *straight* (para la norma estadounidense) y propone una masculinidad híbrida y resistente propia del cuerpo migrante[125]" (Berlage, 2014:347). Al tratarlo como héroe, pensaremos a partir de aquí en la definición campbelliana de aquel que a través de su aventura encarna de forma magnificada la fórmula de los ritos de iniciación *separación-iniciación-retorno* y cuyo destino como tal está en términos simbólico-mitológicos predestinado (Campbell*,* 2015:10-12).

Así pues, podemos decir que esta presentación del personaje de Óscar en su infancia, según el esquema del monomito, queda caracterizado tanto por la identificación del protagonista como *héroe* cuanto por la definición de sus años de infancia como la "Edad de Oro". Tal momento será leído con más detalle en su disposición mitológica más adelante –la infancia

125A pesar de lo interesante que es la lectura de Berlage del *Óscar Wao* a partir de categorías de género, no terminamos de asumir su argumentación en muchos aspectos, por cuanto a nuestro juicio reterritorializa a los personajes al "obligarles" a ser portadores no de *una* experiencia migrante sino de *la* experiencia migrante. Asimismo, no estamos de acuerdo con esta metodología que trata a personajes de obras narrativas en tanto "propuestas", dado, como decíamos, el jaez moralizante que ejerce sobre el texto.

como una edad mítica y dorada[126]–. Por ahora, vemos que tal "Edad de Oro" corresponde, de acuerdo con la narración, a los años anteriores a su pubertad: Óscar, con siete años, es un niño "enamoradizo" y algo descarado, que encaja bien dentro de su entorno: –"Dado que en esos días él (todavía) era un niño dominicano "normal", criado en una familia dominicana "típica", tanto sus parientes como los amigos de la familia le celebraban sus chulerías incipientes." (Díaz, 2015:13)–. Tal Edad de Oro llega a su "apoteosis" en otoño del 74, cuando Óscar llega a tener dos "novias" simultáneas, Maritza Chacón –una amiga de su hermana que aparecerá un par de veces más en el capítulo– y Olga Polanco –una vecina puertorriqueña y despreciada por la madre de Óscar–; no obstante, al verse obligado a decidir entre una de sus "novias", pierde a las dos.

Este hecho sirve para que el narrador realice un salto temporal hasta la pubertad de Óscar; comienza aquí el proceso de su "monstruificación", que según el protagonista proviene de haber sido dejado por Maritza –a partir del momento en que Maritza lo echó –¡Shazam! –su vida empezó a irse al carajo" *(íbid*.:28). Aquí, la adolescencia es mostrada por Yunior como el inicio de su decadencia –"le salieron granitos, se hizo tímido... se le olvidó cómo bailar el perrito, perdió el orgullo que había sentido cuando las mujeres de su familia lo habían llamado 'hombre'" (*íbid:*28-29)–.

El infierno morónico[127]

Después de haber consumido todo su éxito, Óscar entra en el instituto, donde experimenta una experiencia comparable al infierno a causa del bullying–"la secundaria era el equivalente de un espectáculo medieval, como si lo hubieran puesto en el cepo y forzado a soportar que una multitud de semianormales le tirara todo tipo de cosas y le gritara ultrajes" (*íbid*:31)–. Se convierte así en un "pariguayo" –*pringao*, sería el equivalente coloquial peninsular más próximo–. Por si fuera poco, a su proceso de decadencia se le suma un sobrepeso cada vez mayor; ello dificultará aún más sus posibilidades de ligar con ninguna chica –hecho que, por otra parte, le obsesiona–. En estas páginas, se nos cuenta asimismo cómo se va intensificando interés por las formas de ficción *nerd*, lo cual hace que Yunior se deje entrever como personaje: "Quizás si –como yo– hubiera podido ocultar su otakunidad, la cosa hubiera sido más fácil, pero no podía" (*íbid:*33)[128]–. Entre las muchas referencias que se van introduciendo,

126Apunta Campbell, en este sentido: "El primer paso, separación o retirada, consiste en una radical trasferencia de énfasis del mundo externo al interno, del macro al microcosmos, un retirarse de las desesperaciones de la tierra perdida a la paz del reino eterno que existe en nuestro interior. Pero este reino, como lo conocemos por el psicoanálisis, es precisamente el inconsciente infantil." (Campbell, 2015:31)

127En algunas ediciones, "marónico", por error. Es el caso de la edición de bolsillo de Penguin Random House.

128Pauline Berlage vincula las formas de masculinidad clásica blanca estadounidense con modelos inasumibles para Óscar, que aumentarían sus propios complejos y deformarían su autopercepción masculina:

nos interesa en primer lugar la siguiente puntualización realizada por Yunior:

> Era uno de esos nerds que usaban la biblioteca como un escondite, que adoraban a Tolkien y, más adelante, las novelas de Margaret Weis y de Tracy Hickman (su personaje preferido era, por supuesto, Raistlin) y durante la década de los ochenta, desarrolló una obsesión con el Fin del Mundo (no existía película o libro o juego apocalíptico que no hubiera visto o leído o jugado: Wyndham y Christopher y Gamma World eran sus grandes favoritos). (*íbid*:35)

Como vimos en el *Status Quaestionis,* la relación entre la novela que aquí nos ocupa y Tolkien ha sido tratada por varios autores (Lanzendörfer, 2012; Sánchez-Taylor, 2014; González, 2016). Sin emabrgo, en la saga Dragonlance, por lo general ignorada por la mayor parte de la crítica; hasta donde hemos podido averiguar, es únicamente la danesa Rune Graulund quien ha señalado el paralelismo entre Óscar y Raistlin en "Generous Exclusion: Register and Readership in Junot Diaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" (2014):

> Raistlin Majere is the gifted and extremely intelligent but also physically weak half of a pair of twins who in effect constitute the high school drama of the jock versus the nerd, which is representative of the drama unfolding in Oscar's own life. (Raistlin (the scholarly nerd) eventually transcends his physical weakness to become an immensely powerful wizard, while his physically strong but less intel lectually gifted brother (the jock) sinks into oblivion. (Graulund, 2014:44)

La autora no repara, no obstante, en otro detalle más sibilino: Raistlin posee un par de ojos dorados –cuyas pupilas, además, tienen forma de reloj de arena–. Por lo general, el conjunto de la crítica tiende a pasar por alto el gran número de ocasiones en que se habla de los ojos de Óscar enel capítulo –"y antes de que las dimensiones de su cabeza hubiesen cambiado, ya tenía esos ojos brillantes y encantadores" (Díaz, 2015:24)"; "poseía un par de ojos medio bizcos que lo hacían parecer algo retardado. Los Ojos de Mingus" (*íbid:*32)– que, como veremos, coincidirán en su descripción más adelante con el brillo de ojos de la Mangosta Dorada y al final de la obra heredará su sobrina Isis. Salvando este hecho, lo que nos interesa además de este fragmento es la afirmación de que Óscar desarrolla una obsesión con el Fin del Mundo. Ello, como afirmamos, supondrá una de las mayores claves interpretativas de la novela.

Respecto de todo el gusto de Óscar por la literatura de ciencia-ficción y el *fantasy,*

> Cabe apuntar también que, de manera general, los ideales de Óscar además de no ser realistas están vinculados a un ideal cultural preciso. Por una parte, el aspecto físico de esos héroes de papel o de pantalla giran alrededor del mismo ideal típicamente estadounidense: son hombres altos, tallados en forma de "v", musculados y de pelo liso con ojos claros como lo son Doc Savage o Superman. Dicho físico de modelo es, pues, totalmente opuesto a la apariencia real de Óscar, cuyo pelo, peso y piel no tienen nada en común con dichos héroes seductores. (Berlage, 2015:26)

Creemos, sin embargo, que no es así. Del mismo modo que Óscar no muestra especial interés por Superman –Yunior lo menciona varias veces en la novela, pero nunca como obra destacada entre los gustos del protagonista–, por otra parte, cuando ejemplifica la relación del texto con *Los cuatro fantásticos,* ignora que precisamente estos textos tienen un profundo subtexto crítico con las categorías raciales, que Berlage pasa por alto en un análisis de trazo grueso. Volveremos a ello más adelante.

encontramos asimismo una larga nota a pie de página escrita por Yunior, donde se pregunta por el origen de su fanatismo por tales géneros. Repite, de forma distinta, la pregunta del prólogo –"Puede que haya sido una consecuencia de ser antillano. (¿Quién tiene más de ciencia ficción que nosotros?)" (*íbid:*33n)– y asimismo señala que ya en estos años Óscar comienza a bosquejar sus primeras ideas narrativas –"Y ya, en los desechos de papel, en sus libros de composición, en el dorso de sus manos, comenzaba a garabatear, nada serio por el momento, apenas borradores de sus historias preferidas, sin imaginar que esos pastiches chapuceros definirían su Destino.)" (*íbid*.)–. Nos vemos obligados aquí a interrogarnos: ¿de qué Destino habla? ¿De su afán por la escritura? ¿O más bien de su propio final?

ÓSCAR TIENE CORAJE

Se nos cuenta aquí cómo Óscar, en su último año de instituto, comienza a escribir cada vez más a raíz de que sus dos únicos amigos, Al y Miggs, se echan novia y tienden a dejar al protagonista cada vez más tiempo solo. Su amistad comienza a resentirse porque siente que ellos se avergüenzan de él.

Nos encontramos con un nuevo salto temporal: finaliza el curso y viaja junto a su hermana de vacaciones a Santo Domingo, a la casa de su abuela, Nena Inca. Allí, comienza a dar forma a sus primeras historias, hasta el punto de llegar a escribir "dos libros sobre un muchacho que lucha contra mutantes durante el fin del mundo (ninguno de los dos libros sobreviven)" (*íbid:*43-44); también le hablan de la maldición de la familia, a la que quita importancia –"coño, ¿qué familia latina no se cree maldita?" (*íbid:*44) Al regresar de las vacaciones, enfriada su amistad con Al y Miggs, continúa escribiendo y se obsesiona con dos películas de ciencia-ficción postapocalíptica: *Zardoz* y *Virus*.

ÓSCAR CASI LO LOGRA

Al terminar el instituto, Óscar comienza a mandar solicitudes de acceso a diversas universidades y a prepararse para los exámenes de ingreso. En uno de los cursos preparatorios conoce a Ana Obregón, una joven alternativa que lee a Henry Miller en clase y tiene un exnovio maltratador varios años mayor que ella –"Su ex novio, Manny, le había dado los libros antes de alistarse en el ejército. Se pasaba la vida leyéndole pasajes. No sabes cómo me excitaba. Ella tenía trece años cuando comenzaron, y él veinticuatro, un adicto a la cocaína reformado. Ana hablaba de estas cosas como si nada." (*íbid:*46)–. Después de que Óscar, apesadumbrado, le cuente sus confidencias a su hermana, el narrador hace un gigantesco ejercicio de prolepsis y señala, por primera vez en la historia, que nuestro protagonista está muerto: "Así lo llamaba cuando se sentía tierna o herida. Míster. Años después, querría

ponerle eso en la lápida, pero nadie la iba a dejar, ni siquiera yo. Qué vaina." (*íbid:47*)

AMOR DE PENDEJO

A lo largo de estas páginas, Yunior nos relata la relación de amistad que establecen Ana y Óscar. En un momento dado, acuden al cine a ver *Manhunter* y él lo interpreta inicialmente como una cita, pero luego sus expectativas se ven defraudadas. Se nos informa, asimismo, de que por entonces Óscar está leyendo *Dune* (*íbid:*50).

ÓSCAR ENAMORADO

Como no podía ser de otra manera, Manny, el "exnovio" de Ana, acaba por volver a la ciudad. Ana y Óscar empiezan a verse cada vez menos; cuando lo hacen, ella no deja de hablar de él. Óscar comienza a sentirse cada vez más triste y vuelve "a soñar con la aniquilación nuclear" (*íbid:*54). Esta concatenación de desgracias amorosas parecen repetirse, se nos dice, en toda la familia Cabral –"Cada familia dominicana tiene historias de amores locos, de quienes llevan el amor a extremos, y la familia de Óscar no era una excepción." (*íbid*.:55*)*–, hasta el punto de que Lola se le aparece en sueños para darle la bienvenida a la "verdadera familia": "Y ahora parecía que era el turno de Óscar. *Bienvenido a la familia,* su hermana le dijo en un sueño. *La verdadera familia* (*íbid:*55-56). Tras este sueño –acaso podríamos llamarlo el *cruce del primer umbral* del héroe–, Yunior nos informa de que comienzan a ocurrir "cosas milagrosas". La primera "cosa milagrosa", no obstante, es la llegada de una nueva depresión para Óscar, la cual le lleva a un nivel de neurosis tal que roba la pistola a su tío Rudolfoy va hacia casa de Manny. Sin embargo, "afortunadamente para el futuro de las letras americanas, Manny no regresó a casa esa noche." (*íbid:*58)[129]. Óscar termina por declararse a Ana, lo cual hace que terminen de distanciarse; por último, cuando por fin llega a la universidad, todo sigue pareciéndose demasiado a la vida en el instituto:

> Después de una serie de fiestas en las que sólo logró que lo amenazaran los blanquitos borrachos, y después de docenas de clases en donde ni una sola muchacha lo había mirado, sintió que su optimismo se desvanecía y antes de que pudiera darse cuenta, cayó en la versión universitaria de lo que había sido su especialidad durante toda su vida en la secundaria: nadie con quien rapar. Sus momentos más felices fueron los que tenían que ver con la literatura de género, como el estreno de *Akira* (1988). No en balde andaba tan depre. (*íbid:*61*)*

Nuevamente, una obra de ciencia-ficción postapocalíptica acaba siendo objeto de obsesión de nuestro protagonista. Ya en una de sus primeras entrevistas, en la revista online *BookBrowse*, Díaz señalaría la importancia del manga como "sombra" dentro de la novela: "I'm not sure *The Lord of the Rings* is the only shadow text lurking inside the book. One could

129Nuevamente, un lector crítico debe preguntarse aquí: ¿cómo que "afortunadamente", si ninguna de las obras que escribe Óscar sobrevive?

argue that the movie *Virus* and the anime/manga *Akira* are also important."(Díaz, 2007:sp), que por otra parte, tan solo Pauline Berlage parece haberse ocupado de investigar (Berlage, 2014, 2015). Nótese, asimismo, que hallamos una anacronía: se nos había dicho que el capítulo transcurría de 1974 a 1987, mientras que en este momento se señala el año de salida de Akira –1988–. El detalle, que podría parecer baladí, no lo parece tanto cuando nos fijamos en que es la única de las obras referidas en las que aparece la fecha de estreno y que esta escapa de los márgenes temporales fijados. No será la única anacronía que nos encontremos en la novela –de hecho, ni siquiera es la primera–, pero esta, al ser la única datada, parece indicar una pista.

Por último, el capítulo finaliza con Óscar igual que en sus últimos años: pedante, gordo, friki y, sobre todo, solo.

Capítulo 2. Wildwood (1982-1985)

SUBCAPÍTULO	ESCENAS	FOCO
Escenas sin título	Detección de cáncer de mama de Belicia	
Cambio de cursivas a no cursivas	Monólogo interior de Lola (relación con la madre) Escapada de Lola Regreso a casa Viaje de Lola a Santo Domingo	Lola

Este segundo capítul se organiza de forma distinta al primero. En lugar de encontrarnos con una serie de subcapítulos titulados, tenemos una primera oración que sirve como introducción, dentro del cuerpo del propio texto, a un subcapítulo escrito en segunda persona:

> Nunca son los cambios que queremos los que cambian todo.
> *Así es como empieza: con tu madre llamándote al cuarto de baño. Recordarás el resto de tu vida lo que hacías en ese preciso momento: estabas leyendo* La colina de Watership[130] *y los conejos y sus conejas corrían hacia el barco y tú no querías dejar de leer, tenías que devolverle el libro a tu hermano al día siguiente, pero entonces ella te llamó otra vez, alzando más la voz, su voz de no estoy relajando, coño, y tú, irritable, mascullaste: Sí, señora.* (Díaz, 2015:63)

De toda la novela que estudiamos, las páginas pertenecientes a la presente escena son las únicas que utilizan esta forma de narración; no encontraremos tampoco más párrafos en cursiva que funcionen como mecanismo de realce metalingüístico. Este fragmento contiene una única escena: Lola de León, con doce años, es requerida por su madre mientras está leyendo para que le palpe un bulto que finalmente resulta en cáncer de mama. El narrador afirma que Lola detecta el tumor en seguida porque siempre ha sido "medio bruja" (*ibid.*:65):

130Recordemos que este éxito de la literatura infantil comienza asimismo con un "fin del mundo": un gran fuego destruye la madriguera donde viven los protagonistas, que se salvan debido a los poderes precognitivos del conejo Quinto. Existe un lejano eco mesiánico-apocalíptico extraído de este texto en el *Óscar Wao*, sobre todo en lo relacionado con la figura de El-ahrairah, un conejo que ha trascendido espiritualmente y cuida a los suyos como fuerza sobrenatural.

Te mareas y puedes sentir tu sangre palpitar, un golpe, un ritmo, un tambor. Luces brillantes resplandecen a través tuyo, como torpedos de fotones, como cometas. No sabes cómo o por qué, pero no tienes la menor duda. Es estimulante. Toda la vida has sido medio bruja; hasta tu mamá lo admite a regañadientes. Hija de Liborio, te llamó cuando escogiste los números ganadores de la lotería de tu tía, y tú pensaste que Liborio era algún pariente. Eso fue antes de Santo Domingo, antes de que supieras del Gran Poder de Dios.

Lo siento, dices, en voz demasiado alta. Lo siento. (íbid.)

Tal "Liborio" no es otro que Papá Liborio (1876-1922), un revolucionario campesino afrodominicano que desde su muerte por parte de las tropas estadounidenses durante la primera ocupación de la isla ha sido venerado popularmente en la República Dominicana (Cfr. Ramírez, 2023:sp). Este se caracterizaría, además, por su carácter mesiánico, al considerarse a sí mismo un profeta enviado por Dios. Como recoge Cibely Ramírez:

> Comenzó su tríada de responsabilidades como curandero, profeta y guerrillero. Este aseguraba que experimentó una revelación divina durante su período de extravío, por lo que se autodenominó "enviado de Dios". Asimismo, muchos afirman que tenía el poder de sanar a los enfermos, alentaba a las personas a vivir en armonía, promovía la adoración a la Santísima Trinidad y realizaba profecías. (*íbid.*)

Poco después comenzará la quimioterapia de la madre.

A partir de la siguiente escena, volvemos a la utilización de la letra redondilla. En este caso, es Lola quien parece tomar la palabra: el resto del capítulo está supuestamente relatado por ella misma en primera persona, como una narración retrospectiva sobre sus años de adolescencia a partir de cómo le afectó el cáncer de su madre. Así, nos cuenta que se convierte en una "muchacha punk" (Díaz, 2015:65) y que se rebela contra los modelos de feminidad heteropatriarcales que dan forma a la norma de género. Ello hace que su familia comience a llamarla Fea e incluso que su tía piense que tiene una enfermedad mental (íbid.:65-66). La escena se centra fundamentalmente en la mala relación madre-hija que mantienen Belicia y Lola –"Es estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre. No se sabe qué mosca puede llegar a picarle de repente y va y cierra la boca. Eso es el deseo de la madre." (Lacan, 2008:118)– dado el temperamento áspero y violento de la progenitora:

> Nunca causé problemas, ni siquiera cuando las morenas salieron detrás de mí con las tijeras para cortar mi pelo lacio. Me quedaba en casa y me aseguraba de que Óscar tuviera de comer y que todo funcionara mientras ella estaba en el trabajo. Lo crié y me crié yo misma. ¡Yo misma! Eres mi hija, decía ella. Eso es lo que se espera de ti. Cuando me sucedió lo que me sucedió a los ocho años y por fin le conté lo que él me había hecho, me dijo que me callara y dejara de llorar, y así lo hice: cerré la boca y apreté las piernas, y también la mente, y al año no podría haber dicho cómo era ese vecino, ni cómo se llamaba. No haces más que quejarte, decía. Pero no tienes la menor idea de cómo es la vida. Sí, señora. (Díaz, 2015:68)

Esta forma de pasar por encima incluso del episodio del abuso sexual de su hija –un tupido velo de silencio patriarcal– nos muestra una visión de Belicia muy ambivalente a lo largo de todo el capítulo: si por un lado resulta admirable por su carácter de mujer fuerte y trabajadora

–más bien, pluriempleada– que no depende de nadie para sacar adelante a sus dos hijos y cuidar de su hermano drogadicto; por otro, se nos aparece como temible a ojos de todo el mundo, dado su carácter agrio, agresivo y escasamente cariñoso. En último lugar, no puede uno, sin embargo, dejar de sentir angustia y compasión por ella debido al cáncer que la devora y no deja de reaparecer una y otra vez a lo largo de los años. Este cáncer, que acabará matándola más adelante, conectará a Yunior con la familia Wao de una manera escasamente mencionada por la crítica: ¿no puede tener acaso algo que ver el cáncer que mataría de leucemia a su hermano Rafa, consciente o inconscientemente, con la compulsión a la repetición que tiene Yunior respecto de la historia de los Cabral?

La enfermedad de Belicia continúa siendo una fuerza narrativa con poder causal en las siguientes páginas. Según nos cuenta Lola, a raíz del cáncer, ella comienza a cambiar. Pasa, así, de ser la hija modelo a rebelarse contra su madre; su primer acto "subversivo" consistirá en raparse el pelo, compartiendo así la calvicie de su progenitora. Cuando esta trata de obligar a Lola a llevar la peluca que ella utiliza, la joven la quema en los fuegos del horno; Belicia la golpea pero ella, en vez de recibir el golpe como habría hecho anteriormente, lo esquiva y se lo devuelve: empieza a forjarse aquí el carácter de Lola –de un modo, veremos, que guarda paralelismos con la construcción de la joven Beli–. Tras ello, se nos cuenta cómo la relación se mantiene tensa, atrapada en una hostilidad mutua por parte de ambas a lo largo de los años que ni el reflote del cáncer consigue superar:

> Figurín de mierda, me llamaba. Te crees que eres alguien, pero no eres nada. Hurgaba, como siempre, buscando el punto flaco, queriendo destruirme como siempre, pero yo no dejé que me debilitara, no había manera de que me pudiera vencer esta vez. Fue la sensación de que mi verdadera vida me esperaba del otro lado de todo esto lo que me dio audacia. Cuando botó mis afiches de los Smiths y Sisters of Mercy –¡Aquí no quiero maricones!– los remplacé. Cuando amenazó con destruir mi ropa nueva, empecé a guardarla en el locker de la escuela y en casa de Karen. Cuando me dijo que tenía que dejar mi trabajo en la cafetería griega, le expliqué a mi jefe que a mi mamá la quimioterapia la había hecho perder el tino, así que cuando llamó para decir que yo no podía seguir trabajando, mi jefe sólo me alcanzó el teléfono y se quedó mirando a sus clientes medio apenado. (Díaz, 2015:71-72)

La sensación de constante opresión que Lola siente acaba llevando a que, en la siguiente escena, seamos testigos de cómo, tras el primer repunte del cáncer de su madre, se escape de su casa para irse a vivir con un novio: "Me escapé, dique, por culpa de un muchacho. (…) Se llamaba Aldo. Tenía diecinueve años y vivía en Jersey Shore con su papá de sesenta y cuatro. (*íbid:7*2-73)". Esta decisión se reconoce como la más estúpida tomada alguna vez por ella misma: el noviazgo, además, se consume pronto. Lola, por tanto, contacta con Óscar para intentar convencerle de que le dé algo de dinero de su madre y poder escapar de allí, con la idea de irse a Dublín, llevarse a Óscar, hacer que los miembros de U2 se enamoren de ella y

que su hermano se convierta en el "James Joyce dominicano"; sin embargo, este la "traiciona" y, cuando aparece, pronto lo hacen también el resto de miembros de la familia (*íbid:*78-79). Lola trata de huir y su madre le persigue; esta, no obstante, tropieza y cae al suelo, de modo que su hija, preocupada por su cáncer, se gira y acude en su ayuda. Es, no obstante, una trampa, que sirve a Belicia para atraparla y mandarla a Santo Domingo a vivir con su abuela, La Inca (79-81).

Es de destacar que no son pocas las ocasiones en las que se revelan aspectos de Lola similares a los de Óscar: en primer lugar nos encontramos con la referencia a *La Colina de Watership*, que le presta su hermano (*íbid*.:63). Comparte, asimismo, algunos de sus miedos, como el pánico apocalíptico: "Su rabia llenaba la casa como humo rancio. Se impregnaba en todo, en el pelo y la comida, como el polvillo radiactivo que nos dijeron en la escuela que caería un día, suave como la nieve" (íbid.:72); "intentaba escribir en mi diario, ése que yo estaba segura serviría como base teórica para la fundación de una sociedad utópica después que nos explotáramos y nos convirtiéramos en gránulos radiactivos" (*íbid*.:76); "En el último minuto de la última hora del último día, mi mamá estaría en el trabajo. Estaría trabajando cuando los misiles cruzaran el cielo." (*íbid*.:79) Otro aspecto destacable de estas páginas es su declaración respecto de los sueños, que escribe después de narrar uno que ha tenido con su madre: "Siempre he odiado los sueños obvios. Todavía los odio." (*íbid*:77). Más adelante leeremos esta intervención de Lola como parte del juego estructural que compone la novela, donde el *sueño* alcanza carácter de leitmotiv.

Las escenas posteriores transcurren en la República Dominicana; se nos informa que el texto que leemos tiene carácter de narración retrospectiva en la que el momento narrado no dista en exceso del tiempo de la escritura: "ya llevo seis meses aquí" (*íbid:*81), señala Lola. Nos encontramos, por tanto, con un indicio de sospecha que habremos de investigar más adelante: ¿de dónde sale este escrito? Durante el Prólogo, el tiempo de la escritura se nos presentaba como el presente de Yunior, finalizado el texto apenas hace "un par de semanas" (*íbid.*:17), dos décadas después de los acontecimientos que se nos han narrado en el presente capítulo. ¿Es un texto robado o encontrado o es, por el contrario, un ejercicio de invención de parte de este? ¿Qué relación guarda el fragmento en cursivas con el resto de escenas de Lola? ¿Ha sido asimismo escrito por ella, es una reconstrucción posterior del autor implícito?

Durante la estancia en Santo Domingo en casa de su abuela La Inca, Lola se "reforma" y se reconcilia a distancia con su madre, que ha superado la segunda acometida del cáncer y vuelve a ser una mujer pluriempleada. Este regreso del cáncer como motivo sirve como excusa a Lola para conectar con el inicio del capítulo: "De lo que quería hablar es de esa

sensación loca que comenzó todo este lío, la sensación de bruja que viene cantando dentro de mis huesos, que me absorbe como el algodón la sangre." (*íbid.:*82). Nuevamente, nos encontramos con una tematización explícita de un "no sé qué", de unos ciertos poderes que comienzan a despertar y ella no comprende. Esta "sensación" trata de ser interpretada por Lola en distintas formas; en un primer lugar, cree que es una señal de huida:

> Ha vuelto. Apenas el otro día, me desperté con todos estos sueños y allí estaba, latiendo dentro de mí. Me imagino que esto es lo que se siente cuando se lleva un niño adentro. Al principio me asustó porque pensé que me decía que escapara de nuevo, pero cada vez que miraba nuestra casa, cada vez que veía a mi abuela, la sensación se hacía más fuerte, así que supe que esto era diferente. *(íbid*:82-83)

Posteriormente, lo interpreta como algo relacionado con Max, el muchacho con el que salía entonces: "Así que pensé que la sensación tenía que ver con Max y un día dejé que me llevara a un motel. Estaba tan excitado que por poco se cae de la cama y lo primero que quiso fue ver mis nalgas." (*íbid.*) Tal sensación, no obstante, se revela al final del capítulo como una suerte de "destino" que le conduce a su abuela, La Inca. Esta le enseña unas fotografías y se dispone a contarle la historia que desconoce de su madre:

> Y ése fue el momento que me golpeó. Con la fuerza de un huracán. La *sensación.* Me puse derechita, de la manera que mi mamá siempre quería que me parara. Mi abuela estaba allí, desesperada, tratando de encontrar las senda como en los últimos segundos de una carrera, cuando estaba segura de que iba a estallar. Ella estaba a punto de decir algo, y yo esperaba sus palabras. Esperaba para comenzar. (íbid.:85)

Nuevamente, nos encontramos con una fuerza descrita en términos naturales similares a un huracán, como se había hecho de forma indirecta en el Prólogo con la referencia intertextual a *El mago de Oz* –"Una nota final, Toro, antes de que Kansas desaparezca" (*íbid.:.:*18). Más adelante el texto nos volverá a traer imágenes eólicas en escenas con componente extraordinario o, cuando menos, *raro* (de acuerdo con Fisher). Finaliza, aquí el capítulo dos; en lo siguiente, nos hallaremos ante la historia de Belicia Cabral, que supuestamente es conocida por Lola a través de La Inca.

Con la información de que disponemos, nos es dado imaginar –pero, por ahora, tan solo eso– que, de algún modo, Yunior se hace con el texto que acabamos de leer y que, en el orden de su *inventio* narrativa, ha decidido incluirlo "en bruto"; al fin y al cabo, unas páginas antes Lola nos había desvelado que escribía un diario (íbid.:76). Sin embargo, el capítulo no tiene formato de diario: es, ante todo, de tipo memorístico, pues se centra en un período tan concreto de su vida, donde el tiempo narrado aumenta o disminuye a voluntad de la trama y sus temas principales. Dado que en ningún momento se nos dice que Lola haya escrito fragmentos autobiográficos de su propia vida, la procedencia de este texto queda en suspenso.

Capítulo 3. Los tres desengaños de Belicia Cabral (1955 – 1962)

SUBCAPÍTULOS	ESCENAS	FOCO
Miren a la princesa	Presentación de Beli	
Bajo el mar	Presentación de sus deseos de escapar	
La chica de mi escuela	Escolarización de Belicia	
¡Kimota!	Llegada a la pubertad	
Número uno	Enamoramiento de Jack Pujols	
Caza al caballero de la luz	"Caída" de Belicia	
¡Amor!		
El Hollywood	Presentación del Gángster	
El Gángster que todos buscamos	Romance con el Gángster	
Revelación	Embarazo de Beli	
Tras mayor reflexión		Belicia
El juego de los nombres		
Verdad y consecuencias, 1		
Verdad y consecuencias, 2	Amenaza de La Trujillo	
A la sombra de la jacaranda		
Vacilación	Rezo de la Inca	
La Inca, divina	Paliza a Beli	
Opción y consecuencias		
Fukú vs zafa	Salvación por la Mangosta	
Otra vez entre los vivos	Muerte de trujillo	
La Inca, en deterioro	Preparación de la huida	
Los últimos días de la República	Huida de la República Dominicana	

El capítulo dedicado a Belicia Cabral es el más extenso de toda la novela. En este, volvemos al formato de separación capitular que ya tenía el Capítulo 1.

MIREN A LA PRINCESA

Este subcapítulo, bastante breve, devuelve la voz narrativa a Yunior: "Antes de que hubiera una Historia Americana, antes de que Paterson se desplegara frente a Óscar y Lola como un sueño o las trompetas de la isla de nuestro desahucio sonaran siquiera, estaba la madre, Hypatía Belicia Cabral" (*ibid:*87). Nos encontramos en la profundización de la pregunta que nos hacíamos arriba: ¿Qué fuentes tiene Yunior para reconstruir esta historia en concreto? El Capítulo 2 nos había dejado en el momento previo a que La Inca, junto a su álbum de fotos, se dispusiera a contarle a Lola la historia que estamos a punto de leer ahora –"Éste es el papá de tu madre, dijo, y me la mostró. Era mi primo, y... Estaba a punto de decir algo más pero entonces se detuvo." (*ibid:*85)–; no obstante, si el origen de la narración de Lola, que en términos lógicos habría de ser el material que diera paso a lo que ahora leemos, había sido ya puesto en discusión, ello nos lleva ello a un nivel nuevo de distanciamiento respecto de los hechos referidos, similarmente a las *Mil y una noches:* así, el relato la vida de Belicia en Santo Domingo– debería haber sido transmitido de La Inca a Lola y de Lola a Yunior. Este, a su vez, lo reelabora y transmite al lector-modelo.

Pero, según hemos visto, hasta ahora nada nos indica que haya de ser de este modo: debido a que el estatuto del Capítulo 2 era ya dudoso en su origen, nada nos autoriza en verdad a

suponer que la historia que leemos ha sido transmitida de Lola a Yunior. La propia Belicia, por su parte, no puede ser considerada como fuente puesto que, como se insistirá más adelante, nunca habla de este tema. Las opciones restantes serían que esta historia procediera de Óscar y este se la contase en algún momento a Yunior, cosa poco probable, o que Yunior en algún momento convenciera a La Inca, con quien apenas tiene ninguna relación, de que se la contara.

Si el lector comienza a confundirse, es normal: la opción lógica de lectura a partir de aquí –esto es, la obtención de las fuentes por mediación de Lola– no está en verdad textualmente verificada; por ello, lo que ahora leemos lo estaría aún menos. Existe, pues, una problemática con la diégesis que, como veremos, se irá haciendo más acusada a lo largo de la narración.

BAJO EL MAR

La narración nos presenta los primeros años de vida conjunta en Baní con La Inca y Belicia. Llevan juntas desde que esta última tiene nueve años: "A partir de 1951, "hija" y "madre" eran dueñas de la famosa panadería situada cerca del parque central y mantenían su casa, algo descolorida y mal ventilada, en excelentes condiciones." (*íbid*:88) Nótese que esta fecha contrasta con la de 1955 del inicio del capítulo, de igual modo que la referencia a *Akira* lo hacía en el último subcapítulo del Capítulo 1. Podría pensarse que esta anacronía, al ser únicamente parte de la introducción, carece de importancia, por ser un salto puntual en el tiempo; el hecho, sin embargo, de que al final del Capítulo 4 se afirme que fue en 1955 cuando La Inca sabe de Belicia por primera vez (íbid.:256), implica que nos encontramos ante un inicio "en falso", dado que el capítulo comienza con *otro* error temporal.

La escena, en cualquier caso, describe la infanica de Beli junto a su madre adoptiva, así como sus primeras fantasías de huida –"Aunque si me hubieran preguntado, hubiera dicho que lo que quería, más que cualquier otra cosa, era lo que había querido durante toda su Niñez Perdida: escapar." (*íbid.*:89), que contrastan con los intentos de La Inca por centrarla.

LA CHICA DE MI ESCUELA

Se nos narran las primeras experiencias de Beli en el El Redentor, un exclusivo centro privado de Baní. De una manera en cierto modo similar a su hijo Óscar, nos enteramos de su carácter de excluida social –"Ni siquiera tuvo la suerte de ser degradada a ese lamentable subconjunto -los megalosers- a quienes incluso a los losers les gusta joder. Estaba más allá, en el territorio de los Sycorax. (*íbid*:93)–. Si en el caso de ÓScar obedecía en lo fundamental a su frikismo, su fealdad, timidez y gordura, en el caso de Belicia el motivo es su negrura (íbid.:94). Ello hace que tenga únicamente por amiga a Dorca, "la hija de la mujer que le

limpiaba a la Inca, que no tenía ni un par de zapatos y que besaba el suelo que Beli pisaba" (íbid.:95), a quien trata con desprecio y altanería.

En un nuevo paralelismo con su hijo, Belicia se obsesiona con casi todos los estudiantes de su colegio hasta unos niveles preocupantes –"Nuestra chica era *straight boycrazy* (y que le digan boycrazy a una muchacha en un lugar como Santo Domingo es una distinción singular; significa que es capaz de enamorarse de una forma tal que haría polvo a una americana)" (*íbid:*97)– mientras La Inca trata de rectificar en vano su comportamiento para que se centre en los estudios.

KIMOTA

"Escena" muy breve, aparentemente autoexplicativa, que podemos reproducir íntregramente: "¿Qué pasó? / Un muchacho. / Su primero" (*íbid:*98). "Kimota", término extraído de los cómics de *Marvelman – Miracleman,* es la palabra que el protagonista, Micky Moran, tiene que pronunciar para transformarse en el superhéroe Marvelman en los cómics creados por Mick Anglo. Obviamente, es el reverso especular de "Atomik"; debido al interés por las "palabras malditas" o "hechizos de protección" (como el nombre de Cristóbal Colón o el Zafa), llamamos en este punto la atención sobre una nueva connotación establecida entre la familia Cabral, los términos relacionados con el campo de la era nuclear y la "caída en desgracia" fruto de sus relaciones relaciones amorosas[131].

NÚMERO UNO

Esta escena introduce a Jack Pujols, "el chico más guapo (léase: más blanco)" (p 99) de la escuela, con quien Belicia saldrá más adelante. Se nos lo describe a él y asimismo la pubertad de Belicia, quien, se nos cuenta, durante el "Verano de sus Características Sexuales Secundarias" (*íbid*.:101) se había transformado en una auténtica belleza. Por tercera vez en la novela, vemos que la pubertad se trata en términos de rito de paso: si Óscar se había "monstruificado" y Lola se rebelaba contra el cáncer de su madre y comenzaba a experimentar "la sensación", en el caso de su madre es el abandono del "territorio de los Sycorax" para pasar a descubrir la potencia de su propio cuerpo: "Que conste, ese verano nuestra muchacha desarrolló un cuerpazo tan enloquecido que sólo un pornógrafo o un

131Volveremos a ello al hablar de los imaginarios apocalípticos en el *Óscar Wao*. No nos parece casual que, en su entrevista con Paul Jay (21/3/2008), Díaz mencionase el término al hablar de las claves interpretativas de la novela. Veamos, asimismo, que el entrevistador no reconoce el término, que sustituye por *komota*:

> It's only when the reader makes these decisions that the book finally assembles itself, it's like the last key word that puts the book together. Throughout the entire book, all the references of the fantastic, all the references of the nerdly, are about figures who have been dismantled, figures who are divided, and that there's a key word that puts them back together, and in a way that key word, the *komota* (?) word is the decision that a reader makes. (Díaz, 21/3/2008:8)

dibujante de cómics podía haberlo conjurado con tranquilidad de conciencia" *(íbid.*).

CAZA AL CABALLERO DE LA LUZ

Belicia trata por todos sus recién adquiridos medios de conquistar a Jack Pujols, cosa que acaba consiguiendo. Entre medias, se nos describe un pequeño episodio en el colegio de El Redentor: Yunior nos narra que, un día de clase, uno de los profesores cometió el error de preguntar a los alumnos cómo veían el futuro de la República Dominicana, lo cual acaba con el profesor desaparecido a causa de la redacción que escribió aquel día uno de ellos:

> Uno de sus compañeros de clase, Mauricio Ledesme, se buscó un lío tan serio que su familia tuvo que sacarlo del país con tremendo apuro. Era un muchacho reservado que se sentaba al lado de una del Escuadrón, perdido en su enamoramiento con ella. Quizá pensó que la impresionaría. (No era algo tan inverosímil, porque pronto vendría la generación que, como técnica favorita para levantar jevitas, adoptaría no Ser Como Mike, sino Ser Como El Che.) Quizá simplemente ya no aguantaba más. Escribió con la letra apretada de un futuro poeta revolucionario: Quisiera ver a nuestro país convertido en una democracia como los Estados Unidos. Deseo que ya no haya más dictadores. También creo que fue Trujillo quien mató a Galíndez. Eso fue todo. Al día siguiente él y el maestro se habían desvanecido. Nadie dijo nada. (*íbid:*105-107)

La nota 11 nos interesará en su momento debido a que ocupa una de las digresiones más importantes de toda la novela, donde el narrador compara a los escritores y los dictadores –"Los dictadore,. en mi opinión, conocen la competencia cuando la ven. Igual que los escritores. Al fin y al cabo, se reconocen los de la misma calaña." (íbid.:106)

¡AMOR!

Continuando con la anterior escena, la presente desarrolla el romance de Belicia con Jack Pujols, que comienza apasionadamente, hasta que se ve súbitamente interrumpido cuando ambos son encontrados manteniendo relaciones sexuales en un armario del colegio. (íbid.:110). Debido a que él es procedente de una de las mejores familias de la ciudad –hecho que se expresa en una clásica fórmula que parodia el realismo decimonónico: "Hijo número uno del Bendito Clan B___í"; "otra familia poderosa de Baní, los R___" (*íbid*.), ella es expulsada mientras que él queda totalmente impune.

Tras esto, Belicia se niega a volver a la educación formal y acabar, de este modo, con el sueño de su madre adoptiva de que llegara a ser médica. Enfadada con La Inca, con la educación, con Jack Pujols, Belicia se autopromete un *non serviam* que no deja de tener cierto eco con el proclamado por Stephen Dedalus en el *Retrato del artista adolescente* (1916) de James Joyce. En su artículo "Invoking Joyce, Avoiding Imitation: Junot Díaz's Portrait of Nerds in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" (2016), la crítica Joori Joyce Lee señalaría

ciertos paralelismos entre el *bilgdunsroman* del autor de *Ulises* y el *Óscar Wao: "*I read Díaz's novel alongside Joyce's and offer textual sites that suggest Joyce's influence on Díaz. In doing so, I demonstrate that Díaz values and inherits Joyce's literary style while modifying some of his modes" (Joyce Lee, 2016:23). Su lectura, muy seductora y reveladora, es de las pocas –la única que nosotros hemos encontrado– que señalan el homenaje intertextual realizado por Díaz en este momento al trazar el personaje de Belicia: "In the passage in which Stephen professes his intention to leave the Church, Ireland, and his family, he declares that he will take the risk of being an outsider by following his own path. His promise is repeated by the adolescent Beli in *Oscar Wao*." *(íbid:*32) El "pasaje" al que refiere es el siguiente:

> No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible, usando para mi defensa las solas armas que me permito usar: silencio, destierro y astucia." (Joyce, 1995:224)

Pasaje del *Retrato del artista adolescente* que Joyce Lee compara con el que sigue:

> [C]omo fruto de esa desilusión e inquietud, Beli hizo su primera promesa de adulta, la que la acompañaría a través de los años, hasta los Estados Unidos y más lejos. No serviré a nadie. Jamás se volverla a dejar llevar por nadie que no fuera ella misma. Ni el director, ni las monjas, ni La Inca, ni sus pobres padres difuntos. Sólo yo, susurró. Yo. (Díaz, 2015:113)

El ojo de Joyce Lee al hallar este paralelismo, no obstante, no llegará hasta las últimas, y lógicas, consecuencias: si *Drown,* para Díaz, era una suerte de "Telemaquia inversa", el *Óscar Wao* en cierto modo es el *Ulises;* esto no es por compartir una referencia homérica sino por similitudes más tangenciales, como podrán ser la conexión entre Óscar de León y Leopold Bloom debido a su tamaño y corpulencia o su particular relación con las relaciones sexo-afectivas en las que hay más de dos personas involucradas –Óscar, por su parte, tiende a enamorarse de mujeres con pareja. Por otra, si bien Bloom está casado, tiene una relación de *cuckolding* o cuernos consentidos con su esposa Molly Bloom–; asimismo, la misma la antítesis Yunior / Óscar podría recordarnos a la de Stephen Dedalus / Leopold Bloom.

Después de prometerse su *non serviam,* Beli encuentra trabajo en un restaurante chino, mantiene a un par de hombres en "espera" –un "dealer de la Fiat" y un joven revolucionario de izquierdas– mientras fantasea con la vuelta de Jack Pujols –a quien, se nos dice, no vuelve a ver más que una vez en la vida, y únicamente por televisión–. La Inca, asustada por "la Caída de Beli" (*íbid*.:117), pero no dispone de fuerza suficiente para conseguir "encarrilarla". Cada vez más hermosa e independiente, Belicia pide a su "amiga" Dorca que la lleve de fiesta.

HOLLYWOOD

Belicia llega a El Hollywood, un club de la zona, donde conoce a El Gangster, un "guapo en el estilo dudoso de un productor de Hollywood, barrigón y cuarentón" (*íbid:*124), con el que tiene un mal encuentro –la llama *morena*–, cosa que no quita para que ella comience a obsesionarse con él.

El Gángster que todos buscamos

El capítulo realiza una descripción sobre El Gángster. Esta, nuevamente, tiene una procedencia parcialmente dudosa:

> Nunca sabremos cuánto sabía Beli sobre El Gángster. Jura que sólo le había dicho que era un hombre de negocios. Por supuesto, lo creí. ¿Por qué no iba a creerlo? […]
>
> Debido en parte al silencio de Beli sobre el tema y la inquietud persistente de la gente al hablar del régimen, lo que se conoce del Gángster es fragmentario. Les daré lo que he logrado desenterrar y el resto tendrá que esperar al día en que al fin hablen las páginas en blanco. (Díaz, 2015:128)

Una vez más, nos encontramos ante una situación de difícil verificación dentro del mundo narrativo que estamos leyendo. Tal negación de la omnisciencia narrativa debería hacer que nos preguntemos sobre la posible veracidad de lo narrado posteriormente, pero también de lo que hemos leído antes. Asimismo, el mero hecho de que se defina al Gángster como miembro de la policía secreta de Trujillo (*íbid.)* nos fuerza a redoblar las sospechas: ¿cómo ha podido reconstruir tanta información sobre un miembro del SIM si, como no deja de decirnos, una de las características de la Diáspora es el olvido y una de las de República Dominicana, el silencio?

En cualquier caso, de este "Gángster" –llamado, sabremos más adelante, Dionisio– se nos cuentan diversos actos de violencia política y de tráfico sexual (*íbid*.:130-132), así como sus esfuerzos por conquistar a Beli. Estos son entendidos por Yunior como resultado de su trauma por la Revolución Cubana –según cuenta, se hallaba en La Habana durante la Nochevieja de 1958 (*íbid.*:131)–, que le llevan a la necesidad de "regenerarse con la alquimia de una chocha joven" (*íbid*.:132). Tras conseguir a Beli, se ocupa de enseñarle la buena vida de la "Clase Alta" de la República Dominicana, llevándola "a los restaurantes más exclusivos de la Capital, a los clubs que antes nunca habían tolerado a un prieto que no fuera músico cruzar la puerta (el tipo era así de poderoso, tanto como para romper la prohibición contra los *negros),* lugares como el Hamaca, el Tropicalia (aunque en el Country Club ni él podía)." (*íbid*:133).

Belicia, por su parte, se enamora profundamentea de él, de esa manera que, nos dice Yunior, es ya típica en su forma de escribir: "ella, hija de La Caída, receptora de las radiaciones más fuertes, amaba atómicamente." (*íbid:*134). No obstante, esta relación no es bien vista ni por La Inca –que comienza a sospechar sobre el fukú de Beli "Quizá traes una

maldición encima" (*íbid*.:137)–, ni por sus vecinos –"Es posible que hasta tengas que matarla, le dijeron con pesar" (*íbid:*136*)*; su relación con El Gángster, su cambio de actitud, hace que incluso la despidan del trabajo –será readmitida después de la visita de El Gángster, pero tras el incidente no seguirá mucho más tiempo allí–.

Situada la narración en los últimos momentos de la dictadura de Trujillo, tenemos noticia de cómo el Gángster comienza a desaparecer con cada vez más frecuencia, debido a sus "negocios" –en realidad, a su represión de los movimientos de resistencia antitrujillista– y que, cuando aparece, únicamente tiene fuerzas y ganas de acostarse con Belicia. (*íbid*.:138). La relación comienza a resentirse cada vez más, de modo que el Gángster, para resarcirla "después de una ausencia particularmente prolongada" (*íbid*.:140), la lleva de viaje a Samaná, descrito en términos edénicos –"Uno de los autores de la Biblia del Rey Jaime sin duda viajó por el Caribe y muchas veces pienso que cuando se sentó a escribir los capítulos del Edén lo que tenía en mente era un lugar como Samaná" (*íbid.*)–. Allí pasan varios días, hasta que El Gánsger recibe la noticia de que hay "problemas con los subversivos", de modo que deja sola a Belicia en la cabaña. Harta de esperarle, decide volver por su propia cuenta. Mientras vuelve a Baní, ella y su conductor pasan por un poblacho en cuyo único comercio visible hay un chivo colgado, despellejado "para dejar ver su musculatura anaranjada y nervuda, salvo la cara, donde la piel, todavía intacta, semejaba una máscara fúnebre" (*íbid.*:143). Este presagio le hace a Beli entrever a un hombre sin cara sentado que la saluda al pasar. (*íbid*.:143-144). Dos días después, La Inca descubre que Belicia está embarazada.

REVELACIÓN

Tras acudir al médico y confirmar que, en efecto, Belicia espera un hijo de El Gángster, comienza a correrse la voz por todo Baní (*íbid.*:144)

TRAS MAYOR REFLEXIÓN

Breve escena en la que, a través de una prolepsis, leemos cómo años después, recordando el momento en que le comunicó a El Gángster su embarazo, ella comprende que le había insinuado que abortara. (*íbid.*:145)

EL JUEGO DE LOS NOMBRES

Escena íntima en la que Beli y El Gángster hablan sobre los posibles nombres del niño; este insiste en que tiene que llamarse como su abuelo. Al preguntarle si no era que no había conocido a su familia, él se aleja de ella. (*íbid*.:145-146)

VERDAD Y CONSECUENCIAS 1

El narrador nos informa de que El Gángster estaba casado con una de los Trujillo.

(*íbid*.:146)

VERDAD Y CONSECUENCIAS 2

No únicamente es una Trujillo, sino una de sus hermanas. Yunior nos cuenta algunos hechos relativos a ella, tanto ciertos como meros rumores –"¿Quién puede llevar la cuenta de lo que es verdad o lo que es mentira en un país tan baká como el nuestro" (íbid.:47)–. Posteriormente, y ahora sin ningún tipo de fuente de verificación, rayando en la inverosimilitud, el narrador nos introduce una escena en la que "La Fea" Trujillo recibe a un criado y recibe noticia de la existencia del hijo esperado de Belicia:

> Bueno, un buen día del mes de mayo un criado se le apareció en la puerta.
> Déjalo, dijo ella con un lápiz en la boca.
> Una inhalación. Doña, hay noticias.
> Siempre hay noticias. Déjalo.
> Una exhalación. Noticias sobre su esposo. (*ibid:*147)

A LA SOMBRA DE LA JACARANDA

Mientras Belicia da un paseo por el Parque Central de Baní, se topa con la esposa del Gángster y dos oficiales que Yunior apoda Elvis Uno y Elvis Dos. La Trujillo le dice que se la van a llevar a un médico para que aborte; Beli trata de resistirse, pero sus antiguos compañeros de trabajo aparecen en "un milagro" (*íbid:*149) y consiguen salvarla: "Mis chinos, le contó a su hija, me salvaron la vida" (íbid.:150); no obstante, como venimos viendo, la narración es cada vez más dudosa. La escena entera aparece construida como una enorme cadena de coincidencias: primero la Trujillo, después los antiguos compañeros de trabajo que casualmente *andaban por ahí,* uno de ellos armado con una pistola (*íbid.*). La esposa del Gángster, por su parte, se esfuma "inexplicablemente" (*íbid.*).

VACILACIÓN

Belicia,"como todo el mundo en este maldito cuento" (*íbid.*) se cree a salvo, pero un par de horas después Elvis Uno y Elvis Dos vuelven por ella a su casa.

LA INCA DIVINA

En esta escena, el foco pasa de Belicia a La Inca; al ser informada de que se han llevado a su hija, Beli comprende que "la maldición de los Cabral al fin había logrado infiltrar su círculo" (*íbid*.:151). Al borde de la desesperación, nota cómo "una mano" acude a salvarla; escucha supuestamente al espíritu de su marido, quien le da ánimos y le dice que tiene que salvar a Beli. Comienza a rezar y, de la nada, aparece un grupo de señoras que se suman a su plegaria (*íbid*.:152)

OPINIÓN Y CONSECUENCIAS

Los miembros de la policía secreta se llevan a Belicia a unos cañaverales apartados de la ciudad, donde la golpean casi hasta la muerte. Entre desmayo y desmayo, le parece ver a La Inca rezando (*íbid*.:155). Consigue, empero, despertar y sacar fuerzas para continuar adelante, gracias a su "magia Cabral": comprende que otro hombre ha vuelto a engañarla. De puro enfado, Belicia consigue recobrar la conciencia.

En ese momento, Belicia ve una mangosta a su lado; esta sería amable "de no ser por los ojos dorados de león y el negro absoluto de la piel. Era bastante grande para su especie..." (*íbid*.:156). El animal le dice que debe levantarse, que ha perdido al niño pero que habrá más por llegar y que, por ello, debe continuar. Tras ello, la mangosta corretea por las cañas ayudando a Belicia a encontrar la salida de los cañaverales y salvar la vida.

FUKÚ VS ZAFA

El narrador se pregunta si lo que nos ha contado es prueba del fukú familiar de los Cabral, "la versión local de la Casa Atreides", como piensan muchos, o más bien prueba de que Belicia está bendecida. (*íbid.*:159). Una nueva proyección proléptica nos lleva a un momento intemporal de la narración, donde se nos da noticia de que La Inca ya no vive: "*Hasta el día de su muerte*, creyó que Beli no se había encontrado con una maldición, sino con Dios, en aquel cañaveral." (*íbid*.:160). Ningún otro momento en la historia hará referencia a este hecho.

OTRA VEZ ENTRE LOS VIVOS

Después de cinco días en coma, Belicia despierta gritando de dolor. Aún en el hospital, sueña que "había muerto de verdad y que ella y su hijo compartían un ataúd" (*íbid*.:161). Este sueño, "obvio" según diría presuntamente Lola en el Capítulo 2., deja de serlo y cobra sentido profético cuando, años después, tras la muerte de Óscar y la suya propia tras un nuevo asalto del cáncer, son enterrados juntos (*íbid.*:319)

Al volver a despertar y oír un enorme tumulto en las calles, La Inca le cuenta que, la misma noche que secuestraron a Belicia han matado a Rafael Trujillo. (*íbid*.:162)

LA INCA, EN DETERIORO

Tras el asesinato de Trujillo se desata una ola de violencia y Terror político por parte del régimen. Preocupada por el futuro de Beli, La Inca comienza a rezar y, al tercer día, se le aparece una vez más en sueños su marido difundo, que le dice que tiene que sacarla de allí. (*íbid*.:165). La Inca, aterrada por la idea, sin decidirse, termina por enviarla a EEUU después de que vuelvan Los Elvis preguntando por La Inca.

La escena finaliza con Yunior-narrador dirigiéndose a Belicia-personaje desde el presente,

"contándole" su propia vida:

> Beli se rió.
> Oh, Beli; no tan a la ligera, no tan a la ligera: ¿Qué sabías tú de estados o diásporas? ¿Qué sabías de Nueba Yol o de las viviendas sin calefacción de la "old law" o de niños con tanto odio hacia sí mismos que les provocaba cortocircuitos en la cabeza? ¿Qué sabías, madame, de la *inmigración?* No te rías, mi negrita, porque tu mundo está por cambiar. Por completo. Sí: una belleza terrible, etcétera, etcétera. Créemelo. Ríes porque te han arrastrado al límite de tu alma, porque tu amante te traicionó casi hasta la muerte, porque tu primer hijo nunca nació. Ríes porque no tienes dientes delanteros y has jurado que no volverás a sonreír.
> Quisiera poder decirte otra cosa, pero lo tengo aquí mismo, grabado en la cinta. (íbid.:167)

Asistimos en este fragmento a un nuevo ejercicio de autoreflexividad textual. A partir del cambio a segunda persona y de la condensación temporal, Yunior establece un falso diálogo con Belicia que, cerrando con un chiste –"lo tengo aquí mismo grabado en la cinta"–, vuelve a plantearnos la cuestión del control narrativo de Yunior sobre la propia historia.

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE LA REPÚBLICA

Poco antes de exiliarse a los Estados Unidos, Belicia pasa sus últimos días en Baní envueltos en una bruma y llenos de pesadillas; tiene, también, un último encuentro con El Gángster –totalmente consumido por la paranoia post-Trujillo ante su propio futuro–. Finalmente, se marcha a Nueva York. Encontramos aquí la única aparición –y no mención de pasada– al padre de Óscar y Lola en toda la novela, a quien conoce en el mismo avión: "Lo demás que no conoce: que el hombre de al lado terminará siendo su esposo y el padre de sus dos hijos, que después de dos años juntos la dejará, su tercer y último desengaño, y que nunca volverá a amar." (*íbid.:*171).

Capítulo 4. La educación sentimental (1988 – 1992)

SUBCAPÍTULOS	ESCENAS	FOCO
Escenas sin título	Introducción de Yunior e inicio de este con Lola Presentación de la vida conjunta entre Yunior y Óscar Yunior ayuda a Óscar Enfrentamiento entre Yunior y Óscar Enamoramiento de Jenni Rotura corazón , depresión Óscar Intento suicidio y aparición Mangosta Vuelta a Paterson Visita de Yunior a Óscar Visita de Óscar a Yunior Reencuentro entre Yunior y Lola Vuelva a Demarest	Yunior , Óscar

El último capítulo de la primera parte de la obra vuelve a hacer uso de la separación interparagráfica como forma de división entre los subcapítulos. Comienza con el

desvelamiento del narrador como personaje en primera persona: "Todo comenzó conmigo" (*ibid*.:173). Es, por ello, el primero de cuantos hemos leído en que Yunior aparece *encarnado* en una figura narrativa homodiegética e intradiegética simultáneamente, como un individuo que se introduce a sí mismo contándonos que fue asaltado y golpeado por una banda de pandilleros (*ibid.*:179). Pronto nos introduce a Lola, la única de sus amigos, dice, que se preocupó por él: lo cuida durante varios días y trata de acostarse con ella, pero Lola no cede debido a que tiene una relación monógama con su pareja –Yunior nos informa, asimismo, de que había mantenido un *affaire* de tres días con ella en el pasado antes de que la culpa la consumiera (*ibid*.:177)–.

En la siguiente escena, nuestro narrador nos cuenta que, después de otra caída en la depresión de Óscar que lo lleva a un nuevo intento de suicidio, se ofrece para ir a vivir con él, "cuidarle" y vigilar por que esté bien mientras Lola viaja a España a estudiar durante un curso. Tras ello, Yunior nos confiesa que si se ofreció a vivir con él fue porque, debido a los modos de elección de vivienda en la universidad, no tenía posibilidad ninguna de encontrar alojamiento en el campus ese año.

Yunior, aquí, vuelve al desdoblamiento entre el tiempo de la escritura –"yo no era tan old school como ahora" (*ibid*.:177) y elabora una digresión sobre la maldición de Óscar –"El tipo siempre decía que estaba asarao, lo decía constantemente, y si yo en realidad hubiera sido un dominicano old school: *a)* le hubiera hecho caso al muy idiota y *b)* hubiera salido pitando de ahí." (*ibid.*)–. Poco a poco, va desarrollando su relación con Óscar, en gran medida construida sobre el hecho de que ambos quieren dedicarse a la escritura:

> Tomaba sus escritos –ya tenía cinco libros en esa fecha– e intentaba leer algunos. No eran de mi gusto –*¡Deja el faser, Arthurus Prime!*– pero incluso en esa época se podía ver que tenía cabeza. Podía escribir diálogos, la exposición era rápida y aguda, la narración fluía. Le mostré algo de mi ficción también, todo tenía que ver con robos y ventas de droga y *Fuck you, Nando* y ¡BLAU! ¡BLAU! ¡BLAU! Me dio cuatro páginas de comentarios sobre un cuento de ocho (*ibid.*:179)

Igual que se nos ha contado ya anteriormente, Óscar sigue enamorándose constante y fracasadamente –"con al menos 24 jevitas diferentes" (*ibid*)–. Yunior trata de arreglarle la vida a Óscar (*ibid*.:181) como forma de intentar reformarse después de que su novia, Suriyan, corte con él por haberle sido infiel, pero nuestro protagonista se rinde casi de inmediato. Ello hace que discutan, Yunior abandone el "Programa de Redención de Óscar" (*ibid*.:184) deje de "protegerle" y el resto de sus compañeros vuelvan a hacerle bullying –le cambian incluso el nombre por Óscar "Wao" por su parecido con "Wilde, el homo gordo" (*ibid*.:186). Las siguientes escenas vuelven al tiempo de la escritura: pasajes breves donde Yunior se pregunta

por el motivo que habría de serpararlos –¿Qué me encabronó más? […] ¿Qué lo lastimó más? ¿Que nunca fui su amigo de verdad o que fingí serlo? (*íbid.*187)[132].

Tras el breve intento de transformación, Óscar vuelve a lo que verdaderamente le gusta: "enamorarse" de otra mujer –nos vemos obligados al uso de las comillas en esta altura de la narración porque, como vemos, esta mistificación casi patológica por el enamoramiento de Óscar acaso debería hacernos reflexionar sobre si, efectivamente, estamos ante amor o más bien, como reza la famosa bachata que nuestro protagonista no sabría bailar, alguien debería haberle dicho que *lo que tú sientes se llama obsesión*–. La "afortunada", esta vez, es Jenni Muñoz, una chica gótica puertorriqueña con la que obviamente no llegará a consumar nada, pero con quien traba una relación de amistad. Ante este hecho, Yunior, que en el pasado había tratado de ligar con ella –habiendo obtenido únicamente burla como retroalimentación por su parte–, no puede evitar sus celos y actúa reactivamente –"En vez de animarlo, ponía mala cara cuando lo veía con La Jablesse; en vez de compartir mi sabiduría de las mujeres, le dije que tuviera cuidao... en otras palabras, me convertí en un antipapichulo. Yo, el mayor papichulo de todos" (*íbid*:191)–. Nos enteramos, asimismo, de que Yunior espía a Óscar y lee su diario –"¿Que leía el diario de mi compañero de cuarto a escondidas? Claro que sí." *(íbid*)–.

La emoción de Óscar por la nueva mujer en su vida, no obstante, dura poco: en un momento dado, nuestro protagonista cae en un ataque de desesperación al sorprenderla manteniendo relaciones sexuales con un punki de la universidad, lo que le hace terminar su amistad con Jenni dada su clásica reacción de "incel" celoso –"Antes de que a ella le fuera siquiera posible decirle que se largara, él se volvió loco. La llamó puta y atacó sus paredes, arrancando los afiches y lanzando los libros por todas partes." (*íbid.:*193)–. Después del incidente, Óscar queda todavía más aislado, al ser considerado un loco por todos sus compañeros, y su tristeza se agrava más y más.

Expulsado de Demarest por su comportamiento, organiza una última velada con Yunior, junto con el que agarra una enorme borrachera. Cuando este se marcha –y, por ello, deja de actuar como testigo para volver a ser reconstructor-compilador-inventor–, se nos cuenta que Óscar se bebe una botella más él solo y se dirige a la estación de trenes para tirarse a las vías. Ahora bien, en el momento anterior a arrojarse por el puente, tiene un encuentro con la Mangosta Dorada:

132Este, así como otros comentarios repartidos por todo el texto, nos dan idea de que la relación Yunior-Óscar no está caracterizada por la amistad tanto como por la necesidad. No terminamos, por tanto, de aceptar las distintas lecturas que califican como "amigo de Óscar" a Yunior: "credits his deceased friend for the transformation" (Meacham, 2014:74) "Oscar's best friend Yunior" (Joyce Lee, 2016:108); "his friend Oscar de León" (Bueno, 2018:96).

> Cerró los ojos (o quizá no) y cuando los abrió de nuevo había a su lado algo sacado directamente de los cuentos de Ursula Le Guin. Después, al describirlo, lo llamaría La Mangosta Dorada, pero incluso él sabía que no era eso. Era algo muy apacible, muy hermoso. Ojos dorados llenos de brillo que lo atravesaban, no tanto enjuiciándolo o reprobándolo, sino con algo que daba mucho más miedo. Se miraron fijamente –la criatura serena como un budista, él totalmente incrédulo– y entonces el silbido se escuchó otra vez y sus ojos se abrieron (o cerraron) y había desaparecido.
>
> El tipo había estado esperando toda la vida que le ocurriera algo así, siempre había querido vivir en un mundo de magia y misterio, pero en vez de tomar nota de la visión y cambiar sus maneras, el comemierda sólo sacudió su cabeza hinchada. El tren estaba ahora más cerca y, por eso, antes de que pudiera perder el valor, se lanzó a la oscuridad (*íbid:*195-196)

Aquí, como tenemos ocasión de comprobar, la forma de verificación narrativa es el recurso al diario de Óscar, que ya Yunior nos había confesado que era propenso a hojear. Recordemos, empero, que en ningún momento, por muchas veces que Yunior lo use como "fuente", en ningún momento accedemos al texto como tal[133].

En cualquier caso, cuando Óscar finalmente se lanza a las vías, calcula mal y cae sobre un parterre de la isla de la estación, lo que le salva la vida. (*ibíd.*:196) En el hospital, es visitado por su madre, su tío, Lola y Yunior, que va con la intención de ligarse a Lola pero es recibido fríamente por ella y le retira la palabra. Durante toda su convalecencia en su casa, Yunior acude a visitarle en una ocasión; hablando con él, Óscar echa la culpa a "la maldición" (íbid.:199) por impulsarle a intentar suicidarse.

La siguiente escena nos transporta al último curso académico de Óscar y Yunior; aquel acaba de terminar la primera parte de una tetralogía de ciencia-ficción y anda de mejor humor. Nos enteramos asimismo de que Yunior vuelve con Suriyan y que la misma noche de reconciliación le es infiel (*íbid.*:201), así como de que ambos excompañeros continúan viéndose ocasionalmente –siempre a iniciativa de Óscar–.

Las páginas posteriores nos relatan brevemente el cuarto año en Rutgers. Yunior comienza a ser felicitado por su profesora de escritura creativa y se reencuentra con Lola, que habiéndolo dejado con su pareja, vuelve a coquetear con él. Vuelve, asimismo, a compartir cuarto con Óscar –podemos inferir que más por rondar a Lola que por preocupación hacia él–. Este continúa sumido en la depresión –"El otoño después de La Caída fue oscuro (lo leí en su diario): oscuro. Seguía pensando en hacerlo, pero tenía miedo. De su hermana sobre todo, pero también de sí mismo." (*íbid.:*204)– e, insomne, se aficiona a dar vueltas con el coche, pensando que cada una será la última y quedándose dormido varias veces al volante:

> Un segundo estaba pensando en sus personajes y el siguiente iba a la deriva, una toxicidad

133Habida cuenta de que en la narración tenemos varias citas textuales de las obras de ficción preferidas por Óscar, como el universo tolkieniano (*íbid*.:17), *Los Cuatro fantásticos* (*íbid*.:316) o *Watchmen* (*íbid*.:327), el efecto narrativo es incluso más interesante: nos encontramos con un acceso menos mediado con aquello que Óscar lee que con lo que escribe.

embriagante, a punto de caer rendido, cuando de repente sonaba una última alarma.

Lola.

Nada más estimulante (escribió) que salvarse a uno mismo con el simple acto de despertar. (*íbid.*)

Termina así el capítulo y, con este, la primera parte de la novela. Con ello, hemos leído asimismo casi dos terceras partes de la obra, visitado cuatro décadas distintas (de 1955 a 1992) y experimentado distintas transformaciones en la voz narrativa. A estas alturas del *Óscar Wao*, se nos ha informado ya de la muerte de Óscar (*íbid*.:47) y de la de La Inca (*íbid*.:160) y se nos han planteado gran cantidad de interrogantes en torno a la certeza y la verosimilitud de lo leído; ello ha tendido a ser tratado con ambivalencia –los elementos más extraordinarios están caracterizados todos ellos por un aura de duda y sospecha que nos recuerdan a los modos de lo fantástico–.

5.3 SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO	SUBCAPÍTULOS	ESCENAS	FOCO
Sin título	Escenas sin título	Intento de huida de Lola Beli recoge a Lola Muerte de su exnovio Manny Vuelta de Lola a los Estados Unidos	Lola
5. Pobre Abela (1944-1946)	El médico famoso ¿Y entonces? Santo Domingo Confidencial The Bad Thing Chiste Apocalyptus En mi humilde opinión La caída Abelard encadenado La sentencia La secuela La tercera y última hija La quemadura Forget-me-naut Refugio	Presentación de familia de Abelard Abelard empieza a esconder a las mujeres de la casa Presentación esposa (Socorro), amante (Lydia) y amigo (Marcus) Encuentro con Trujillo Descripción de Trujillo Invitación a fiesta por parte de Trujillo Caída de Abelard Encarcelamiento y condena de Abelard Nacimiento de Beli, muerte de Socorro Reparto de las hijas de la familia y muerte de las dos primeras Anuncio de la muerte Abelard, tortura de este y muerte real Entrega de Belicia y venta como esclava Rescate de Belicia por la Inca Relación entre Belicia y La Inca Educación de Belicia	Abelard Lola, La Inca
6. La tierra de los perdidos (1992-1995)	La Edad de las Tinieblas Óscar se va de vacaciones Compendio de notas de un regreso a la tierra natal Las pruebas del pasado de un bróder Óscar aplatanado La beba Una nota del autor La muchacha de la sabana iglesia La Inca habla	Regreso de Óscar a Paterson. Entrada en la depresión Vacaciones en Santo Domingo Enamoramiento de Ybón Presentación de Ybón Interrupción de Yunior Desarrollo de la relación con Ybón Puntualización de la Inca Caracterización de Ybón por Óscar Aparición del novio de Ybón	Óscar

	Ybón, según apuntes de Óscar Lo que nunca cambia Óscar en el Rubicón Última oportunidad Óscar apaleado Clives al rescate Encuentros cercanos estilo caribeño Vivo o muerto Informe para un descenso al infierno Vivo Un consejo Paterson, otra vez	Amenazas de Óscar Paliza en los cañaverales Rescate por Clives Sueños con la Mangosta Rezo de La Inca Descenso al infierno Despedida de Ybón Interrupción Regreso a Paterson	

La segunda parte de la obra inicia con una cita del periódico *La Nación* sobre el carácter sobrehumano de Rafael Trujillo, que transcribimos aquí:

> Los hombres no son imprescindibles. Pero Trujillo es irremplazable. Porque Trujillo no es un hombre. Es... una fuerza cósmica... Quienes tratan de compararlo con sus contemporáneos comunes y corrientes se equivocan. Pertenece a... la categoría de aquellos nacidos con un destino especial. (Díaz, 2015:208)

La parte del *Óscar Wao* que analizamos ahora es sustancialmente más breve que la primera; como podemos apreciar, consta de tres capítulos. El primero de ellos, sin título, precedido tan solo por la cita arriba transcrita, se focaliza en Lola y narra sus últimos días en la República Dominicana antes de volver a Nueva Jersey. En el Capítulo 5, Yunior nos narrará la vida de Abelard, abuelo de Óscar, centrándose en los momentos previos a su caída en desgracia y finalizando con la extensión de la "Maldición de Los Cabral" a sus tres hijas, de las cuales Belicia es la única que sobrevive –la narración nos deja, de hecho, en el punto donde comenzó el Capítulo 3, cuando ella y La Inca comienzan a vivir juntas.

Capítulo sin título

SUBCAPÍTULOS	ESCENAS	FOCO
Escenas sin título	Intento de huida de Lola Beli recoge a Lola Muerte de su exnovio Manny Vuelta de Lola a los Estados Unidos	Lola

Volvemos una vez más a encontrarnos con Lola: este es el segundo capítulo en el que ella, presuntamente, toma nuevamente la palabra para hablar de su segunda "estupidez" (*ibid.*:209), esto es, su segundo intento de huida de su familia. En esta ocasión, el motivo es que su madre, después de enviarla allá, la quiere de regreso nuevamente en Estados Unidos. Así, Lola deja a Max, su novio de entonces, se acuesta con el padre de una amiga suya a cambio de extorsionarle dos mil dólares y empieza a planear su huida.

Entretanto, Beli regresa por ella; tenemos entonces un salto proléptico donde Lola habla

años después: "Ahora que también soy madre me doy cuenta..." (*íbid*.:212). En ese momento, se revela implícitamente que el Capítulo 2 y el actual no pertenecen al mismo formato de diégesis; el relato realizado por Lola cuando llevaba seis meses en la isla (*íbid*.:81) difiere de este, situado en un tiempo ficcional posterior a todos los sucesos acontecidos hasta el momento excepto el Prólogo. Si Óscar muere en el 95, Lola hubo de ser madre, como leemos más adelante, después de 1997 (*íbid*.:320). Un dato más nos hace percatarnos de que el momento en que Lola dice estas palabras es incluso posterior: poco antes, Lola había dejado dicho lo siguiente: "No volví a sentirme otra vez así hasta que rompí contigo" (*íbid*.:209). Debido a que cuando ella fue madre no tenía relación ninguna con Yunior, este momento de "escritura" o de transcripción ha de pertenecer, cuando menos, a los primeros años de los 2000, cuando ella vuelve a Paterson y es perdonado por ella (*íbid*.:322-323). Finalizada esta prolepsis, Lola nos cuenta cómo Manny, su antiguo novio de la adolescencia, muere trabajando:

> Lo que sucedió fue que un día calculó mal –desconsolado, estoy segura– y acabó aplastado entre una guagua camino al Cibao y otra que iba a Baní. Su cráneo estalló en un millón de pedacitos, la película se desenredó por toda la calle. Me enteré después del entierro. Su hermana me llamó.
>
> Fuiste a la que más amó, sollozó. A la que más amó.
>
> La maldición, dirán algunos de ustedes.
>
> La vida, es lo que digo yo. La vida. (*íbid*.:213)

Este hecho hace que Lola le dé el dinero chantajeado a la hermana de Manny, lo cual frustra sus planes de fuga, de modo que, finalmente, regresa a Nueva Jersey en avión junto a su madre.

Capítulo 5: Pobre Abelard (1944 – 1946)

SUBCAPÍTULO	ESCENAS	FOCO
El médico famoso	Presentación de familia de Abelard	Abelard
¿Y entonces?	Abelard empieza a esconder a las mujeres de la casa	
Santo Domingo Confidencial	Presentación esposa (Socorro), amante (Lydia) y amigo (Marcus) Encuentro con Trujillo Descripción de Trujillo	
The Bad Thing	Invitación a fiesta por parte de Trujillo	
Chiste Apocalyptus	Caída de Abelard	
En mi humilde opinión		
La caída	Encarcelamiento y condena de Abelard	
Abelard encadenado	Nacimiento de Beli, muerte de Socorro	
La sentencia	Reparto de las hijas de la familia y muerte de las dos primeras	
La secuela	Anuncio de la muerte Abelard, tortura de este y muerte real	
La tercera y última hija	Entrega de Belicia y venta como esclava	Lola, La Inca
La quemadura	Rescate de Belicia por la Inca	
Forget-me-naut	Relación entre Belicia y La Inca	

Refugio	Educación de Belicia	

El quinto capítulo del *Óscar Wao* se centra en el supuesto origen de la maldición de la familia Cabral; se centra, por tanto, en la figura de Abelard Cabral, último patriarca de una buena familia de abolengo dominicano.

EL MÉDICO FAMOSO

El primer subcapítulo comienza con un nuevo juego de dislocación temporal por parte de Yunior; este, en el cuerpo de la narración, principia: "Cuando la familia habla del asunto –que sería más o menos nunca– comienza siempre en el mismo punto: con Abelard y The Bad Thing que dijo sobre Trujillo[22]" (*íbid*.:215). La nota al pie, por su parte, reza lo siguiente:

> 22. Hay otros comienzos, sin duda, seguro que mejores. Si me hubieran preguntado a mí, habría empezado cuando los españoles "descubrieron" el Nuevo Mundo, o cuando los Estados Unidos invadieron Santo Domingo en 1916, pero si éste es el principio que los De León eligieron para sí, pues, ¿quién soy yo para dudar de su historiografía? (*íbid)*

En este punto, el juego resulta evidente: Yunior, como autor implícito del *Óscar Wao,* elige el momento del "Descubrimiento", como destacaba en el Prólogo de la obra al mencionar el fukú y relacionarlo con el Almirante (*íbid*.:13). Por otro lado, Yunior dudará de la historiografía de los Cabral de forma constante a lo largo de los próximas páginas.

Tras tal introducción, que nuevamente juega con la duda acerca de las fuentes de las que Yunior obtiene lo que vamos a leer a continuación, se nos introduce a la familia Cabral como parte de la gente de calidad o de "primera" en la vieja estructura de clases de la sociedad dominicana. Cirujano y rentista, –heredero de dos de supermercados, una fábrica de cemento y los títulos de una cadena de fincas (*íbid.*:217). Se nos cuenta de él que era uno de los escasos intelectuales de la Isla en tiempos del Trujillato y que su forma de relación con la dictadura era la de la de un "Tao", consistente en tratar de no pensar jamás en Trujillo, como nos señala una de las notas a pie de página:

> Abelard tenía la reputación de poder bajar la cabeza durante las peores locuras del régimen... de no ver, por decirlo así. Por ejemplo, en 1937, mientras Los Amigos de la República Dominicana estaban perejiliando hasta la muerte a los haitianos y a los haitiano-dominicanos y a los dominicanos que parecían haitianos, mienrras se gestaba, de hecho, el genocidio, Abelard mantuvo la cabeza, los ojos y la nariz bien metidos en los libros (dejó que su esposa se ocupara de esconder a sus criados y no le preguntó nada sobre el asunto) y cuando los sobrevivientes llegaban tambaleándose a su clínica con atroces machetazos, los trataba como mejor podía sin hacer ningún comentario sobre lo espantoso de las heridas. Actuaba como si se tratara de un día cualquiera. (*íbid:*219)

No obstante, este "superpoder" de la ceguera comienza a fallar cuando sus hijas, Jacquelyn y Astrid, comienzan a crecer. Por enésima vez ya dentro de la novela, se establece un nexo, tan subyacente como consistente, entre la llegada de la pubertad y el principio de las

desgracias: “la verdadera razón de las repetidas ausencias era la notoria rapacidad de Trujillo y el que su hija Jacquelyn se había convertido en un monumento de mujer.” (*íbid*.:220). Para tratar de protegerla, las aparta de las fiestas trujillistas ocultándolas con el pretexto de que su esposa se ha vuelto loca y que las niñas se encargan de cuidarla. Hasta que un día, en una de las fiestas de un club “de primera”[134] (Bosch, 2009:45), no consigue evitar a Trujillo, quien le pregunta por sus hijas, en especial por Jacquelyn, “muy bella y elegante” (Díaz, 2015:226); Abelard, entonces, iluminado por un “Ser Numinoso” (*íbid.*), escurre el bulto y le cuenta un chiste insinuando que en realidad son feas.

¿Y ENTONCES?

A partir de entonces, Abelard comienza a volverse paranoico, a beber un montón, gritar a su esposa e hijas y a tener problemas en la cama con su amante Lydia. Poco a poco, no obstante, empieza a relajarse. (*íbid:*226-227)

SANTO DOMINGO CONFIDENCIAL

Este subcapítulo nos describe el Trujillato en términos grotescos, como algo, en términos de Yunior, similar a un episodio de *La dimensión desconocida* –en el que un niño llamado Anthony gobierna tiránicamente sobre la población de Peaksville; el pueblito está sometido a sus caprichos debido a los poderes sobrenaturales de Anthony, que con la mera fuerza de su mente puede obrar terribles prodigios– o a un “Mordor caribeño”(*íbid*.:227-229). Esta hórrida atmósfera de terror organizada por el dictador, su capilarización en la sociedad y su sostenimiento por la acción de unos y el terror de otros ayuda a explicar, dice el narrador, “por qué nuestros padres siguen siendo tan cabronamente reservados” (*íbid*.:230).

THE BAD THING

Con motivo de que Trujillo ha resultado “ganador” de las elecciones, Abelard es invitado a otra de las fiestas organizadas por el tirano; en esta ocasión, Socorro y Jacquelyn son explícitamente mencionadas en la invitación. Esto ocasiona que el abuelo de Óscar entre en una crisis nerviosa; en un primer momento, le comunica a Jacquelyn que irá a la fiesta, pero la misma tarde de la celebración no puede soportar la idea y les prohibe ir a la fiesta, lo cual enfada a Trujillo (*íbid*.:236)

CHISTE APOCALYPTUS

134“En cada ciudad del país, aún en municipios tan pequeños que de hecho no han pasado de la categoría de aldeas, hay un centro o club donde las familias “de primera” celebran saraos y bailes. De ordinario el club es también casa de juego; se juegan cartas y billar, y casi todos tienen una pequeña biblioteca para el uso de los miembros que prefieren la lectura al juego. En ningún club falta la cantina, es decir, la venta de licores” (Bosch, 2008:46)

Un mes después de la fiesta, Abelard es detenido por la policía secreta de Trujillo bajo los cargos de "difamación y grave calumnia contra la Persona del Presidente" (*íbid.*). Según nos dice Yunior, la gente dice que fue a causa de un chiste contra Trujillo que le habría contado a unos amigos suyos después de pasar la tarde emborrachándose con ellos.

En mi humilde opinión

Este brevísimo subcapítulo vuelve a poner en el centro a Yunior, a quien lo que nos acaba de contar él mismo le parece una "Jerigonza inverosímil" (*íbid*.:238)

La caída

Leemos aquí los últimos días previos a la detención de Abelard; pasa las horas postreras de su libertad junto a su amante, Lydia, que había tenido una falsa alarma de embarazo que había ilusionado al padre de Belicia. El narrador se retrotrae por un instante al agosto del 45, "dos días después de que las bombas atómicas marcaran para siempre a Japón" (*íbid*.:239), y nos describe dos sueños de Socorro, esposa de Abelard: en la primera pesadilla, un hombre sin rostro se lleva a su esposo; en la segunda, a sus hijas. Simultáneamente, se nos cuenta cómo al mismo tiempo Japón firma su rendición, Socorro llena su cuarto de velas, Abelard se acuesta por última vez con Lydia y la policía secreta se pone en camino de la casa de aquel.

Abelard encadenado

Así pues, Abelard es detenido y torturado; cuando por fin Socorro puede visitar a su marido en prisión, lo encuentra en un estado espantoso. Yunior aprovecha para realizar una breve pintura de la vida de Socorro, caracterizada por la pobreza y el hambre y por haber sido la "primera catastrofista de la familia" (íbid.:244). Ella, no obstante haber estado la vida entera preparándose para cataclismos y calamidades de cualquier tipo, al ver a su marido, se encuentra con algo "peor de lo que ella, con todo su fervor apocalíptico, había imaginado. Era La Caída." (*íbid*.:245). Pocos días después de visitar a Abelard, Socorro se entera de que está embarazada.

Una digresión más de Yunior interrumpe el relato de Socorro para tratar de ordenar las distintas versiones existentes en torno a si realmente había contado aquel chiste, si más bien había resultado una trampa de sus enemigos (como cree La Inca) o, si, como cree "la mayoría de la gente" (*íbid*.:245), en verdad fue a causa de un fukú que Trujillo habría desatado sobre su familia por la negación de su hija Jacquelyn. Esta opción pronto es descartada por Yunior, que la considera como propia de Vargas Llosa y como demasiado sencilla porque "lo explica todo" (*íbid*.:247). Por último, Yunior desvela una cuarta variación formal de la historia, según la cual Abelard habría estado escribiendo un libro sobre los poderes taumatúrgicos de Rafael

Trujillo. Esta versión de los hechos, descartada como "solo un cuento", se rodea, empero, de misterio habida cuenta de que *todos* los libros de Abelard, tanto los escritos por él como los poseídos, desaparecieran... y porque, al cabo, Trujillo jamás se acostó, tras el incidente, con la hija de Abelard, pudiendo haberlo hecho (*íbid*.:249)

La sentencia

El narrador nos informa de que, tras el juicio, Abelard fue condenado a 18 años de cárcel y expropiado de todos sus bienes. Sea o no por causa del fukú, dice Yunior, a partir de ese momento todo comenzó a empeorar para el resto de la familia.

La Secuela

La primera de las pruebas de la maldición, según afirma "la familia", es que la última de las hijas Cabral, esto es, Belicia, nació *negra* –negrocongo, negrochangó, negrokali, negrozapote, negrorekha" (*íbid*:250)–; el segundo de los signos de la maldición sería la muerte de Socorro, dos meses después del nacimiento de Beli, atropellada por un camión. Tras ella, cae Lydia, no se sabe si de pena o de cáncer. Un par de años después, Jacquelyn aparece ahogada en una piscina de "dos pies" de profundidad. Similar suerte tendrá Astrid, muerta en 1951 por una bala perdida mientras rezaba.

Tras ello, la dictadura informa falsamente a la familia de que Abelard ha muerto (1953). En verdad moriría en 1961, poco antes de la muerte de Rafael Trujillo.

La tercera y última Hija

Nuevamente, Belicia Cabral. Repudiada por la familia por demasiado negra y por nacer pequeña y enfermiza, es rescatada por una madre adoptiva, de nombre Zoila, que se encarga de cuidarla hasta que unos parientes lejanos de Socorro la reclaman, para poco después dársela a otros parientes aún más lejanos, que acaban vendiéndola y diciendo a todo el mundo que había muerto. Belicia, de este modo, pasa sus primeros años como *restavek*, "criada", esto es: como esclava doméstica. Resulta difícil, incluso desde el punto de vista del lector ingenuo, no encontrar aquí los distintos Signos o Rasgos heroicos, si bien más propios ya del cuento de hadas o el relato popular que de la ciencia-ficción o lo fantástico.

La quemadura

Por fortuna, La Inca, prima de Abelard, consigue encontrar a Belicia. Esta, que vivía apartada en Baní durante todo lo que se nos ha relatado aquí, comienza a oír rumores sobre la Caída de la Casa Cabral, pero rehuye cualquier responsabilidad durante años por el propio luto que cargaba dada la muerte de su marido. Avergonzada, llena de culpa, cuando tiene noticias de la existencia de Belicia, consigue encontrarla y salvarla de su por entonces familia.

Cuando la recoge, comprueba que la pequeña tiene una enorme quemadura en la espalda, que le hace ser comparada por Yunior con una *hibakusha* –las víctimas de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki–.

FORGET-ME-NAUT

Informa nuestro narrador de que, tan pronto como llegó a Baní, Belicia reprimió toda su vida anterior y jamás habló de aquellos años; según piensa Yunior, Beli apenas volvería a pensar en toda su vida en aquellos años, habida cuenta de que, como antillana, se rinde al viejo cóctel de "cuatro partes negación, cinco partes alucinación negativa" (*íbid*.:261)

REFUGIO

El capítulo cierra con este último subcapítulo, que narra cómo Belicia encontró por fin un refugio después de nueve años de horror y La Inca, una oportunidad de redención. Da comienzo así el inicio de la "misión civilizadora" de La Inca. Como hará años después con Lola –ya lo vimos en el Capítulo 2–, le enseñará su linaje a partir de sus fotografías familiares. Poco a poco, gracias al cuidado de La Inca, Belicia comienza a recordar sus sueños:

> Tenía toda una variedad de ellos, desde volar hasta perderse, e incluso soñó con la Quemadura, con cómo el rostro de su "padre" había perdido toda expresión en el momento que agarró el sartén. En sus sueños nunca tenía miedo. Sólo sacudía la cabeza. Te has ido, decía. Nunca más. Sin embargo, había un sueño que sí la perseguía: caminaba sola por una casa grande y vacía mientras la lluvia tatuaba la azotea. ¿De quién era la casa? No tenía idea. Pero podía oír en ella voces de niños (*íbid.*263*)*

Nos encontramos, por tanto, en el punto de inicio del Capítulo 3. Hemos de recordar, sin embargo, que la fecha que se nos señala ahora –1955–, donde se nos dice que Belicia tenía "nueve años, once meses. En la Era de Trujillo" (*íbid.*), no coincide con la información que se nos dio en "Los tres desengaños de Belicia Cabral"; allí, la fecha de encuentro de La Inca y Belicia con sus nueve años es 1951 (*íbid:*88).

Capítulo 6. La tierra de los perdidos (1992-1995)

SUBCAPÍTULOS	ESCENAS	FOCO
La Edad de las Tinieblas	Regreso de Óscar a Paterson. Entrada en la depresión	
Óscar se va de vacaciones	Vacaciones en Santo Domingo	
Compendio de notas de un regreso a la tierra natal		
Las pruebas del pasado de un bróder		
Óscar aplatanado	Enamoramiento de Ybón	
La beba	Presentación de Ybón	
Una nota del autor	Interrupción de Yunior	Óscar
La muchacha de la sabana iglesia	Desarrollo de la relación con Ybón	

La Inca habla	Puntualización de la Inca	
Ybón, según apuntes de Óscar	Caracterización de Ybón por Óscar	
Lo que nunca cambia	Aparición del novio de Ybón	
Óscar en el Rubicón	Amenazas de Óscar	
Última oportunidad		
Óscar apaleado	Paliza en los cañaverales	
Clives al rescate	Rescate por Clives	
Encuentros cercanos estilo caribeño	Sueños con la Mangosta	
Vivo o muerto	Rezo de La Inca	
Informe para un descenso al infierno	Descenso al infierno	
Vivo	Despedida de Ybón	
Un consejo	Interrupción	
Paterson, otra vez	Regreso a Paterson	

Este último capítulo de la segunda parte de la historia devuelve su focalización al personaje de Óscar. Estas páginas, formalmente, se parecen más a las del Capítulo 1 –con un narrador intradiegético y heterodiegético "compilador"– que a las del 3: –con narrador intradiegético-homodiegético "testigo"–. El título del capítulo, "La tierra de los perdidos", es una referencia a *Land of the Lost,* serie de ciencia-ficción realizada para la NBC y lanzada en 1974, en la que los miembros de la familia Marshall viajan a través de diversas dimensiones espacio-temporales con la ayuda de un "portal dimensional".

La edad de las tinieblas

Volvemos, pues, con Óscar. Nos encontramos a principios de los años noventa, con el final de la Guerra Fría y la consiguiente relajación de Óscar en cuanto a sus pánicos respecto a una aniquilación nuclear, por lo que puede ahora –Fin de la Historia mediante– dedicarse en exclusiva a su propia depresión: "Ahora que Reagan y el Imperio del Mal se habían ido a la Tierra de Nunca Jamás, Óscar ya no soñaba con el fin. Sólo con La Caída." (*íbid*.:265)–. Nos enteramos de que ha obtenido trabajo de profesor en el mismo instituto donde estudió; poco ha cambiado allí: acaso hay algo más de diversidad etno-racial que cuando él habitaba las aulas como discente, pero ni su propia soledad ni el ecosistema de violencia simbólica y física presente en el Don Bosco han dejado de estar ahí –"los bróders de mayor edad parecían haber adquirido el look de Innsmouth y había un poco más estudiantes de color, pero algunas cosas (como la supremacía blanca y el odio de la gente de color a sí misma) nunca cambian." (*íbid:*266)– Allí, traba una precaria amistad con una "alterna-latina laica" (íbid.:267) llamada Nataly, con la que tiene ciertas fantasías sexuales, pero de la que no llega a enamorarse. Al término del curso, sin embargo, es trasladada a otro centro y no vuelven a verse, por lo que vuelve a quedarse solo.

A lo largo de la siguiente escena, Yunior nos informa de que Lola ha vuelto a los Estados Unidos tras una temporada en Japón y que ambos han pasado a vivir juntos. La depresión de

Óscar va profundizándose paulatinamente, hasta el extremo de agarrar el revólver de su tío y llevárselo a la sien (*íbid*.:270). Entretanto, Lola queda embarazada, pero aborta –voluntariamente– al descubrir que Yunior sigue siéndole infiel. Nos enteramos, igualmente, de que Óscar continúa teniendo sueños extraños, algunos de ellos con la Mangosta como protagonista (*íbid*.:271).

ÓSCAR SE VA DE VACACIONES

Un salto temporal nos transporta a 1995. Algo mejor de humor, Óscar decide ir con su madre y su tío a Santo Domingo después de muchos años sin ir y pasar el verano entero en la República Dominicana, afirmándole a la madre que sus espíritus ancestrales le habían estado hablando (*íbid*.:273-274). Ha logrado asimismo perder algo de peso y, con algo de confianza en sí mismo, confía en poder ligar incluso con alguna chica.

COMPENDIO DE NOTAS DE UN REGRESO A LA TIERRA NATAL

Durante este subcapítulo, cuyo título es un obvio homenaje al *Cuaderno de un retorno al país natal* (1939) de Aimé Césaire, Óscar y su familia llegan a la isla y se reúnen con La Inca. Óscar se emborracha con su tío Carlos Moya y su primo Pedro Pablo, impresionándose a cada rato con las mujeres dominicanas. Se establece una nueva antítesis entre Paraíso e Infierno, como en otros pasajes de la novela: "Estoy en el cielo, escribió en su diario. ¿En el cielo? Su primo Pedro Pablo resolló con exagerado desdén. Esto aquí es un maldito *infierno*" (*íbid*.:276). Como vemos, Yunior recurre nuevamente al diario de Óscar como fuente; este juego de voces entre diálogo y escritura –Óscar escribe, su primo responde– irá volviéndose característico del resto del capítulo.

LAS PRUEBAS DEL PASADO DE UN BRÓDER

Yunior nos habla de varias fotografías que trajo Lola a su casa, donde se veía a Óscar en distintos lugares Santo Domingo, sin "su abrigo de gordo" (*íbid*.:277).

ÓSCAR APLATANADO

Óscar toma la decisión de quedarse escribiendo en la Isla el resto del verano; una vez se ha librado de sus "fantasías" de encontrar una novia dominicana, vuelve, empero, a enamorarse: "después de haber pasado una semana entera escribiendo y (vaya ironía) haber rechazado como cincuenta veces la oferta de sus primos de llevarlo a una casa de putas, Óscar se enamoró de todos modos de una puta semijubilada." (*íbid.:*280*).* Como una deidad dos veces nacida, esto lleva a que Óscar, nos diga Yunior, considere este "amor" como "el comienzo de su *verdadera* vida." (*íbid.*)

LA BEBA

Las páginas siguientes constituyen una descripción de la mujer en cuestión, Ybón Pimentel, vecina de la familia de León, y de cómo se acercó a Óscar un día para darle conversación. En este momento, dice Yunior, "comienzan los milagros" (*íbid.*281); en un momento dado, ella lo invita a su casa y comienzan a conocerse. Óscar se reconoce enamorado; al llegar a la casa familiar, es recibido por su madre y su abuela, que le abroncan dejarse ver con una prostituta –"discúlpenme el estereotipo, pero las dos tenían el pelo en rolos y no podían creer su sinvergüencería. ¿Sabes que esa mujer es una PUTA? ¿Sabes que compró esa casa CULEANDO? (*íbid.*:283)"–. Entre otros "milagros", Yunior destaca que Óscar no se volviera inmediatamente loco e hiciera el ridículo yendo a casa de Ybón corriendo para declararle su amor, cosa que el protagonista, se nos dice, toma como "El último esfuerzo del Poder Supremo de ponerlo de nuevo en la trayectoria apropiada de la masculinidad dominicana" (*íbid.*:284). Todo parece empezar a torcerse una vez más cuando, al ir a visitarla, encuentra un jeep rojo con placa de policía aparcado delante de su casa –Se sintió como un comemierda. Por supuesto que estaba casada. Por supuesto que tenía novios" (*íbid.*:285).– Así, después de visitar una vez más a Ybón, Óscar queda emocionalmente devastado y siente que ha regresado al "mundo Precursor" (*íbid.*).

UNA NOTA DEL AUTOR

Aquí, Yunior interrumpe la historia para volver al momento de la escritura y plantear a su lector modelo las posibles críticas respecto de la credibilidad del relato en estos momentos: "Ya sé lo que van a decir ustedes. Miren eso, ahora está escribiendo Suburban Tropical. Una puta y no es una cocainómana menor de edad? No es verosímil. ¿Quieren que vaya a La Feria y busque un modelo más representativo? (*íbid.*) Resulta, a nuestro juicio, un tanto sorprendente que se cuestione la credibilidad del relato en este punto cuando, como hemos tenido ocasión de ver en múltiples momentos, se nos han presentado situaciones más inverosímiles, como el encuentro de Belicia con la Trujillo y sus oficiales y su posterior "salvación" porque sus antiguos compañeros de trabajo "pasaban por ahí". Cada vez, la narración irá sembrando más sospechas sobre lo que leemos, de modo que Yunior se adelanta y justifica por mor de la fe narrativa:

> Sé que he metido mucha fantasía y ciencia ficción en esta mezcla, pero se supone que es la historia *verdadera* de la *Maravillosa Vida Breve Óscar Wao*. ¿No podemos creer que pueda existir una Ybón y que a un bróder como Óscar le haya llegado un poquito de suerte después de veintitrés años?
>
> Ahora es su turno. Pastilla azul, continúan. Pastilla roja, regresan a Matrix. (*íbid.*:286)

Esta potenciación de la creencia requerida por Yunior a su público es poco satisfactoria,

como comprobaremos más adelante. Nos encontramos asimismo ante una nueva broma intertextual, esta vez referente a la película *Matrix* (1999): el efecto de las pastillas, tal como nos lo presenta Yunior aquí, es el contrario al de la película. Hasta donde hemos logrado investigar, tan solo Elena Machado Sáez ha señalado la "trampa" que nos está tendiendo aquí el autor implícito:

> Ultimately, Yunior capitulates the readership's demands for Truth by continuing to disguise his role in shaping what is purportedly the "real" story. Yunior encourages the reader to accept the romance of sex as a realistic ending for Oscar; in doing so, we are (following the novel's metaphor) swallowing "the blue pill," accessing Truth and leaving the Matrix of illusion behind (285). [nota al pie: Yunior is actually reversing the equation from The Matrix (1999). In the film, Neo chooses the red pill to escape the Matrix; the blue pill reinstates the computer-generated and false reality.] (Machado Sáez, 2011:540)

Como señala Machado Sáez en "Dictating Dessire, Dictating Diaspora..." (2011), el efecto requerido por el texto en este momento es el de la sospecha: la petición de Yunior de que le creamos ingenuamente, incluso después de admitir que ha "metido "mucha fantasía y ciencia ficción en esta historia", no puede ser satisfecha como él nos lo pide. Haríamos bien, por tanto, en sospechar de *todo* lo que nos ha contado y nos relatará en lo que sigue.

La muchacha de Sabana Iglesia

Las siguientes escenas desarrollan distintos momentos de la amistad entre Óscar e Ybón, caracterizadas por el alcoholismo de ella –"[Óscar la] llevaba a un restaurante italiano y, por mucho que hubiera mejorado su estado de ánimo, siempre insistía en emborracharse hasta el ridículo" (Díaz, 2015:289)– y la apertura emocional de él –"Le habló de su amor por su hermana Lola y de lo que le había pasado. Le habló de cuando trató de quitarse la vida. Fue la única vez que Ybón no dijo nada." (*íbid.*)–.

La Inca Habla

Nos encontramos con una nueva interrupción en el desarrollo de los acontecimientos. Yunior toma registro de la versión de La Inca, que contrasta con la que se nos había presentado en "La beba" unas páginas atrás. El subcapítulo es tan breve que merece la pena transcribirlo íntegramente: "No la había conocido en la calle como les dijo. Sus primos, esos idiotas, lo llevaron a un cabaret y ahí fue donde la vio por primera vez. Y ahí fue que ella se le metió por los ojos." (*íbid:*290*)* ¿De dónde salen tales palabras? ¿Hemos de pensar que se las dice La Inca a Lola? ¿A Yunior? ¿A Belicia? No podemos saberlo. No se nos da tampoco pista ninguna sobre el cuándo de estas palabras.

Ybón, según apuntes de Óscar

Otro breve subcapítulo: en este, Ybón toma la palabra en primera persona –"Nunca quise

volver a Santo Domingo. Pero después de salir de la cárcel, tuve problemas con el pago de mis deudas y mi mamá estaba enferma, así que volví." (*ibid.)*. Podemos intuir que los "apuntes" de Óscar refieren a su Diario, pero ¿cómo hemos de leer esta personificación de la voz de Ybón? ¿Son estas palabras escritas "tal cual" por Óscar en su diario, quien las habría transcrito literalmente, para después ser registradas por Yunior? ¿Es una reconstrucción posterior de Yunior respecto de un "original"? Estos dos subcapítulos obligan a preguntarse ante qué grado de manipulación nos encontramos.

LO QUE NUNCA CAMBIA

Yunior nos señala en las páginas siguientes que, aunque hayan intimado emocionalmente, "hasta los milagros tienen sus límites" (*ibid.)* y que, obviamente, nada pasó de ahí. Para Ybón, Óscar es uno de los escasos amigos que considera verdaderos.

ÓSCAR EN EL RUBICÓN

Capítulo titulado en referencia al famoso momento en que César dio inicio a la segunda guerra civil romana que finalizaría convirtiéndolo en dictador de la República. Dado este momento de la historia, hemos de leerlo como alegoría inequívoca del "cruce del umbral" de Óscar. Este no es otro que el hecho de que "el capitán", el novio de Ybón, ha tenido noticias de él y quiere conocerlo. Ello le hace darse cuenta de que se encuentra yendo por "el mismo camino de siempre. El camino por el cual sucedían cosas muy malas." (*ibid*.:292) Informa Yunior asimismo que, la noche antes, Ybón había caído en la cama completamente ebria y que había pedido a Óscar que no se fuera, de modo que este había dormido junto a ella –Ybón bajo las sábanas, semidesnuda; él, sobre la ropa de cama, vestido–, ignorando las "vocecitas" que le decían que se marchara (*ibid*).

ÚLTIMA OPORTUNIDAD

Dos días después de este incidente, el tío de Óscar, Rudolfo, descubre que alguien ha disparado a la puerta de la casa de la familia Cabral, dejando un agujero de bala en la pared del vestíbulo. (*ibid*.:293)

ÓSCAR APALEADO

Yunior nos narra cómo Óscar consigue su primer beso. De vuelta de una cena en que Ybón se había emborrachado profundamente, son retenidos por un coche de policía mientras Óscar conduce. En ese momento, ella, que dormía en el asiento del copiloto, despierta, besa a Óscar y cae desmayada de nuevo. En este instante, los policías iluminan el automóvil; puede verse en seguida que, tras ellos, está el Capitán, novio de Ybón. Este golpea un par de veces a Óscar, se lleva a Ybón sacándola del coche por el pelo, amenaza a Óscar y lo deja a merced

de sus subordinados. Óscar fantasea con un rescate extraordinario que no tiene lugar –"Siempre había supuesto que su héroe secreto se presentaría y se pondría a partir pescuezos, a lo Jim Kelly, pero era evidente que su héroe secreto había salido a comerse una empanada." *(íbid.*297*)*–. Sus captores lo llevan a los cañaverales para continuar apalizándole; él .mientras los policías, apodados por Yunior Gorila Grod y Solomon Grundy, discuten con el dueño de un colmado el precio de unas pilas para las linternas, a Óscar le parece ver a un hombre sin rostro; tiene entonces algo parecido a un *déjà vu:*

> Nunca en su vida había oído nada tan ruidoso y extraño, el susurro, el crujido, los movimientos relampagueantes entre sus pies (¿serpiente?, ¿mangosta?), encima hasta las estrellas, todas reunidas en vanaglorioso congreso. Y, sin embargo, este mundo le parecía extrañamente familiar, tenía la abrumadora sensación de haber estado en este mismo lugar, mucho tiempo atrás. Era peor que un *déja vu,* pero antes que pudiera centrarse, el momento desapareció, ahogado por su miedo, y entonces los dos hombres le dijeron que se detuviera y se diera vuelta. (*íbid:*298*)*

Durante horas, Óscar es apaleado por los dos policías; sin embargo, él tiene la sensación de que hay un tercer hombre golpeándolo de cuando en cuando (*íbid*.:299). Vemos en este "tercer hombre" un eco de *The Waste Land* (1922):

Who is the third who walks always beside you? When I count, there are only you and I together But when I look ahead up the white road There is always another one walking beside you Gliding wrapt in a brown mantle, hooded I do not know whether a man or a woman —But who is that on the other side of you? (Eliot, 2011:266,268)	¿Quién es el tercero que camina siempre a tu lado? Cuando cuento, estamos solo tú y yo juntos pero cuando miro adelante del blanco sendero siempre hay otro que camina a tu lado avanza envuelto en un manto marrón, encapuchado no sé si es hombre o mujer –pero ¿quién es ése al otro lado de ti? (Eliot, íbid.: 267, 269)

A lo largo de nuestra investigación, tan solo hemos encontrado un texto que plantee alguna forma de relación entre el *Óscar Wao* y el poema de T.S. Eliot: se trata de "The Postmodern Aesthetic of Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" (2018), de Jonathan Urch. Empero, el crítico únicamente menciona *La tierra baldía* para hablar de las diferencias en la composición estructural del texto *modernist* y el posmodernista:

> The difference between postmodern fiction's use of fragmentation and its modernist counterpart, however, is that its postmodern implementation does not ultimately resolve itself in a hidden mythical structure buried in the text like in the classics of modernism such as *The Waste Lan*d (1922) and *Ulysses* (1922). In *The Waste Land,* for instance, the poem's seemingly fragmented chaos follows the pattern of the myth of the fisher king and various vegetation rituals inspired by *The Golden Bough* (1890), a study of comparative religion that illustrated the many mythical similarities between religions across the world. […] In contrast to these modernist examples, fragmentation, as it has been used in postmodern fiction, tends to eschew any ultimate sense of structure. Instead, fragmentation is embraced as a means of resisting grand

narratives and totalising interpretations. (Urch, 2018:11)

Creemos que, aquí, Urch simplifica enormemente el alcance y los objetivos de la ficción de Joyce o la poética de Eliot; según nosotros lo interpretamos, *The Waste Land* funciona indirectamente como un laboratorio de elaboración del mito moderno en un contexto leído como apocalíptico de un modo similar al que podemos encontrar en el *Óscar Wao.* Consideramos, de hecho, que el autor de *The Hollow Men* es aquí, como decíamos, homenajeado por Díaz. Urch, por su parte, no toma en cuenta la referencia crística a la Resurrección –(Lucas, 24:13–35)– a la que indirectamente alude el fragmento de Eliot transcrito más arriba, y por ello no ve tampoco las otras referencias crísticas dispersas a lo largo del *Óscar Wao* –aunque sea, como esta, "a la inversa"–. El continuo juego de intertextualidad de Díaz nos da pistas continuamente en torno a su constitución "mitófila", como no dejamos de comprobar.

Clives al rescate

Se nos cuenta aquí que Clives, taxista al que Óscar suele recurrir para que le guíe por Santo Domingo, había seguido el coche de los policías hasta los cañaverales. Allí, después de un tiempo buscando en la noche absoluta, oye una dulce voz que canta y comienza a guiarle; cuando está por llegar, un enorme viento, "como si se tratara del primer golpe de un huracán" que por poco lo tumba, encuentra a Óscar y lo rescata de la muerte. (*íbid*.:300)

Encuentros cercanos estilo caribeño

La siguiente escena nos trae un sueño de Óscar con la Mangosta Dorada. Esta le pregunta que si Más o Menos; Óscar, a punto de responder "menos", recuerda a su familia y su lonchera de *El planeta de los simios*. Tras responder Óscar, el animal dice algo que no es transcrito y desaparece. " ___ ___ ___, dijo la Mangosta, y entonces el viento lo barrió nuevamente a la oscuridad." (*íbid*.:302). No nos es posible identificar la fuente: ¿Diario de Óscar reelaborado o más bien invención de Yunior?

Vivo o muerto

Al recibir la noticia de que aún vive, La Inca propone un rezo a Belicia para salvar a Óscar (*íbid*.:301)

Informe para un descenso al Infierno

El subcapítulo toma su título del libro homónimo de la autora canadiense Doris Lessing; dicha obra tiene como centro temático "its exploration of man's psychic depths; the richness, mystery, and vastness of "inner space"; and the suggestion of modern [...] man's deadly loss of energizing contact with his own deeper dimension" (Bolling, 1973:552). Óscar se halla

inconsciente durante tres días, en una suerte de viaje interior, en su propia Cueva de Montesinos para "resucitar" después. Sus delirios de recuperación se pueblan de sueños fantásticos, donde destaca una figura descrita como "un Aslan de ojos dorados" (*íbid.*:301) y un viejo enmascarado que, en una bilbioteca en ruinas, le tiende un libro (*íbid*.:302). Como veremos más adelante, la escena onírica está directamente extraída de la película *Zardoz;* cuando finalmente "regresa a Lo Real", lo hace gritando que el libro está en blanco.

VIVO

Una vez Óscar recupera la conciencia, comienza a pensar que acaso la maldición "de la que había oído hablar toda la vida tal vez fuera *verdad*." (*íbid:*303*)*. Tres días después de su despertar, Ybón lo visita y le informa a Óscar de que se va a casar con el Capitán. Apenas puede levantarse, regresa junto a su madre a Nueva Jersey. Cuando, junto a Lola, Yunior va a verle, Óscar escribe la palabra *fukú* y comprende por fin que hay más cosas en juego que "su apariencia" (*íbid.:*305).

UN CONSEJO

Subcapítulo críptico y muy breve que transcribimos íntegramente: "Travel Light. Abrió los brazos para abrazar su casa, quizá el mundo entero" (*íbid*.:305). La expresión "Travel Light" había sido empleada unas páginas antes por Ybón. Óscar se abre de brazos en una posición crística que, como veremos, nos recordará también al Dr. Manhattan.

PATERSON, OTRA VEZ

Nos encontramos en Paterson, Nueva Jersey, una vez más. Allí, Óscar termina de curarse y continúa manteniendo sueños fantásticos; no obstante, en lugar de ser él la víctima esta vez, lo es el resto de su familia. Mientras se recupera, se nos cuenta que vuelve a ver *Virus* y a releer *El señor de los anillos.*

Unas semanas después de la paliza, vuelve a soñar con los cañaverales; sin embargo, en lugar de huir como haría en el resto de los sueños, se obliga "a escuchar".

5.4 Tercera parte y epílogo

Capítulo	Subcapítulos	Escenas	Foco
Sin título		Reencuentro con Yunior	Óscar
7. El viaje final	Escenas sin título La maldición del Caribe Los últimos días de Óscar Wao	Regreso a Santo Domingo, Reencuentro con Ybón Acoso a Ybón por parte de Óscar Asesinato de Óscar	Óscar
8. El fin del cuento	Subcapítulo sin título En cuanto a nosotros Como nota superfinal Los sueños En cuanto a mí En cuanto a nosotros	Vida de los Cabral tras la muerte de Óscar Ruptura entre Yunior y Lola Sueños de Yunior Agnición de Yunior Presente de Yunior Reencuentros de Yunior y Lola, aparición de Isis	Yunior
Sin título (asimilado a Capítulo 8)	Escenas sin título	Presentación de Isis y sueño de Yunior Relectura de *Watchmen*	Yunior
La carta final (Epílogo)		Llegada del paquete "Escapada" de Óscar con Ybón	Óscar

Nos encontramos en las últimas páginas del *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao.* En lo siguiente, asimilaremos el capítulo sin título posterior al Capítulo 8, "El fin del cuento" por lógica estructural, debido a que no existe cambio narrativo de ningún tipo y mantienen la misma línea temporal. Dado que esta última parte es la más breve de todas, incluimos el epílogo "La carta final" dentro del presente epígrafe de la tesis.

Así pues, podemos dividir la tercera parte de la novela en tres capítulos o "tres capítulos y medio", por este último capítulo sin título. Los dos primeros capítulos tienen como foco a Óscar en su último mes de vida; el octavo, por su parte, narra la relación posterior del narrador con Lola y la vida del resto de personajes tras la muerte de Óscar. El epílogo "La carta final", como podemos imaginar, nos remite a una supuesta carta enviada por el protagonista a su hermana Lola previamente a su asesinato.

Capítulo sin título

Breve capítulo con una única escena; Yunior nos cuenta que Óscar le hace una visita en su casa en Washington Heights. Allí, Yunior lo ve más flaco y "en paz" (*ibid.*:307); después de compartir un porro y charlar un tiempo, Óscar le pide dinero a Yunior. Unos días después, aquel desaparece.

Capítulo 7. El viaje final

Subcapítulos	Escenas	Foco
Escenas sin título La maldición del Caribe Los últimos días de Óscar Wao	Regreso a Santo Domingo, Reencuentro con Ybón Acoso a Ybón por parte de Óscar Asesinato de Óscar	Óscar

A diferencia de la forma en que se estructuraban los capítulos titulados de la primera y

segunda partes del *Óscar Wao*, vemos que en este caso "El viaje final" viene introducido por un subcapítulo sin título. Este narra la vuelta de Óscar a la República Dominicana. Nada más llegar, es recogido por el taxista Clives. Se reencuentra entonces con Ybón: él se declara, ella insiste en que él tiene que marcharse de allí. Tras ello, vuelve a la casa de su abuela Inca. En una segunda escena, muy breve, se cita un fragmento de una carta que escribiría a Lola, seguida de un comentario de Yunior: "Es difícil de explicar, le escribió a su hermana más tarde. Me imagino que sí." (Díaz, *íbid*.:312)

LA MALDICIÓN DEL CARIBE

Yunior nos relata que durante veintisiete días, Óscar se dedica fundamentalmente a escribir y acosar a Ybón (*íbid*.:312). Él comienza a ser amenazado de muerte por su novio El Capitán (*íbid*.:314). Tras dos semanas de tremenda insistencia, se nos dice que consigue salir una noche con Ybón. Su madre viaja hacia Santo Domingo para intentar llevárselo de vuelta a Nueva Jersey, pero él se niega. Ocurre lo mismo con el resto de su familia.

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE ÓSCAR WAO

Finalmente, Óscar se encuentra una vez más con "Gorila Grod" y "Solomon Grundy". Estos le golpean, atan al taxista que lo acompañaba y se lo llevan hacia los cañaverales. Allí, Óscar cree ver a sus abuelos muertos montando en un autobús conducido por la Mangosta y en el que el Hombre sin Rostro hace de cobrador (*íbid*.:316). Después de un último discurso de Óscar, en el que sus palabras "parecían pertenecer a otro" (*íbid.*:317), es baleado por los policías.

Capítulo 8.·El fin del cuento

SUBCAPÍTULOS	ESCENAS	FOCO
Escena sin título	Vida de los Cabral tras la muerte de Óscar	Yunior
En cuanto a nosotros	Ruptura entre Yunior y Lola	
Como nota superfinal	Sueños de Yunior	
Los sueños	Agnición de Yunior	
En cuanto a mí	Presente de Yunior	
En cuanto a nosotros	Reencuentros de Yunior y Lola, aparición de Isis	

El capítulo nos cuenta los sucesos que tuvieron lugar con posterioridad a la muerte de Óscar. Como puede comprobarse, de nuevo abre el capítulo una escena sin título. Aquí, Yunior nos narra que el caso no llegó a juicio y que, un año después, Belicia vuelve a enfermar de cáncer. Esta vez no consigue salvarse; al morir, es enterrada junto a Óscar. (*íbid*.:319). La Inca, por su parte, vendió su casa y regresó a su Baní natal. Por último, Lola se jura no volver jamás a la República Dominicana, asegurando que los dominicanos –ella

incluida– son “diez millones de trujillos”. (*íbid.*:320)

EN CUANTO A NOSOTROS

Alrededor de un año después de la muerte de Óscar, Lola experimenta un “Regreso de Saturno” (*íbid.*) y corta con Yunior. Algo más de un año después, este se entera por su madre de que ha conocido a un tipo en Miami, con quien espera una hija, y que van a casarse.

COMO NOTA SUPERFINAL

Desde que Óscar muere, Yunior comienza a soñar con él. Al principio, sus sueños le llevan a la habitación de Rutgers donde compartieron vida durante un curso y ni él ni Óscar son capaces de decir nada. Con el tiempo, los sueños cambian: así, a Yunior se le aparece “él o alguien que se parece a él” (*íbid.*321), ocultando su identidad con una máscara colérica y mostrándole un libro. Yunior reconoce la escena como perteneciente a una de las películas preferidas de Óscar, solo que el libro que le muestra está en blanco. En un último tipo de sueños, empero, Óscar no tiene cara y Yunior se despierta gritando.

LOS SUEÑOS

Nuestro narrador nos dice que, después de diez años –¿de sueños?–, decide escribir el libro que tenemos entre manos.

EN CUANTO A MÍ

Yunior nos cuenta que en el presente ha llegado a ser profesor de escritura creativa en la universidad y que vive en Nueva Jersey, casado con “una negrita de Salcedo” (*íbid.:*322)

EN CUANTO A NOSOTROS

Él y Lola continúan encontrándose de cuando en cuando; al verla, a veces está con su marido, siempre con su hija. Yunior comenta que nunca mencionan su pasado juntos y que todo lo que hacen es “hablar de Óscar” (*íbid.:*323).

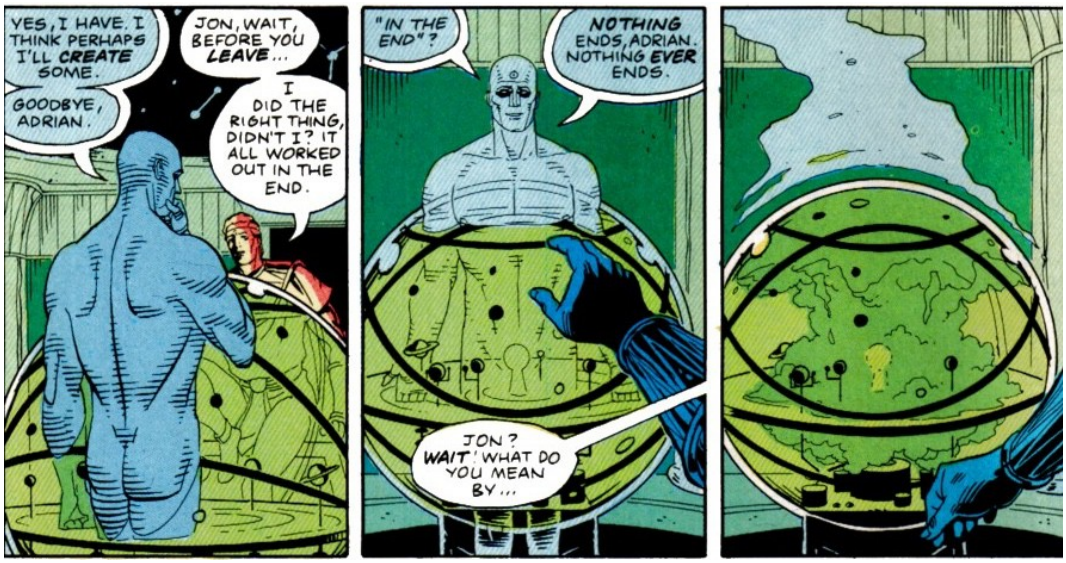
Capítulo sin título

SUBCAPÍTULOS	ESCENAS	FOCO
Escenas sin título	Presentación de Isis y sueño de Yunior Relectura de *Watchmen*	Yunior

Como dijimos más arriba, tratamos este último y muy breve capítulo sin título como el final del octavo. Consta de dos únicas escenas. En la primera de ellas, Yunior introduce a Isis, la hija de Lola. Yunior nos confiesa, asimismo, que tiene un sueño: que cuando crezca, él le enseñe los libros, juegos de rol, cómics, cartas y manuscritos de Óscar y le ayude a finalizar la

historia.

La segunda escena, por su parte, nos muestra a un Yunior "depre o abatido" repasando las páginas de *Watchmen*. Al final, subrayada con pluma, se nos citan las viñetas de la novela gráfica que asimismo dan término al capítulo:



La Carta final

Epílogo de la novela, Yunior nos sorprende con que, de acuerdo con lo que cuenta Óscar en una de sus últimas cartas, frente a todos los obstáculos "logró" llevarse a Ybón un fin de semana fuera de la ciudad. Así, en uno de sus últimos días en la República Dominicana, acaba perdiendo la virginidad con ella.

Finaliza aquí el *Óscar Wao*. Este nivel de lectura del *relato* nos ha servido para poner sobre la mesa los elementos fundamentales de la novela. Dado que durante el resto de nuestra investigación volveremos en múltiples ocasiones a escenas o caíptulos concretos, el lector comprobará que este más que prolijo resumen de la novela se revelará de utilidad en cuanto comencemos a despiezar el texto.

Antes de ello, sin embargo, nos queda todavía un asunto central por resolver: una vez leído este resumen, ¿qué podemos sacar en claro de todo lo que nos cuenta Yunior?

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

LOS IMAGINARIOS APOCALÍPTICOS Y LA CONDICIÓN PÓSTUMA EN LA OBRA DE JUNOT DÍAZ

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ari Vicente do Nascimento González

DIRECTORA

Paloma Jiménez del Campo

Volumen 2 de 2

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Programa de Doctorado en Literatura Hispanoamericana

TESIS DOCTORAL

LOS IMAGINARIOS APOCALÍPTICOS Y LA CONDICIÓN PÓSTUMA EN LA OBRA DE JUNOT DÍAZ

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ari Vicente do Nascimento González

DIRECTORA

Paloma Jiménez del Campo

MADRID, 2024

Volumen 2 de 2

PREÁMBULO

Índice 2

Prólogo 3

I. PRIMERA PARTE. ASPECTOS GENERALES

1. Introducción. La condición póstuma o la lógica cultural del capitalismo zombie 13
1.1. Desgaste de la posmodernidad y neoliberalismo exhausto 26
1.2. *Sic transit gloria mundi.* Etnocentrismo, guerra civil global y rearme del supremacismo blanco 40
1.3. La Condición póstuma y fin del mundo en el *Óscar Wao* 52
2. Díaz y la literatura latinoamericano-caribeña contemporánea en el desorden global 60
2.1. Globalizaciones, desglobalización y extraterritorialidad 60
2.2. Díaz, la crítica y el latinoamericanismo 67
3. *Status Quaestionis.* Junot Díaz y la crítica 89
3.1. El canon interpretativo de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* 94
3.1.1. La crítica posmoderna 94
3.1.2. *Latinx Studies* 103
3.1.3 Latinoamericanismo-caribeñismo 117
3.2. Los géneros del *Óscar Wao*. Estado de la crítica 127

II. SEGUNDA PARTE. ASPECTOS GENERALES DEL *ÓSCAR WAO*

4. Introducción al Óscar Wao 148
4.1 Relato, trama, fábula 148
4.2. Modos óntico-narrativos 156
5. El relato. La vida breve de Óscar 177
5.1. Citas de apertura y prólogo 185
5.2 Primera parte 199
5.3 Segunda parte 224
5.4 Tercera parte y epílogo 240

III. TERCERA PARTE. DE MÁSCARAS, MITOS Y MENTIRAS. TRAMA Y FÁBULA DEL ÓSCAR WAO

6. Del relato a la trama 245
6.1 De la creencia a la duda 245
6.2 El problema de los tres Yuniors 256
6.3 Yunior narrador. Fantasmas y máscaras 290
6.3.1 Los fantasmas de Yunior 298
6.3.2 Las máscaras de Yunior 312
7. Crónica, leyenda y mito. De la trama a la fábula 335
7.1 Crónica del *Óscar Wao* 336
7.2 Leyenda del *Óscar Wao* 366
7.3 Mito del *Óscar Wao* 407
8. Fábula y mito. *Óscar Wao,* camino del héroe e imágenes del fin del mundo 435
8.1 Introducción. De la trama a la fábula. Mito, Ciencia-ficción y escatología 434
8.2.Instrucciones para un Apocalipsis sin Génesis 450
9. Conclusión. El *Óscar Wao,* los imaginarios apocalípticos y la condición póstuma 491
Bibliografía utilizada 501

Resumen 519

Abstract 520

Tercera parte
De máscaras, mitos y mentiras. Trama y fábula del Óscar Wao

6. Del relato a la trama. De la creencia a la duda

6.1 Introducción. De la creencia a la duda

A lo largo del capítulo anterior, hemos intentado acercarnos a *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* desde su superficie; para ello, hemos realizado una lectura pausada, que respetaba el orden de la disposición y se centraba específicamente en el resumen de los hechos narrativos según nos iban siendo narrados. A lo largo de este proceso, hemos comprobado la imposibilidad de responder a una gran cantidad de preguntas que, desde el propio estrato del relato, se planteaban: ¿Qué realidad hay en las apariciones de la Mangosta? ¿Qué desencadena exactamente la Caída de Abelard? ¿Es el fukú un mero artificio retórico que Yunior recoge de la tradición y reelabora como metáfora, o tiene potencia efectiva dentro de la novela y es, por tanto, capaz de funcionar como fenómeno explicativo-causal de la Maldición de los Cabral? ¿Quién es, si es que es alguien, el Hombre sin Rostro?

Una segunda mirada a la novela nos permitirá resolver algunas de estas cuestiones y señalar aquellas que quedan sin una explicación clara al término del análisis. Hasta ahora, hemos tratado de comportarnos como lectores atentos pero dispuestos a obedecer a los mecanismos de producción de creencia que nos presentaba el relato; es el turno de intentar levantarle la máscara a Yunior para ver cómo juega con el lector y cómo trata de desestabilizar lo narrado, introduciéndose constantemente en él para deformar los hechos. Nos interesa ahora tratar de saber quién es Yunior, qué puede haberle llevado a contar el *Óscar Wao* y hasta qué grado de reelaboración y ocultamiento de la verdad llega en su narración. Hasta el momento, hemos tenido oportunidad únicamente de acercarnos a un conjunto de interpretaciones sobre ciertos hechos que sobre los hechos mismos: nos hallábamos, como dijimos, en la lógica de aquello que *era* en el nivel del relato –lo dicho– y se manifestaba como un *parecer* narrativo. Sin embargo, recordemos que de acuerdo con el cuadro de veridicción de Greimas, nos encontramos ante más dimensiones; así lo resumía Ricoeur: "la oposición ser, *opuesto a* parecer, completados por los contradictorios respectivos: no-ser y no-parecer. La verdad señala la conjunción del ser y del parecer; la falsedad, la del no-parecer y del no-ser; la mentira, la del parecer y del no-ser; el secreto, la del ser *y* del no-parecer." (Ricoeur, 2014:459-460)

Así, si en el nivel del relato nos encontrábamos satisfechos con las apariencias narrativas, no podrá ser así en cuanto al estrato de la trama, de la narración. Aquí nos vemos obligados a averiar la la máquina de producción de creencias que ha dispuesto Yunior para atender a sus transgresiones, a sus engaños, a sus motivaciones ocultas detrás del querer-narrar, a los

secretos que dirigen su escritura. Recordemos que el sistema de "hacer creer" en el texto literario está siempre escindido entre lo relatado y la enunciación, o, en términos de Genette, en distintos niveles diegéticos –"Todo acto narrativo contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato." (Genette, 1972:283).

Así, lo que en la dimensión de la manifestación se revelaba como un pacto de credulidad exigirá aquí su puesta en duda; esta lectura *a contrapelo,* sospechosa, supone un salto desde la lectura "comprensiva" a una "interpretativa". Esta seguirá siendo todavía inmanente, puesto que no precisa que nos salgamos del espacio de la ficción para aprehenderla; no nos interesará en este momento pensar en la "referencia segunda" que erige el *Óscar Wao*: dado su carácter relacional, pragmático, quedará para el análisis del *Óscar Wao* como discurso dentro de la matriz ideológica en la que se inserta y toma posición –esto es, en lo que Jameson llamaría la lectura *anagógica*.

En este sentido, creemos que la pregunta por Yunior es, quizás, la fundamental en la obra. Más que el fukú, más que las "propuestas" de masculinidades alternativas (Berlage, 2015) o que la representación de la experiencia de la "dominicalidad", es la figura de este Otro que se recoge una historia ajena para "homenajearla" pero, sobre todo, agenciársela (Machado Sáez, 2011). En su artículo "A Portrait of the Artist as a Young Cannibalist" (2016), Monica Hanna defendería que la actitud de Yunior respecto de Óscar y su historia es de "consumo", término que relaciona con la antropofagia de Oswald de Andrade (Hanna, 2016:92); así, este "consumo" habría de comprenderse en los términos del Yunior-autor, que se apropiaría de la vida de Óscar para "canibalizarla" y, habiéndose apoderado de su historia, por un lado tomar el control de ella y por otro, re-introducirlo en la Historia por la vía textual: "Yunior consumes and embodies the stories of Oscar, Lola, Belicia and Abelard as a way to write Dominican Americans into history. And in order to narrate that story, he consumes not just their individual stories, but also a wide range of literaty tradicions and models from the America..." (*ibid.*:91).

Aunque su argumento es interesante y parcialmente compartido por nosotros, creemos que es más productivo no utilizar la estrategia de contención ideológica que supone la categoría de "dominicano-estadounidense"; esta insistencia en una lectura en último término "nacional" –podríamos decir, acaso, incluso de *reconciliación nacional*– nos parece extraña al texto de Yunior. En páginas posteriores dialogaremos con su artículo para tratar de discutir la lectura de "representante de su tierra", aun conflictiva, a la que llega como conclusión Hanna:

> Just as Yunior calls into question the authenticity of historical representations, he also calls into question the notion of authenticity as it relates to creative writers who take up the subject of communities of ethnic minorities. The writer of color seems to face a crisis in regard to the possibility of ever being able to represent his community, because, in becoming a professional writer, the writer seems to have forfeited the "authenticity" associated with working- class realities often linked to the "true" roots of ethnic identity, especially in U.S. Latino/a literature. (Hanna, 2016:100)

No estamos de acuerdo con la interpretación realizada aquí por la autora, que nuevamente encasilla al autor dentro de un sistema categorial de identidad fija que, creemos, Díaz intenta romper constantemente. Frente a la ansiedad por la "traición a la autenticidad" que identifica Hanna, creemos que esta misma "autenticidad" es uno de los mitos ideológicos que buscan combatirse en la obra. Nos vemos obligados, aunque no somos muy amigos de recurrir a las declaraciones personales de la *intentio auctoris,* a volver a las palabras del propio Díaz en este punto:

> People want to read stories by "marginal artists" as universal in the exact wrong way we want them to be read. I want to be read as universal not because this stands in for all Dominicans and therefore this is a great map for any of you who are going to that country. This story is about one tiny dot in that shifting constellation of people and moments and identities that we would call the Dominican diaspora. I'm not claiming to represent anyone but this tiny group of people. I mean, why do you think I'd create a character like Oscar, who absolutely fits no formula of what is a Dominican? He spends his whole time saying he really is Dominican while everybody insists on saying he is not. (Díaz y Als, 18/03/2016)

Contrariamente, por tanto, a la posición de Monica Hanna, no serán en último término las "historias individuales" que componen la historia –a modo de trenzado microhistórico o intrahistórico, diríamos– el asunto central del *Óscar Wao,* sino precisamente la deformación constante por parte de la voz autorial. Esta lectura restringida de Hanna, creemos, obedece a su interpretación final de la tensión entre autor, autoridad y autoritarismo en el *Óscar Wao*, según la cual la dictadura sería el referente último de la narración de Díaz. Aquí, Hanna se une a una gran parte de la crítica, que ha querido leer el *Óscar Wao* como una novela de "dictador" o de "dictadura" –Ignacio López-Calvo (2009), Víctor Figueroa (2013), Jennifer Donahue (2014), Jennifer Hardford Vargas (2016)...–.

Aunque, como hace Hanna, nos interesará reflexionar sobre la forma en que se representan las tensiones entre la voz narrativa y las relaciones de poder, no podemos estar de acuerdo con su lectura, que comprendemos como reductiva y reterritorializante, por cuanto encierra la obra de Díaz en una "esencia" dominicana. Ya fuera esta "cerrada" y "autoritaria" o abierta e inclusiva, parte de la crítica se encona en el enraizamiento o desenraizamiento "nacional", y en enfocar la novela dentro de este estrecho límite. Es el caso asimismo, por ejemplo, de Jennifer Donahue en "Moving Beyond the Fuku. Exploring Intersections between the Folkloric and the Femenine in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao"* (2014)*;* en este artículo, Donahue se encuadra en la línea de re-territorialización que podemos llamar

"dominicalizante": "In utilizing the supernatural as a means of exploring fukú, Díaz proffers a shift in the understanding of Dominican identity that moves beyond essentialist, physical markers of identity to ones rooted in the mystical and collective." (Donahue, 2014:60) –como puede verse, la autora ejecuta un giro y consigue "reesencializar" los "marcadores esencialistas" de identidad–.

De un lado, Monica Hanna o Jennifer Donnahue representan un polo dentro de este análisis; contrario a ellas, aunque también erigido como juez de dominicalidad, estaría Ignacio López Calvo, quien, en su crítica del texto "A Postmodern Platano Trujillo: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, more Macondo than McOndo" (2009), se pregunta lo siguiente:

> In reality, is he not acting as a native informant? Is he not unwillingly giving us that "voyeuristic thrill" that he tries ot avoid? While the novel at times suggests that Diaz writes with Dominican and Dominican American readers in mind (for example, when the narrator states "It's all true, plataneros" ... it is also evident that many of Yunior footnotes are (or are they Díaz's footnotes?) are concise explanations of slang (…), belief (...) traditions, superstitions, legends, and historical characters and events with which most Dominicans and Dominican Americans are already familiar. (2009:78)

Vemos que en este párrafo, López-Calvo indistingue entre instancias textuales, al considerar que una proposición intradiegético –que, por tanto, solo puede tener un narratario intradiegético– como "It's all true, plataneros" puede de algún modo interpretarse como los lectores imaginarios de Díaz, y asimismo atribuir las traducciones culturales de Yunior al autor real, a quien fija en la imagen del "informante nativo". Consideramos un error tratar de describir un supuesto lector "nacional" o "diaspórico" que un autor habría de tener en mente a la hora de escribir. Sorbe esta obligación, tan común a parte de la crítica, de disolver la obra de los autores "minoritarios" en la mera representatividad del colectivo, no podemos sino compartir la queja que ya realizara Díaz al respecto en una entrevista de 2007:

> I've been asked to be "representative" for as long as I've been a Dominican. As a person of color living in the U.S. you're often considered an extension of your group—individualism is hard to come by. So this is nothing new. But I'm just one person, writing about one tiny set of (imagined) experiences. Sure, you can use what I write about to open a discussion about larger issues, about the communities in which my set of experiences is embedded, but that doesn't make me any expert on anything or the essence of the Dominican Republic. (Díaz y O'Rourke, 2007:sp)

En otros momentos, Díaz ha llegado a mostrarse bastante más ácido respecto de este papel impuesto por sectores críticos; ha criticado en más de una ocasión los esfuerzos por encasillarlo como "representante" de lo dominicano como estrategia de neutralización de las demandas de las comunidades subalternas:

> No hay duda, tigre, pero yo siempre lo digo a todo el mundo: yo no represento el éxito de la comunidad caribeña; represento el silencio de mi comunidad en Estados Unidos porque la mejor manera de no bregar con la comunidad es elegir un individuo y darle todas las cosas a él para no darle más nada al resto de la comunidad. "Hemos elegido a Barack Obama, ya no tengo que pensar nada para la comunidad morena." Ese es uno de los clásicos *morbid symptoms* de una política donde un grupo se siente permanentemente amenazado y sabe que lo está perdiendo todo a manos de un grupo que ha estado bajo su bota por décadas. El modo en que se les ocurre mantener su poder es regalar puestos a ciertos individuos y esperar que así se queden callados. Eso nunca funciona, así que repito: no soy representante de nuestro talento sino del miedo que nos tienen los gringos. (Díaz y Ventura, 6/7/2013)

En este aspecto, preferimos situarnos más cerca de autores como Elena Machado Sáez (2011), José David Saldívar (2014) o Silvio Torres-Saillant (2016), quienes destacan la no-fijación en el corsé de lo nacional como mecanismo de interpretación y tratan de no reducir la obra a una "dominicalidad" afirmada, negociada, híbrida o negada. El último de los citados, en "Artistry, Ancestry, and Americanness in the Works of Junot Díaz" (2016), señalaría explícitamente esta tendencia a la reterritoralización nacionalizante que ha hecho parte de la crítica: "Predictably, many scholars and commentators on his fiction have felt compelled to search for any light that his novel and stories might shed on the intricacies of the Dominican experience." (Torres-Saillant, 2016:118). En concreto, Torres-Saillant menciona a Ashley Kunsa, Brygida Gosztold, Rita de Maeseneer, Tim Lanzerdörfer, Juanita Heredia, Achy Obejas, Efraín Barradas, apuntando lo siguiente: "While the foregoing readings, focusing on a Dominican métier, point to something objectively discernible in Díaz's writings, one can similarly find much else, indeed much more, that speaks to non-Dominican systems of significance and larger sites of knowledge of the human experience." (Torres-Saillant, 2016:119).

Para Torres-Saillant, el marco de análisis no habría de ser, por tanto, el de una dominicalidad medida con un *dominicanómetro*, sino el más amplio espacio enunciativo de la "Americanidad", noción que entiende desde cerca de los postulados de la teoría decolonial y, especialmente, el famoso artículo de Quijano-Wallerstein titulado en castellano "La americanidad como concepto o América en el moderno sistema mundial" (1992), en la línea de la lectura propuesta por José David Saldívar (2014). Esta, de vocación decolonial, consigue saltar por encima de la comprensión estrecha del autoritarismo presentes en Hanna o Donahue, al abrir el foco de interés y pensar en la conexión entre Escritura y Poder allende la figura de Trujillo:

> La americanidad y la matriz colonial de poder son así concebidas, y mutuamente imbricadas, desde la fundación misma de las Américas. […] Al ligar el concepto "americanidad" de Quijano y Wallerstein con el concepto "Fukú Americanus" de Junot Díaz –propuesto en su novela *La maravillosa vida breve de Óscar Wao– ,* busco traducir críticamente un término sociológico en el vocabulario de la literatura: americanidad y fukú americanus como consecuencias de la

> clasificación racial y la jerarquización del poder mundial realizados por Europa. Los personajes principales de la novela, Yunior, Lola y Óscar, responden a realidades planetarias impuestas por la americanidad... (Saldívar, 2014:86-87)

Más cercano a nuestro análisis, nos separaremos de Saldívar en su concepción, a nuestro juicio escasamente problemática, del personaje de Yunior y de su función de control textual. Asimismo, aunque su lectura sociológica sea indudablemente más productiva que aquellas que entienden el *Óscar Wao* dentro del limitado espectro de las "novelas de dictadura", su análisis tiende a quedar opacado por su marco teórico, gozosamente decolonial y demasiado próximo –emocionalmente hablando– a la producción de Díaz. Ello se ve especialmente en su insistencia en tratar la novela como una obra de tesis, en la que el autor "propone" "conceptos" como el fukú, llegando a afirmar que el narrador "configura el *fukú americanus* y la colonialidad del poder como unidades conjuntas de análisis" (íbid:89). Esto no es un lapsus por parte del autor, sino que lo repite a lo largo de los años:

> Díaz sugiere el término «zona cero» como referencia al ataque nuclear de Hiroshima y a las sublimes fantasías estatales de la Guerra Fría entretejidas en la trama *Americanus* (y no a la fantasía de hegemonía estatal de Bush creada el 11 de septiembre de 2001). Así, Díaz utiliza brillantemente el *fukú americanus* como unidad de análisis (nación, región, planeta) para contar su historia. (Saldívar, 2018:338)

Este sorprendente tratamiento de la novela hace que el trabajo de Saldívar se mueva entre el hallazgo y el sociologismo; así, si bien resulta importante señalar, como hace él, la dimensión "transnacional" –términos suyos–, de la obra, su insistencia en tratarla como un ensayo de ideas nos parece bastante pintoresca –en la entrevista con Mónica González García[135], llega a decir lo siguiente: "Ambas obras[136] intentan descubrir –geológicamente– los patrones científicos que parecen determinar el sino que afecta a la familia De León y a Yunior" (*íbid:*339)–. La novela de Díaz no "configura" unidades de análisis ni forja conceptos ni, mucho menos, trata de descubrir "patrones científicos": en términos deleuzo-guattarianos, preferimos pensar que en la obra se generan *perceptos:* "Las figuras estéticas son potencias de afectos y perceptos que operan sobre un plano de composición como imagen del universo" (Martínez Quintanar, 2007:869). Por otro lado, no nos interesa trabajar, como hace Saldívar,

135Seguidora de la línea de Saldívar, Mónica González García llega a encontrar en el Prólogo de la novela un remedo de escritura académica: "Como estudiante universitario conocedor de los protocolos de la escritura académica, el narrador Yunior cumple con una serie de convenciones del género: indica el *locus* del concepto adjetivándolo de americanus(...)" (González García, 2014:96). Salvando el hecho de que Yunior no es estudiante en el momento que escribe la novela, el resto de "convenciones académicas" detectadas por la González García son la definición del "concepto", el señalar "que su encarnación moderna en República Dominicana es Rafael Trujillo..." y, "finalmente, expone la conexión del *fukú americanus* con las dictaduras latinoamericanas del siglo XX" (*íbid.*) –segundo error en un párrafo: Yunior solo habla de la relación Trujillo-fukú, no incluye en esta a otros dictadores latinoamericanos–. ¿Son estas convenciones académicas realmente?

136Saldívar se refiere a la adaptación teatral *Fukú Americanus* que la Compañía Teatral Campo Santo realizó en 2009 (*íbid.*)

dentro de los marcos de la teoría decolonial: como desarrollamos más extensamente en el epígrafe 3.1., los análisis de la "colonialidad del poder" nos resultan, aunque más productivos que los de la "dominicalidad", también reduccionistas debido tanto a su forma de comprender las relaciones sociales capitalistas y sus modos de articulación de las jerarquías de género, clase, raza, sexualidad, etnia, etcétera, cuanto a sus tentativas de interpretar directamente la identidad, los actos y las motivaciones de los personajes del *Óscar Wao* como formas de discurso "representativo" que lo haría de por sí una obra política –como parece sostener Saldívar a cada rato–; empero, creemos que las mediaciones simbólicas y textuales de la novela hacen que esto sea más complicado de lo que Saldívar muestra.

Podemos volver al asunto que nos ocupa aquí fundamentalmente, que no es otro que el de la pregunta por Yunior de Las Casas. Nos interesará sostener que el dictador central de la obra no es Trujillo –como señala Harford Vargas (2016), una figura "menor"o "minorizada" dentro del relato (Harford Vargas, 2016:205)– sino el propio Yunior. Con distintos matices, la pulsión de dominación de De Las Casas ha sido señalada por diversos autores; así, en "Textual territory and Narrative Power in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao"* (2011), Richard Paterson señala en este sentido que el fukú tiene que ver con el "abuso de autoridad" (2012:10). Yendo algo más lejos que Paterson, varias autoras han conectado la relación autor-autoridad-autoritarismo haciendo hincapié en su vínculo con la masculinidad "hegemónica" que performa el narrador; por ejemplo, Jennifer Donahue señalaría que Díaz "illustrates the downfall of the abuse of power by highlightig the connection between masculinlity and power." (Donahue, 2014:54) Con mayor desarrollo y solvencia teórica, también Pauline Berlage ofrece un punto de vista similar, al considerar a Yunior la instancia normalizadora –disciplinaria– de la vida de Óscar por excelencia: "La estrategia de normalización principal del compañero de habitación macho es aún más insidiosa por no limitarse a la re-formación de un cuerpo refractario sino también a la construcción discursiva de la vida de Óscar Wao." (Berlage, 2014:215). Tomaremos algunas de sus ideas para el desarrollo de nuestros siguientes epígrafes.

De todas las investigadoras que han trabajado sobre Yunior y sus pulsiones "autoritarias", acaso la más completa sea Elena Machado Sáez en "Dictating Desire, Dictating Diaspora: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* as Foundational Romance" (2011). Su artículo, fundamental para el debate que queremos mantener en las siguientes páginas, se esfuerza por "desenmascarar" la figura de Yunior a partir de un largo trabajo de lectura a contrapelo. Allí, la autora realiza un ejercicio de lectura crítica sobre la veracidad de la voz narrativa de Yunior que aceptamos en gran medida; al destacar algunas de sus transgresiones

narrativas más importantes, es de las críticas que acaso hayan llevado más lejos el carácter puramente tramposo de Yunior. En una línea similar a la suya, defenderemos que los deseos controladores de Yunior, su *voluntad de poder,* le llevan a imponer sus categorías discursivas y sus regímenes interpretativos a la obra en su conjunto. Por otra parte, el artículo de Harford Vargas "Dictating a Zafa. The Power of Narrative Form as Ruin- Reading" (2016), aunque no llega tan lejos en su actitud de sospecha hacia Yunior –"Yunior is partially overdetermined by what he is critiquing. I argue that the novel mitigates this problematic formally. Examining the novel's narrative structure, I articulate how the text successfully negotiates between being complicit with and resisting authoritarian discourses and structures of power." (Harford Vargas, 2016)–, será también referido en diversos momentos, debido a su interesante debate con la citada Machado Sáez:

> Elena Machado Sáez argues that Yunior is a dictator in the text (…) Yunior the character certainly exhibits authoritarian tendencies as he criticizes and seeks to discipline Oscar into the prototypical Dominican male, but an additional reading arises when we foreground the formal features of the novel. I highlight Trujillo's demoted and Oscar's elevated positions within the novel's character-system, and I contend that parody and exaggeration are key critical modes in the novel, whether they are used to deflate and denigrate Trujillo or subtly criticize Oscar's social marginalization. (Harford Vargas, 2016:225)

Su hipótesis nos resulta productiva, aunque no podamos compartir del todo sus argumentos concretos; creemos, asimismo, que, al reducir a Yunior a dos de sus dimensiones escénicas, esto es, personaje y narrador, sin tenerlo en consideración como autor implícito, minimiza la potencia deformante que existe en la escritura de De Las Casas. Dado que circunscribe el "autoritarismo" o el ímpetu "dictatorial" de Yunior al estrato de la manifestación, minusvalora su auténtico poder. Recogemos una vez más las palabras del propio Díaz sobre la distancia que Harford Vargas parecería querer suturar al considerar el *Óscar Wao* una narrativa "contra-dictatorial"[137]; podría decirse, en este sentido, que el propio Díaz es más crítico con Yunior y sus pulsiones autoritarias que la investigadora:

> No me siento cómodo con la relación naturalizada que la mayoría de los libros proponen entre la persona del autor y los lectores. Quiero llamar la atención hacia el hecho de que no solamente está la persona del narrador que va narrando el libro, pero [sic] hay un autor que muchas veces trata de ocultarse tras la persona del narrador. Al llamar la atención hacia estos niveles entrecruzados, espero poder resaltar un cuestionamiento sobre autoría y autoridad y la manera en que estas cosas se hacen invisibles / naturalizadas y los peligros de una relación tan cómoda entre autor y lector. En mis libros, siempre les estoy dando a los lectores una miradita detrás de la máscara del autor, y luego les señalo que esa cara detrás de la máscara es probablemente una máscara también. (Díaz, Montás y Mendoza, 28/12/2020)

Por ello, frente a la división dual propuesta por Harford Vargas, queremos diferenciar en

137"That is, Yunior imagines that writing "this book," which is the text of the novel he narrates, is a zafa, a counterspell, a trans-American counter-dictatorial act." (Harford Vargas, 2016:204)

las siguientes páginas entre los tres Yuniors que como instancias narrativas cabe distinguir: el Yunior personaje, que comparte piso con Óscar durante un año en la universidad; el Yunior narrador, que recopila la historia de Óscar y de la familia Cabral; y el Yunior autor, que escribe *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* como una novela coincidente consigo misma. Este tercer Yunior, "autor", es asimismo personaje de *Drown* y personaje, narrador y autor implícito de *This is How You Lose Her.* Como señalaría Machado Sáez, es preciso acudir a las distintas obras de Díaz para poder entender mejor quién es Yunior –"In order to understand why Yunior narrates, however, we have to tackle the mystery of who Yunior is." (Machado Sáez, 2011:529)–. Ello nos servirá como punto de partida para analizar la micropolítica "fascista", en términos de Deleuze-Guattari, que ejerce y dispone Yunior a lo largo de la narración. En las dos partes de *Capitalismo y esquizofrenia*, los filósofos se separan del marco analítico que habla de los fenómenos fascistas como pertenecientes al "totalitarismo"[138] y optan por atender a su dimensión molecular, a su "mundo de microperceptos inconscientes, de afectos inconscientes, segmentaciones finas" (Deleuze-Guattari, 2020:280); esta micropolítica fascista de Yunior se centra en re-territorializar a Óscar, en sobrecodificarlo, en re-instalar sobre él y su familia una serie de discursos que Yunior, por más que quiera, no puede deshacerse de su voluntad de control. En otros términos, *deseo* e *interés* de Yunior no son coincidentes –"Hay una catexis libidinal inconsciente de deseo que no coincide necesariamente con las catexis preconscientes de interés y que explica cómo éstas pueden estar perturbadas, pervertidas en «la más sombría organización», por debajo de cualquier ideología." (Deleuze-Guattari, 2020:256)– , y por mucho que trate de "descolonizar", "despatriarcalizar" o "emancipar" su historia y su escritura, no ceja de fallar y restituir sus códigos. Así, esta visión de Yunior en tanto que autor cuya voz deviene "autoritaria" no únicamente por su "silenciamiento de otras voces", sino por las características de Yunior como déspota que trata de apropiarse del régimen significante y resultar, con todo, admirado y perdonado. En palabras del propio Díaz: "This novel (I cannot say it enough) is all about the dangers of dictatorship—Trujillo is just the face I use to push these issues—but the real dictatorship is in the book itself, in its telling; and that's what I think is most disturbing: how deeply attached we all are to the institution of dictatorship." (Díaz y O'Rourke, 08/11/2007)

Realizada la disección de Yunior, tendremos más herramientas para analizar las diferentes formas de composición narrativa de las que se vale y cómo estas acaban por desarrollar todo tipo de transgresiones en su universo ficcional. Una vez más pensando en el cuadro de la

138"Sin duda, el fascismo ha inventado el concepto de Estado totalitario, pero no hay razón para definir el fascismo por una noción que él mismo ha inventado." (Deleuze-Guattari, 2021:281)

veridicción de Greimas: si el relato del *Óscar Wao* mostraba el *parecer* de la historia, estuviera este marcado por un signo positivo en el ser –parecer+ser (esto es, la verdad)– o negativo –parecer+no-ser (mentira)–, podemos decir que el estrato de la trama, al no limitarse a lo *manifestado*, aborda también los espacios del no-parecer en sus dos polos: no-parecer + no ser (engaño) y no-parecer + ser (secreto).

Así pues, con el objetivo de resolver la pregunta de hasta dónde podemos fiarnos de Yunior, diseccionaremos los distintos niveles diegéticos de los que se compone *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao;* de acuerdo con las circunstancias de la narración, serán denominados la Crónica del *Óscar Wao* –capítulos donde Yunior es personaje–, la Leyenda del *Óscar Wao* –capítulos donde el relato pasa de primer a segundo grado y que imprimen un primer nivel de distanciamiento respecto de lo narrado por Yunior– y el Mito del *Óscar Wao* –referidos a la Caída de la Familia Cabral, ya hablemos de Belicia, de Abelard o de los personajes menores, y donde las fuentes están cada vez más desdibujadas–.

6.2. El problema de los tres Yuniors

A lo largo de la narración del *Óscar Wao,* como ya hemos podido comprobar en el capítulo dedicado a su estrato de manifestación, hemos tenido distintas variaciones en los puntos de vista y en la perspectiva de la narración. Nos hemos detenido en el efecto de ilusión narrativa generado a lo largo de la primera parte de la novela, viendo cómo la disposición textual daba la apariencia de polifonía[139]: así ocurría al pasar de una narración pseudo-omnisciente en el Capítulo 1 –"pseuso-omnisciente" porque este es heterodiegético –esto es, está ausente de la historia de la infancia de Óscar– e intradiegético –su voz es interior al mundo de ficción– simultáneamente; a pesar de ser un personaje humano dentro del mundo de ficción, el Yunior-narrador aún innominado del Capítulo 1 tiene acceso a la interioridad de los pensamientos y emociones de Óscar– a una focalización interna aparentemente escrita por Lola en el Capítulo 2, para en el Capítulo 3 encontrarnos paulatinamente con una enorme cantidad de huecos, momentos inexplicables, un par de *deus ex machina* y algunas inverosimilitudes.

En el Capítulo 4, no obstante, vamos tomando conciencia de que el autor del prólogo y narrador del primer capítulo son el mismo que en este caso: Yunior de las Casas. Aquí, vacilamos entre dos polos de la narración homodiegética intradiegética: algunos de los capítulos nos hablan de Óscar –ofreciéndonos, por tanto, un narrador-testigo–, mientras que otros refieren al mismo Yunior –son, por tanto, autodiegéticos–. Ahora bien, igual que en el Capítulo 3, los elementos más significativos de todo el capítulo –el intento de suicidio de Óscar y la aparición de la Mangosta Dorada– son metalepsis narrativas que no están autentificadas por una fuente fiable al interior de la historia. En el caso de Belicia, nos enfrentábamos, por ejemplo, a inverosímiles focalizaciones internas –como puede ser la narración en el subcapítulo Otra vez entre los vivos de un sueño de Belicia en el hospital–; en el Capítulo 4, Yunior es capaz de contarnos el intento de suicidio de Óscar *después* de haber salido de su habitación sin referir a cómo ha obtenido esa información, introduciendo detalles de focalización interna:

> Según recordaría después, estuvo en aquel puente un buen tiempo. Mirando los rayos de luz del tráfico zigzaguear debajo. Repasando su desgraciada vida. Deseando haber nacido en otro cuerpo. Lamentando todos los libros que nunca escribiría. Tal vez tratando de obligarse a recapacitar. Y en ese momento el express de las 4.12 a Washington chirrió en la distancia. Para entonces él ya apenas podía sostenerse en pie (Díaz, 2015:196)

Poco antes se nos ha dicho que Yunior y Óscar se habían bebido cada uno una botella de Cisco –¿recuerdan el Cisco? Crack líquido, le decían (*íbid.*194)– y que, tras la partida de

139Esta polifonía es caracterizada por Machado Sáez como un disfraz: "Employing the appealing guise of polyvocality, Oscar Wao charms and entices the reader" (Machado Sáez, 2011:523)

Yunior, Óscar se bebió otra más. ¿Podemos fiarnos de que, aun apenas pudiéndose mantener en pie, Óscar recuerde sus pensamientos y deseos? Cuesta creerlo, pero es indudablemente más verosímil que recordar que fue *precisamente* el tren de las 4.12 ante el que decidiera arrojarse. ¿Le detalló esta hora a Yunior? Podemos imaginar a Óscar narrándolo en su diario y, posteriormente, a Yunior leyéndolo allí, como reconoce que hace en algunos momentos de la narración (*íbid*:191, 204). Podemos hacerlo, en efecto, pero ni hallamos marca justificadora ninguna que nos diga que esto fue escrito por Óscar ni es en verdad verosímil que recordara la hora. Tal escena, recordemos, es una de las más importantes dentro de la novela por su aparición de la Mangosta a Óscar. ¿Podemos, sencillamente, pasar por alto lo difícil que es de creer?

Debemos asimismo preguntar cómo podemos tomar la información que se nos presenta, teniendo en cuenta que el propio Yunior no ha dejado de reconocer que es mentiroso e hipócrita tanto para la gente de su entorno, ya pensemos en Lola –"Me miró hasta que no pude soportar más y entonces me dijo: No me mientas, Yunior. No lo haré, le prometí. No se rían. Mis intenciones eran puras." (*íbid.:*203)– o en Óscar –"¿Qué lo lastimó más? ¿Que nunca fui su amigo de verdad, o que fingí serlo?" (*íbid*:187)–, ya pensemos en sus lectores. Este gusto de Díaz por la desestabilización metadiegética por parte de un autor implícito ha sido comparado con varios escritores, como Jorge Luis Borges (Bautista, 2010, o Augusto Roa Bastos (De Maeseneer, 2011) o Miguel de Cervantes (Meacham, 2014); así, se ha tendido a destacar la contradicción existente entre las estrategias de autentificación –entre las cuales sobresaldrían las notas al pie de página– y los momentos de artificio narrativo que deshacen esta ilusión. Por ejemplo, Cherie Meacham señala:

> In a similar way, Yunior, the narrator/character of Oscar Wao, enhances the illusion of his story's authenticity with the abundance of footnotes that accurately explain pertinent elements of Dominican history and the works of fiction that inform Oscar's worldview. Yunior also makes reference the existence of other "real" sources like Oscar's diaries, letters and the accounts of others to fill in facts about which he would not have first had knowledge. He further authenticates his story with his own memories of his friend. Paradoxically, both novels also illuminate the limitations and distortions of narration, which causes the reader to question the veracity of the text. Haley refers such strategies as "techniques of alienation" that "interfere with identification andbelief and direct the reader's attention inevitably towards the artificial nature of the invention itself' (263). (Meacham, 2014:70)

Más allá de ello, nos interesa ahora, sin embargo, avanzar hacia unos vínculos menos explorados y que estimamos igual de importante para nuestros argumentos: Vladimir Nabokov[140]. Hasta donde sabemos, esta conexión ha sido señalada por Monica Hannah (2016)

140Otro autor que inspira a Díaz es, sostenemos, Philip K. Dick. La falta de menciones críticas hacia el autor de *Do android dreams with electric ships?* (1968) en la crítica dedicada a Díaz es realmente curiosa, habida cuenta del paralelismo entre la preocupación por la desestabilización ontológica de los textos de ambos; no es

y James de Jesús Montoya Posada (2018); en primer lugar, Hanna refiere a las "ciruelas" de *Pálido Fuego,* o claves de lectura escondidas por la obra que multiplican las interpretaciones posibles del relato:

> His use of narrative bread crumbs that hint at a more negative reading of Yunior can also be read as a playful gesture, like the "plums" that Nabokov embedded in his novel *Pale Fire* (1962), which could lead readers to a variety of alternative interpretations of the text. These gestures are also very much in line with the interactive kinds of texts over which Oscar obsesses, such as fantasy and choose- your-own-adventure, the latter forming a major part of the novel's structure. However, these bread crumbs also force readers to look more critically at the connection between narrative control and political power. Still, this line of investigation eventually leads to the question of Yunior's right to write Oscar's story, especially in the way that he does. (Hanna, 2016:95)

En este sentido, Montoya Posada realiza un vislumbre genial que creemos poco tenido en cuenta por la crítica "Even Vladimir Nabokov's *Lolita* seems omnipresent in Lola, whose real first name is Dolores." (Montoya Posada, 2018:14). Lamentablemente, no desarrolla las implicaciones que ello podría tener para una lectura intertextual del *Óscar Wao*. En efecto, acaso lo menos señalable de ello resida en que el nombre de Lola sea como el de *Lolita*. Más interesante nos parece por abrirnos una sospecha respecto de Yunior parecida a la que podríamos tener con Humbert Humbert. Si hay algo que caracteriza, como sabemos, al narrador de *Lolita* es que no debemos confiar en él. Humbert Humbert es un narrador no fiable porque, al cabo, es un pederasta que trata de ocultar sus huellas y deforma la historia entera que nos narra para presentarse, en lugar de como el agresor, como la víctima, al haber sido, según él, seducido por una niña. La historia que narra Yunior, semejante en algunos aspectos muy leves –también Lola fue violada de niña, hecho que Montoya posada no menciona–, obedece en cierto modo a una pulsión narrativa similar pero *invertida:* como veremos en las páginas siguientes, Yunior no es un pederasta sino una víctima, a causa de haber sufrido varias veces abusos sexuales a lo largo de su infancia y pubertad. Como una suerte de Humbert Humbert a través del espejo, ambos narradores practican el mismo ejercicio tiránico de la palabra y la autoridad narrativa para deformar lo que de ellos sabemos, para ocultar sus motivaciones y justificarse continuamente. Al respecto, ha dicho el propio Junot Díaz en una entrevista:

> Richard Wolinsky: When you were writing Yunior's perspective, how conscious is the manipulation?

casual que Yunior incluya una referencia a *Ubik* en la última página de *Así es como la pierdes* "The half-life of love is forever" (Díaz, 2012:230), mal traducida al castellano como "la vida media del amor es eterna" y no "La semivida del amor es eterna". El término "semi-vida" pertenece a *Ubik* (1969) y refiere a un proceso de resurrección relativa que pueden obtener algunas personas gracias a un costoso sistema teconológico. Más adelante incidiremos esta referencia, más relevante de lo que parece a simple vista. Sorprende, en este sentido, que José David Saldívar, habiendo publicado precisamente un libro llamado "Junot Díaz: On the Half-Life of Love" (2022) no mencione este intertexto.

> Junot Díaz: Very conscious. I always ask myself when I'm writing a book, especially since *Drown*, what is the trick Yunior wants to play on the reader?
>
> Richard Wolinsky: Really?
>
> Junot Díaz: Of course! Because that's Yunior's gift–his ability to lure readers into a labyrinth, herd them into a house of mirrors. In *Oscar Wao*, I knew what the trick was–that Yunior reveals himself to be that narrator but also that Yunior is hiding what a dictator he is in this book. […] And the question is now, how much of this book is Yunior trying to convince us of something and do we believe what he is attempting to convince us of? (Díaz y Wolinsky, 1/11/2012:sp)

No queremos, sin embargo, limitarnos a citar sus declaraciones y, con ello, dar por válida nuestra argumentación. Queremos demostrar, a lo largo de estas páginas, cómo la complejidad de la figura de Yunior nos obliga a investigar en él para aventurar así algunas hipótesis respecto del *Óscar Wao*. Como señalaría Elena Machado Sáez, la motivación de Yunior para narrar la historia que estamos analizando aquí no puede ser extraída ingenuamente de la propia novela, sino que hay que acercarse al Yunior de *Drown* para aproximarnos al misterio de *Quién es Yunior* realmente y por qué nos cuenta lo que nos cuenta (Machado Sáez, 2011:529). Tal importancia confiere a esta pregunta la autora que le lleva a considerar a Yunior como el auténtico protagonista de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*:

> Despite its title, the true protagonist of Oscar Wao is Yunior, and the relationship between Yunior and Oscar calls attention to how narrating a diaspora's history also entails domesticating difference. While Oscar is endearingly inauthentic, Yunior's mission to identify him as a representative subject who can embody the Dominican diaspora leads him ultimately to silence Oscar's points of queer Otherness—his virginity and sentimentality. Yunior's insecurities as narrator reveal that his investment in telling Oscar's story is motivated by an inability to tell the full story about himself (*íbid:*524)

Seguimos en gran parte su lectura, muy estimulante, aunque consideramos que mantiene algunas tesis corregibles, fruto de dos factores: el primero es meramente cronológico y refiere a que, en el momento de la publicación del artículo, el mundo narrativo de Díaz no incluía todavía los textos de *This is How You Lose Her*; estos nos proporcionan un mejor conocimiento de Yunior a lo largo de su vida y nos ayudan a comprender algunos de los "agujeros negros" alrededor de los que Yunior orbita constantemente sin poder llegar a hablar de ellos de forma directa –la muerte de su hermano, su trauma de abandono, sus múltiples agresiones sexuales, su propia obsesión adolescente con el fin del mundo...–.

El segundo factor es propio de una malinterpretación irónicamente productiva de la propia Machado Sáez, que decide multiplicar los Yuniors existentes en *Drown:* "There are then at least two Yuniors in *Drown*, and they represent two distinct diasporic groups, those who immigrated from the Dominican Republic to the U.S. and those born to Dominican parents in the U.S." (Machado Sáez, 2011:531). Como el *Óscar Wao* y *This is How You Lose Her* demuestran, no hay "al menos dos" Yuniors diferentes en la primera obra de Díaz. Esta

confusión de Machado Sáez indudablemente proviene de que lee *Drown* como un libro de cuentos autónomos en lugar de como una *cuentinovela,* en la que el nexo, como señalaba Alarcón Rodríguez, era estructural en virtud de su organización como una *Telemaquia*. No obstante, es pertinente la propuesta de la investigadora por considerar dentro de un único mundo de ficción el Yunior de *Drown* y el del *Óscar Wao* para, a partir de ahí, poder cotejar los contrastes que hay entre uno y otro. Como Machado Sáez señala en su artículo, previamente a su análisis la mayor parte de la crítica era poco tendente a establecer alguna vinculación entre ambos textos:

> Reviewers and critics have tended either to see Yunior as just another character in the novel or cursorily to mention Yunior's migration from *Drown*. Most of those who discuss Yunior as a character limit themselves to his "tough-guy narration" (Hanna 66) or emphasize his relationships with other characters, for example, as "Oscar's roommate" (Broun 21). Intertextuality is often referenced as a parenthetical comment describing the narrator as a character "(who seems very much like the Yunior who appeared in some of Mr. Díaz's short stories)" (Kakutani) or as "(one of Díaz's narrators and a welcome holdover from *Drown*)" (Asim). Discussion of Yunior's intertextuality is limited to his name, which is taken as evidence that he is the brother of Rafa from *Drown*. (Machado Sáez, 2011:529)

Como veremos en las páginas que siguen, su afirmación de que hay "al menos dos" Yuniors en *Drown* le impide comprender que, del mismo modo que lo hace en el *Óscar Wao*, Yunior ejerce de trilero con el lector, al que oculta información fundamental para variar la interpretación de la obra. Que existan hechos contradictorios en la narración de Yunior no es, como sugiere la autora, motivo suficiente, para desdoblarle en diversos personajes y afirmar su tesis del "doble"; según Machado Sáez, los "dos" Yuniors se reparten en distintos capítulos de la siguiente forma:

> The Yunior from "Negocios" born in the Dominican Republic might be the same Yunior as the narrator in "Ysrael," "Fiesta, 1980," and "Aguantando" who has a brother called Rafa. The only other named narrators in *Drown* are Lucero in "Aurora," who makes a short reappearance in "Drown" as the local drug dealer (93), and Ysrael, whose third-person consciousness returns in "No Face." Since the characters of Lucero and Ysrael migrate between stories, it seems plausible that the unnamed narrators of the remaining stories—"Drown," "Boyfriend," "Edison, NJ," and "How to Date a Browngirl, Blackgirl, Whitegirl, or Halfie"—may be credited to the U.S.-born Yunior(s) from "Negocios." However, the stories contain some indications that the narrators might not be either of the "Negocios" Yuniors; for example, the narrator of "Drown" mentions his mother, who works as a housecleaner (whereas Nilda owns a restaurant), and a father who lives in Florida, but not a brother. In the end, the stories do not give us sufficient evidence to identify the unnamed narrators. (*ibid:*531n*)*

Desde el punto de vista meramente cronológico, podemos señalar que, si bien *Drown* es más ambiguo en ese sentido, en *This is How You Lose Her* la identificación del Yunior de Santo Domingo y el de Nueva Jersey que aparece en su primera obra es evidente, dejando fuera de duda que no podemos hablar de un Yunior nacido en los Estados Unidos. Ahora bien, desde una perspectiva hermenéutica, no es preciso recurrir al tercer libro de Díaz para atar los

cabos lógicos y comprender por qué Yunior habla a veces de su hermano Rafa y a veces no: su hermano Rafa muere de cáncer a lo largo de *Drown* y este hecho es demasiado pesado para que Yunior pueda procesarlo e integrarlo, de modo que solo lo menciona de pasada en el último capítulo, "Negocios", si bien sin referirse explícitamente a él como "Rafa". Aunque Machado Sáez señala que la presencia o ausencia de Rafa es uno de los indicadores textuales de mayor importancia para diferenciar entre el Yunior estadounidense y el dominicano, y que su ausencia en el *Óscar Wao* es significativa habida cuenta de las otras relaciones familiares mencionadas por Yunior en la novela, no se da cuenta de esto:

> In *Oscar Wao*, Yunior mentions some family relations such as his father who supported the U.S. invasion (294) and an uncle Venicio (89), and even footnotes his mother (114) and his "girl Leonie" (132) for corrections on historical information. None of these allusions concretely point back to *Drown*, with the exception of his mother's residence at London Terrace (192), an apartment complex mentioned in *Drown* as finally opening at the time Ramón is "emboldened" to abandon Nilda and the U.S.-born Yunior (205) (*ibid:*531-532*).*

Si bien, como decimos, en efecto el hecho de que Rafa esté muerto no parece demasiado claro en la propia *Drown,* Yunior es inequívoco a este respeto en su propia presentación como personaje en el Capítulo 4: "El viejo quería llevarme al Robert Wood Johnson, pero como no tenía seguro médico –y además, desde que mi hermano murió de leucemia los médicos no me caen nada bien–..." (Díaz, 2015:173). Podemos regresar al último de los capítulos de *Drown,* "Negocios", y ver que este hecho, en un momento dado, es referido por el padre de ambos, Ramón, en una conversación con su nueva esposa –después de haber abandonado a Yunior y su familia en la Isla–:

> Volvió a enviar dinero a su familia de la isla. Nilda reparó en que le pedía dinero para comprar cigarrillos y jugar a la lotería. ¿Para qué necesitas mi dinero? se quejó. ¿No tienes un trabajo? Tenemos un bebé que cuidar y muchas cuentas que pagar.
>
> Es que se ha muerto uno de mis hijos, dijo él. Tengo que pagar los gastos del velorio y del funeral. Así que déjame en paz.
>
> ¿Por qué no me lo dijiste?
>
> Papi oculta el rostro tras las manos, pero cuando las retira, ella le sigue mirando fijamente, con aire escéptico.
>
> ¿Cuál de ellos? exige saber. Papi hace un gesto torpe con la mano. Nilda se deja caer en un asiento y ninguno de los dos dice una palabra. (Díaz, 2018:169-170)

Así, al no darse cuenta de que Rafa está muerto, Machado Sáez pasa por alto la importancia de la relación modelo-rival que es fundamental para el desarrollo de Yunior como personaje. Nos atrevemos aquí a ir incluso más lejos: no es solo Rafa en vida quien sirve de modelo mimético (Girard) a Yunior. Lo hará también más allá de la muerte, funcionando como un fantasma –psicoanalíticamente hablando– que lleva a Yunior a repetir modos de comportamiento –como la hipersexualización o la represión emocional– para resucitarlo simbólicamente. Asimismo, Yunior, repetirá patrones de su padre, por el que, como

señalábamos, fue abandonado. Su personalidad, creemos, puede parcialmente explicarse recurriendo a sus formas de interiorización de las reglas sociales, que, deformadas de entrada por este fantasma, constituyen el Nombre-del-Padre o la Ley seguida por Yunior.

Regresando, pues, al debate abierto por Machado Sáez, nos interrogaremos ahora por Yunior; si la investigadora diferenciaba entre el Yunior dominicano y el Yunior nacido en EE.UU., nuestra línea de demarcación se organizará, como señalamos, de manera distinta: Yunior-personaje, Yunior-narrador y Yunior-autor. Cada uno pertenece a un nivel diegético diferente; volvemos a las palabras de Genette: "Todo acto narrativo contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato." (Genette, 1972:283). Esta partición de Yunior en tres niveles diegéticos y, asimismo, en tres obras distintas (*Drown, Óscar Wao, This is How You Lose Her)* amerita que nos detengamos en ella.

Para recurrir a un término querido por el entorno de la ciencia ficción, podemos decir que el conjunto de las tres obras, sin ser continuaciones unas de otras, pertenecen al mismo "universo expandido"; como Faulkner o u Onetti, Junot Díaz está interesado por la repetición de espacios, tiempos y personajes desde diferentes puntos de vista; esta posibilidad, que otros autores dispersan en una miríada de personajes en sus novelas, está narrada siempre por Yunior en última instancia, en tanto que escritor; si en el *Óscar Wao* comienza meramente a formarse, en *This is How You Lose Her* tenemos noticia de varios de sus proyectos narrativos: "Tomas tu breiquecito. Te enfocas en tu trabajo, en tu escritura. Empiezas tres diferentes novelas: una sobre un pelotero, otra sobre un narco, y otra más sobre un bachatero... y las tres son una mierda. (*:*183)". Resulta imposible leer este fragmento y no pensar en el inicio del *Óscar Wao*: –"Nuestro héroe... no era ningún jonronero ni fly bachatero, ni un playboy con un millón de conquistas" (Díaz, 2015:23)–, y comenzar, por tanto, a considerar qué relación puede haber entre los tres textos. En cierto modo, Yunior como escritor es el gran proyecto narrativo de Junot Díaz; tal es así, que según afirma el propio autor, ha ocupado su vida durante los últimos veinte años:

> The progress of his life, the process of his coming to terms with his space and the society he inhabits, it's just a longitudinal project that interests me and that I've been involved with for the last couple of decades. There's something about the simultaneous that is the truth-telling parts of Yunior and the obsessive deceptiveness together that intrigues me about his character. But most of what matters to him, what has deeply altered him, is not something he is capable of narrativizing, is something he has to narrate around. (Díaz y Grady, 2/10/2016)

Así, en lugar de preguntarnos por la identidad de los supuestamente distintos Yuniors de *Drown* y cuál de ellos escribiría el *Óscar Wao*, como hace Machado Sáez, queremos atender

levemente a su biografía con el fin de saber qué lugar ocupa, si es que lo hace, el *Óscar Wao* en ella, así como qué podemos concluir. Comenzaremos con el texto del *Óscar Wao* para, a partir de la información que nos proporciona, confrontarla con las otras obras de Díaz.

Como apuntábamos páginas más arriba, denominamos como *La Crónica del Óscar Wao* a las secciones de la novela en las que Yunior se encuentra presente en las historias que narra, ya sea como testigo o como protagonista de los acontecimientos. La siguiente tabla trata de esquematizar sus apariciones y sus formas de implicación con lo relatado:

Capítulo	Función narrativa
Parte 1, Capítulo 4	Narrador homodiegético (testigo)
Parte 2, Capítulo sin título	Narratario*
Parte 3, Capítulo sin título	Narrador homodiegético (testigo)
Parte 3, Capítulo 7	Narrador heterodiegético***
Parte 3, Capítulo 8	Narrador homodiegético (autodiegético)
Parte 3, Capítulo sin título	Narrador homodiegético (autodiegético)
Epílogo, "La carta final"	Narrador homodiegético (testigo)

Nuestra clasificación difiere de las caracterizaciones narratológicas realizadas por Pauline Berlage –"Yunior y Óscar, al ser narradores y personajes intra-homodiegéticos, llenan la página blanca de la dominicanidad-estadounidense desde el posicionamiento de los mestizos" (Berlage, 2015:35)– y, más sólidamente, por T.S. Miller:

> Simply put, I understand Yunior as a homodiegetic narrator—i.e., one who takes part in the story's action—who nevertheless behaves for most of the book like a heterodiegetic narrator, and one who is self-consciously not quite omniscient. For example, the first hint that the novel's first-person narrator is not speaking from a heterodiegetic position—ambiguous and easy to miss as that hint is—does not arrive until page 36. I am not arguing that Yunior is an unprecedented narrator who defies any classification in traditional narratological terms, but rather that—if, for example, we attempt to pigeonhole him in Genette's partly tongue-in-cheek table of the twelve possible combinations of relation, level, and focalization—we will instead find him zigzagging all over it (Genette, *Narrative Discourse Revisited* 128). It could be that Yunior himself sometimes acts as an intradiegetic, homodiegetic narrator within his own extradiegetic, homodiegetic narration, but this accounting does not wholly satisfy, in part because the voice of the "other" Yuniors at times still seems mediated by the Yunior at the highest level. Genette admits to an uncertainty regarding whether he "would adhere today to the idea of an impassable boundary between the two types, hetero- and homodiegetic" (103), yet he insists that, while all other parameters may change, "*relation* ('person') governs in a more or less uniform way the whole of a narrative" (127; emphasis in original). I am not certain that *Oscar Wao* does not challenge this formulation, but I will leave others to attempt to pin Yunior down on the narratological level. (Miller, 2011:106)

No participamos, sin embargo, de la idea de Miller de que Yunior *no* es heterodiegético; confunde aquí la investigadora el plano de la historia, de la que él está efectivamente ausente en gran parte de la novela, y de la narración, donde Yunior está continuamente presente –la oposición en este estrato, como veíamos, no era hetero/homo sino extra e intradiegética–.

Volvemos a nuestra tabla. Tres puntualizaciones en este momento, antes de continuar. El Capítulo sin título de la segunda parte, como pudimos ver, estaba narrado por Lola. Allí, contaba su segundo plan de huida de su madre; recordemos que, al contrario del Capítulo 2, *Wildwood,* en este, Lola no habla desde la adolescencia, con una breve distancia narrativa de los hechos, sino que se lo cuenta a Yunior –"creo que en realidad no dejé de llorar hasta que *te conocí*" (Díaz, 2015:213), y además, aunque su enunciación pertenece a un tiempo indeterminado, sabemos que tiene lugar años después de la muerte de Óscar y de su separación de Yunior –"Ahora que también soy madre..." (*íbid:*212). Por tanto, Yunior de Las Casas no es personaje sino narratario de lo relatado por Lola.

Por su parte, el Capítulo 7, perteneciente a la tercera parte de la novela, es fundamentalmente heterodiegético y solo en uno de los subcapítulos, LA MALDICIÓN DEL CARIBE, cambia este hecho. Lo hace al final del subcapítulo, en un pasaje muy breve: ¿Fui allá a verlo? Claro que sí. Con Lola. Nada une tanto a una pareja como una catástrofe. ¿Et tu, Yunior?, dijo al verme." (*íbid:*315) Dado que en el subcapítulo siguiente, LOS ÚLTIMOS DÍAS DE ÓSCAR WAO, Óscar es asesinado, hemos de considerar este como el último encuetro en vida que ambos mantienen.

Como se puede comprobar en la tabla, Yunior "asciende" de narratario a personaje en el Capítulo 4, donde conoce a Óscar, y "ocupa" su posición de protagonista después de la muerte de este en el Capítulo 7. Después, Yunior pasa a narrar sobre el "después" de la familia Cabral y el suyo propio. Podemos esquematizar algunos de los acontecimientos fundamentales ocurridos en la biografía de Yunior y conocidos por nosotros en el *Óscar Wao* de la siguiente manera:

Capítulo 4	Capítulo sin título	Capítulo 8	Capítulo sin título, II
* Su hermano ha muerto de cáncer. (173) * En segundo curso ha tenido un pequeño affaire con Lola. (174) * En tercero, comparte piso con Óscar (175) * Reconoce que le gustan algunas de sus obras nerd (178) * Se revela como escritor (*íbid*) * Se revela como infiel e hipersexual (181)	* Crisis con Lola	* Acompaña a Lola en el cáncer de su madre. (319) * Lola corta con Óscar, va a Miami y conoce a otro hombre. (320) * Tiene sueños recurrentes durante años con Óscar (320-321) * Se confiesa como "perdido un buen tiempo" (íbid.) * Llega a profesor de escritura creativa. * Está casado con una "negrita de	* Dice tener los escritos y todos los objetos de importancia de Óscar en el refrigerador. (326)

* Comienza una relación con Lola (204)		Salcedo" (322) y es menos infiel. * Escribe constantemente. (*ibid.*) * Lola continúa visitando a su madre	

No todos los hechos que hemos apuntado, como parece obvio, ocupan el mismo nivel de importancia dentro de la novela: tampoco es así en la biografía de Yunior. Dentro del *Óscar Wao*, los acontecimientos a los que más páginas dedica Yunior tienen que ver con su relación con Óscar; por su parte, su noviazgo con Lola ocuparía el segundo puesto. Tras ello, nos encontramos con su autoexhibición como "tíguere", "papichulo" o "chochahólico", sus distintas referencias a encuentros sexuales y en ocasiones afectivos con otras mujeres. Menos tiempo dedica a reconocer tímidamente sus semejanzas en gustos con Óscar –si bien en tanto que Yunior-narrador esto queda claro en todo momento– y a describir aspectos de su vida íntima: la muerte de su hermano, la buena relación entre su madre y Lola y su matrimonio con la "negrita de Salcedo" cuentan con una sola mención en toda la obra.

Cuando Yunior se persona en el Capítulo 4, que nos cuenta la vida de Óscar de 1988 a 1992, nos encontramos en 1987: "Todo comenzó conmigo. El año antes de la caída de Óscar..." (*ibid.:*173). Después de que Óscar sea asesinado (1995), su relación con Lola aguanta un año y medio más "Al año [1996], el cáncer de su mamá regresó... viviría otros diez meses..." (*ibid.:*319); "Yo estaba hecho un desastre y, después de medio año cuidando a su mamá, Lola experimentó lo que muchas hembras llaman el Regreso de Saturno" (*ibid.:*320). Un año después (1997), Yunior se entera de que Lola ha conocido a otro hombre, que está enamorada y va a casarse. Tras ello, Yunior nos dice que "le tomó dez años completos" (*ibid.:*321) hasta que un día despertó y dijo "OK, Wao, OK. Ganaste" (*ibid.*); podemos presuponer que se refiere a decidirse a escribir la obra, de modo que, tomando como punto de refrencia la muerte de Óscar, nos encontraríamos en 2005 cuando el Yunior personaje decide devenir el Yunior-autor del *Óscar Wao*. Por último, el texto nos hace inferir que en algún momento entre 2005 y 2007 conoció a su esposa "la negrita de Salcedo" (*ibid.:*322), puesto que durante ese "despertar", Yunior estaba "al lado de alguien que me importaba un carajo" (*ibid.:*321). Conociendo a Yunior, no obstante, nada nos dice que no la conociera ya antes de 2005 –si en algo es experto Yunior es en serle infiel a sus parejas–.

Visto esto, podemos concluir que todo lo que Yunior nos cuenta de sí mismo lo hace referido a los años 1987–2007 (circa); contamos con una excepción: la muerte por cáncer de su hermano Rafa, que, como señalábamos, tiene lugar durante los años de *Drown*. Esta muerte, reprimida en las dos primeras obras, se desarrollará en *This is How You Lose Her.* Si bien *Drown* tan solo ocupa el "antes" del *Óscar Wao*, por su parte en *This is How You Lose*

Her encontraremos pasajes de la vida de Yunior previos, simultáneos y posteriores a los años en que aparece como personaje en la novela. Ello hace que, jerárquicamente, se sitúe por encima de la diégesis del *Óscar Wao* y la de *Drown,* por incluir eventos pertenecientes al período temporal de estos dos textos que nos relata desde su adultez, como sus primeros días en Estados Unidos –"Invierno"–, la muerte de su hermano Rafa –"Nilda", "La doctrina Pura", "Miss Lora"–, su relación con Lola –"Miss Lora"–, su graduación en la Universidad de Rutgers –"Miss Lora"– y su trabajo como profesor universitario –"Guía del amor para infieles"–.

No obstante, que *This is How You Lose Her* sea diegéticamente superior no significa que en este último libro dispongamos de una mayor confianza hacia Yunior. Todo lo contrario: si bien conocemos ciertos aspectos de su vida con mucho más detalle, cuando leemos la obra nos queda claro que es un enorme mentiroso. Como el mismo Díaz señalaría en una entrevista al respecto, *This is How You Lose Her* y *Drown* comparten incluso momentos contradictorios entre sí, como es la narración de Yunior en "Negocios" *–Drown–* y en "Otra vida, otra vez" *–This is How You Lose Her–,* dos versiones de la misma historia escritas de tal forma que es resulta casi irreconocible:

> One of the things about Yunior is that he loves to destabilize a retaader's sense of who he is and who his family is, and he loves breaking up any kind of authoritative narrative about his family or himself. So he will actually tell different versions of a story. In my first book, *Drown*, you have a version of the story, where his father abandons the family, and goes and lives in the United States, a story called "Negocios." This is a second iteration of the story, told from the point of view of the woman whom his father almost leaves the family for. He keeps the father's name, but changes everything around, because this way it's hard to tell which story is true. Yunior is so not about truth.
>
> It's not just something that's to make up stuff. In *Drown*, the first book, you see Yunior describe his brother and his brother's relationship in great detail and then stop talking about it, there is complete silence about where the brother goes. In *This is How You Lose Her*, you realize that the brother has died of cancer, and that the brother had been dead of cancer in the first book, but it had been completely left out. I always assumed this second book would come, and it would explain the first, but it would also destabilize it. So that particular story about the Laundromat is Yunior retelling what would be called "his family's foundational myth." If I ever write my next book in this series, Yunior will tell that story again. (Díaz y Als, 18/3/16)

Vemos que los dos casos que pone como ejemplo aquí Díaz no son equivalentes. Si, por un lado, la colisión entre "Negocios" y "La doctrina Pura" se debe a una relación de contradicción entre ambas, los aspectos relativos al cáncer y muerte de Rafa plantean más bien una represión –en el sentido clásico del psicoanálisis, la *Verdrängung*, esto es, el mecanismo de defensa por el cual el aparato psíquico de Yunior rechaza representar la pérdida, manteniéndolo en un plano inconsciente–. A pesar de que en este momento Díaz parezca sugerir que en *Drown* las estrategias narrativas de un Yunior mentiroso se acercan a

las de su producción posterior, es en verdad a partir de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* cuando Junot Díaz empieza a poner en marcha su maquinaria metaficcional.

Así, si bien podemos señalar los juegos narrativos internos a la figura de los "múltiples" Yuniors dentro de *Drown* como parte de una estrategia narrativa de desestabilización que irá volviéndose más consciente en los otros textos, esta primera cuentinovela no termina deviniendo un aparato de producción metaléptica excepto por el capítulo "Negocios", donde pasamos de un narrador autodiegético en las primeras páginas –"Mi padre, Ramón de las Casas, se marchó de Santo Domingo cuando yo estaba a punto de cumpir cuatro años." (Díaz, 2018:139)– y heterodiegético en las siguientes, a partir de la llegada de su padre a Miami –"Le costó trabajo encontrar la salida del terminal. Todo el mundo hablaba inglés y los letreros no le servíande ayuda." (*íbid*:143)–. Lo particular de este paso, muy característico en la narrativa a partir de su codificación por Henry James, es la introducción de una instancia mediadora que filtra los acontecimientos y los reconfigura desde su perspectiva a partir de la distancia.

En *Figuras III,* Gerard Genette se refería a esta fórmula como "la que Norman Friedman llama "la historia contada por un personaje, pero en tercera persona" (fórmula poco feliz que designa, evidentemente, el relato focalizado, contado por un narrador que no es uno de los personajes, pero adopta su punto de vista)" (Genette, 1972:226); de ella, señalaba la aparente paradoja de este modo narrativo en virtud de su "intensidad mediatizada" (*íbid:*225), esto es, un fenómeno de transgresión ficcional en que la huella de los acontecimientos, en lugar de diferir cada vez más en su distanciamiento –derridianamente hablando, en su *diferancia* y diseminación–, se aparece irónicamente como la presencia misma (*íbid.*), produciendo un efecto de cercanía que la narración homodiegética no focalizada no conseguiría –y que Jameson considera una reacción al estilo "cosificado" y despersonalizado de la omnisciencia flaubertiana (Jameson, 1989:178)–. Como forma de narración cercana a la metalepsis, este fenómeno nos ofrece un modo de manipulación de los acontecimientos que, no obstante, no llega a poner en cuestión los hechos narrativos desde la radicalidad ontológica de las fórmulas metadiccionales que veremos en el *Óscar Wao* y en *This is How You Lose Her*.

Por su parte, la producción literaria madura de Díaz mantiene y radicaliza todos los modos de difuminación perspectivista que hallamos en *Drown*: de un lado, la del personaje –que oculta, reprime y miente dentro de su nivel diegético propio, lo enunciado– y, de otro, la del narrador –que hace lo propio en el nivel de la enunciación–. Ello no quita que podamos reconstruir algunos hechos fundamentales de la biografía de Yunior a lo largo de los tres textos, como "mínimo común múltiplo" de ellos –excluimos, por ende, acontecimientos que

implican meramente a *Drown* y a *This is How You Lose Her* y no afectan al *Óscar Wao*–. Incluimos los distintos elementos narrativos según un orden cronológico aproximado –pues algunos de ellos son acontecimientos –puntuales o reiterados– y otros, procesos o estados.

Acontecimiento/ Obra	*Drown*	*Óscar Wao*	*This is How You Lose Her*
Abandono paterno	X		X
Víctima de abuso sexual	X		X
Muerte de Rafa	X	X	X
"Frikismo" oculto		X	X
Hipersexualidad	X	X	X
Performance machista	X	X	X
Relación con Lola		X	X
Conversión en escritor		X	X
Trabajo de profesor		X	X
Matrimonio		X	

Lo primero que podemos observar a partir del tema de la siguiente tabla es que la mayor parte de los acontecimientos de la vida de Yunior que hemos denominado como significativos tienen, cuando menos, dos apariciones, estando una de ellas siempre dentro de *This is How You Lose Her*. Ello muestra la primacía jerárquico de la diégesis de esta obra sobre las demás. Ahora bien, insistimos, esto no implica más "realidad" sino menos: la distancia narrativa en la última cuentinovela es mayor y sujeta a más niveles de mediación.

En segundo lugar, se comprueba que, de todos los acontecimientos significativos presentados, únicamente el matrimonio de Yunior con la "negrita de Salcedo" es referido en una sola obra; como ya vimos, se la mencionaba meramente en una línea y no conocemos siquiera su nombre –cosa cuando menos curiosa cuando sí sabemos que el marido de Lola se llama Rubén (*ibid.*:322), aunque ciertamente esto no supone de por sí ningún indicio sólido–.

Por lo demás, los acontecimientos, estados o características que cruzan las tres obras, como puede ver el lector, son 1) la muerte de su hermano Rafa, 2) su hipersexualidad y 3) su performance machista. Distinguimos estos dos últimos aspectos debido a que gran parte de la crítica ha insistido en fundir ambas dimensiones en una sola, en un resto acaso inconsciente de puritanismo familiarista que considera la sexualidad activa de los personajes del *Óscar Wao* un signo un "patriarcado dominicano" sustantivizado de una manera que, por lo demás, en ocasiones raya el orientalismo más grosero. Como veremos más adelante, el problema de la relación entre Yunior y su deseo procede de su incapacidad de ser honesto con nadie y de

utilizarlo como mecanismo de defensa. En este sentido, aunque juzgamos muy seductora la lectura de autoras como Elena Machado Sáez, quien interpreta las tentativas de "normalización" de Óscar por parte de Yunior como un intento de "llevarlo al buen camino" de la heteronormatividad, creemos que no podemos reducir las tecnologías de la sexualidad representadas en la novela como meros mecanismos disciplinarios de la "masculinidad dominicana". La investigadora apunta:

> Here, the text that Yunior narrates is his attempt to strike back at the system that marginalizes Oscar, rendering him an inauthentic diasporic subject. But in the final analysis, what Yunior succeeds in doing is merely reinstating the very standards of masculinity and Dominicanness that alienate Oscar and himself. Yunior is drawn to discipline Oscar's sexuality because of his investment in his own self-policing. Oscar's magical recuperation into heterosexuality is an attempt to resolve Yunior's anxieties, a utopian fantasy narrated as the "real" story in order to silence the threat of Oscar's queerness. (Machado Sáez, 2011:552)

Aunque seductora y poderosa, trataremos de ir más allá de esta postura, reinstaladora del imaginario reterritorializante de "la dominicalidad" ya que, como veremos, Óscar no es el único que no la cumple: tampoco el propio Yunior. Preferimos asimismo separar analíticamente la performance heteronormativa de la hipersexualidad de Yunior debido a que, a nuestro juicio, la muerte de Rafa tiene una importancia fundamental a la hora de configurar los modos de "ser-en-sexuación" del narrador. Antes de continuar con nuestro ánálisis, no podemos dejar de recurrir una vez más a las palabras del propio Díaz en otra entrevista relacionadas con la identificación entre la participación patriarcal y la "dominicalidad" o, incluso, "latinidad":

> No puedes imaginar la cantidad de señoras que vienen a mis lecturas: viejas, blancas, ni tres palabras de español. A veces les pregunto "doña, ¿qué te gusta a ti de este libro?", y me dicen que les gusta la honestidad. Estas viejas ya no tienen que vivir bajo de *the official story*. A los sesenta años ya como que están dispuestas reconocer que todos los hombres son un *cuero*, no solo los latinos (Díaz y Ventura, 5/7/2013)

De acuerdo con nuestra interpretación, como ya comentamos, para comprender a Yunior y las motivaciones que lo conducen a escribir el *Óscar Wao,* hemos de contrastar la imagen que nos da de sí mismo en *Drown* con la de la novela. Es aquí donde se muestran los acontecimientos determinantes posteriormente enmascarados o desenmascarados en la novela: el abandono paterno, su condición de víctima de abusos sexuales y la muerte por cáncer de Rafa.

El tópico del abandono conforma, como señalaba Alarcón Rodríguez (2013), el tropo fundamental de la cuentinovela a partir de la relación con la *Telemaquia.* Este hecho tiene una importancia determinante en la vida y obra de Yunior; frente al "tremendo tíguere" del *Óscar Wao,* vemos en *Drown* a un niño criado con dificultades por su madre y sus abuelos, puesto

que su padre, Ramón de las Casas, ha migrado hacia los Estados Unidos para trabajar y enviar dinero a su familia. En el capítulo "Aguantando", Yunior toma la palabra para informarnos de ello: "Viví sin padre durante mis primeros nueve años de vida. Él estaba trabajando en Estados Unidos, y la única forma que tuve de conocerlo fue por las fotografías que mi madre guardaba en una bolsa de plástico, debajo de su cama. " (Díaz, 2018:59). Nos lo vuelve a relatar en "Negocios", aunque la información no coincide: "Mi padre, Ramón de las Casas, se marchó de Santo Domingo cuando yo estaba a punto de cumpir cuatro años." (Díaz, 2018:139)

Esta primera inconsistencia, lejos de afirmar la existencia de dos personajes llamados Yunior, señala diegéticamente la escisión del personaje respecto de su propio pasado, su división constitutiva como sujeto. La ausencia paterna puede entenderse así como uno de los centros configuradores de su fantasma –"El fantasma es... un orden que permite una mínima condición de estabilidad en la coalición producida entre la "masa palpitante" del ser vivo y su acceso al lenguaje" (Alemán, 2021:81)–, no tanto por la necesidad efectiva que pueda tener de él en su vida y su desarrollo como persona "normal" –como señalaría una interpretación estrechamente freudiana– cuanto por la importancia de la represión de este acontecimiento a lo largo de su vida y obra. Preguntémonos por un momento: ¿quién es el padre de Lola y Óscar de León? Una figura igualmente ausente que también abandonó a su familia y que tan solo aparece en una página de toda la novela, cuando Belicia Cabral toma el avión de Santo Domingo a los Estados Unidos:

> Tiene dieciséis años y su piel es la oscuridad antes del anochecer, el ciruelo de la última luz del día, sus pechos como puestas de sol atrapadas bajo su piel, pero a Pesar de toda su juventud y belleza, tiene una amarga expresión de desconfianza que sólo se disuelve bajo el peso de un inmenso placer (…) Lo que todavía no conoce: el frío, la monotonía agotadora de las factorías, la soledad de la Diáspora, nunca volver a vivir en Santo Domingo, su propio corazón. Lo demás que no conoce: que el hombre de al lado terminará siendo su esposo y el padre de sus dos hijos, que después de dos años juntos la dejará, su tercer y último desengaño, y que nunca volverá a amar.
>
> Se despertó en el momento en que, en su sueño, unos ciegos subían a una guagua pidiendo dinero; era un sueño de sus Días Perdidos. El guapo en el asiento de al lado le tocó el codo.
>
> Señorita, no puede perderse esto.
>
> Ya lo he visto, dijo, incómoda. Y luego, calmándose, miró por la ventanilla. (*íbid.*:171)

Este hombre no vuelve a tener aparición alguna a lo largo de toda la novela; tampoco nombre: las escasas ocasiones en las que aparece mencionado, solo lo hace en tanto que "padre": "Ella era la única dominicana old school que él conocía que había salido con un moreno, hasta que el padre de Óscar le puso punto final a ese capítulo particular de la Fiesta Mundial Africana" (*íbid.*:2); "había sobrevivido al abandono de mi padre" (*íbid.*:71).

Pensemos, por otra parte, en la propia Belicia Cabral, quien no conoció jamás a su padre Abelard y que, además, fue maltratada por su padre "adoptivo" –su comprador, en verdad– para, posteriormente, convivir con La Inca. El fantasma del padre ausente es común a todos los miembros de la familia Cabral-de León; ello es referido de pasada en la descripción de Óscar que Yunior realiza en el Capítulo 1:

> Su mamá lo tiró al piso. Dale un galletazo, jadeó, a ver si la putica esa te respeta.
> Si él hubiera sido otro tipo de varón, habría tomado en cuenta lo del galletazo. *No era sólo que no tuviese un modelo de padre que lo pusiese al tanto de cómo ser masculino, aunque ése también era el caso*, sino que carecía de toda tendencia agresiva y marcial (a diferencia de su hermana, que siempre estaba en plena lucha con los muchachos y con un fracatán de morenas que odiaban su nariz perfilada y su pelo lacio). Óscar era un cero a la izquierda en combate; *(ibid:*26-27, las cursivas son nuestras*)*

Nos encontramos en este pasaje ante una metarreferencia para con el Yunior de *Drown.* Este, al igual que Óscar, no tuvo tampoco modelo de padre; ello no implica que ninguno de los personajes tengan sus propias figuras de referencia paterna –el tío Rudolfo en caso de Óscar, el hermano mayor en el caso de Yunior– que actúan como modelos disciplinarios de normalización de la conducta masculina. No es, por tanto, la carencia del padre *real* lo que constituye el trauma de ambos personajes –en la medida en que ambos sí cuentan en efecto con un referente mimético– sino el abandono. La herida de abandono experimentada por Yunior en la constitución de su personalidad es terrible en sus efectos, puesto que –aquí nos introducimos en el terreno de la sobreinterpretación más descarada pero, a nuestro juicio, más interesante– le hacen repetir el comportamiento desleal de su padre autoboicoteando sus relaciones amorosas para ser abandonado continuamente. Con ello, Yunior ocupa la posición paterna, sustituyendo y reevocándolo ritualmente: el fantasma del Padre vuelve de forma irrepresentable para Yunior en una compulsión a la repetición –dando vueltas siempre al tópico del padre y el abandono, pero no hablando nunca de su caso específico– que le hace caer una y otra vez en la deslealtad y el autoenmascaramiento. Desde este punto de vista, el fukú de Yunior, por decirlo en los términos del relato, no sería menor que el de Óscar, tan solo diferente: lo que en este resulta en una incapacidad literal para tener contacto con las mujeres, en aquel se desenvuelve en la construcción de máscaras que impidan a las mujeres tener un contacto emocional íntimo con él.

El segundo gran motivo que cruza las obras de Yunior es el de la muerte de su hermano Rafa. Ya vimos más arriba cómo en *Drown* este acontecimiento se encontraba reprimido en la narración; tan solo en "Negocios" se nos informaba sobre ello y, cuando esto ocurría, se hacía a través de una narración de segundo grado: "Es que se ha muerto uno de mis hijos, dijo él. Tengo que pagar los gastos del velorio y del funeral. Así que déjame en paz. ¿Por qué no me

lo dijiste? (Díaz, 2018:169) Yunior reconstruye el hecho de forma indudablemente opaca, despachándolo en unas pocas líneas y no volviéndolo a mencionar en toda la obra. Es destacable que, cuando señale la muerte de Rafa, lo haga con la expresión "uno de mis hijos" en un capítulo que habla de sus medio-hermanos procedentes de madres distintas, ocultando la particularidad, enormemente traumática para la vida de Yunior, dentro de la bruma de los muchos hermanos. En *This is How You Lose Her*, donde la muerte de Rafa es tematizada en distintas ocasiones, podemos hallar la misma obstinada negación a tratar el tema por parte del Yunior adolescente; por ejemplo, en el capítulo "Miss Lora", Yunior comienza a ir a casa de una vecina suya, una maestra de primaria que le dobla la edad:

> Cuando la amiga se casó y se mudó, miss Lora se quedó con el apartamento y se hizo maestra. Tomó la decision de no mudarse tanto. No era una mala vida, te dice mientras te ensena fotografias. En fin.
>
> Ella siempre está tratando de que hables de tu hermano. Verás que te ayuda, te dice.
>
> No hay nada que decir. Le dio cáncer, se murió.
>
> Bueno, es una manera de empezar.
>
> Te trae panfletos de su trabajo de diferentes universidades. Cuando te los da ya ha llenado la mitad de los formularios. Tienes que salir de aquí.
>
> ¿Adónde? Le preguntas.
>
> Adonde sea. (:162)

Si bien se niega a abrirse a su entorno, el Yunior autor de *This is How You Lose Her* sí nos cuenta a nosotros, y con detalle, los últimos meses de vida de su hermano en "La doctrina Pura": "Aquellos últimos meses. No había manera de darle la vuelta: Rafa se estaba muriendo. Solo quedábamos mami y yo cuidándolo y ninguno de los dos sabíamos qué coñazo hacer, ni qué coñazo decir, así que no decíamos na." (*íbid:*97) Seguidamente nos narra cómo a causa de la leucemia, Rafa comienza a comportarse de forma cada vez más extravagante: de ser un *tíguere* que salta de una mujer a otra, pasa a contraer matrimonio con una mujer llamada Pura a la que apenas conoce y con quien tendrá un hijo durante su último año de vida. El capítulo termina con Rafa, ya en su última recaída del cáncer, lanzándole un candado a la cara a su hermano (*íbid:*132). Se hace, entonces, el silencio: en lugar de narrarnos la muerte de Rafa, el capítulo siguiente, "Invierno", regresa a los primeros días en Estados Unidos y la sensación de maravilla que ambos sintieron la primera vez que vieron la nieve.

En el siguiente capítulo, "Miss Lora", Rafa ya está muerto y los detalles de su muerte son retrospectivos –"Eran sus fokin dias y se negaba a decir una sola palabra. Le hacías preguntas directas: ¿Cómo te sientes hoy? Y Rafa viraba la cara. Como si ustedes no merecieran una respuesta. Como si nadie mereciera una respuesta. (*íbid:*150*)*–, en una narración escrita muchos años después del acontecimiento:

> Sucede que a final de cuentas se muda de London Terrace. Los precios han subido. Se está llenando de banglas y paquistanís. En unos años, tu mamá también se mudará, a Bergenline.
>
> Después, cuando tú y el mujerón ya no están juntos, escribirás su nombre en la línea de busqueda en la computadora, pero no aparecerá ni una sola pista. En un viaje a la República Dominicana vas hasta La Vega y preguntas por ella. Enseñas una foto como si fueras un detective. En ella se ven los dos, la única vez que fueron a la playa en Sandy Hook. Los dos sonríen. Y en ese justo momento, los dos pestañean. (*íbid:*169*)*

El "mujerón" al que Yunior se refiere en "Miss Lora" es Lola de León, que aparece en algunas de las páginas del capítulo sin que se diga nunca su nombre. Aunque nos centraremos en la relación Yunior-Lola más adelante, nos parece importante introducir la hipótesis relativa a por qué los capítulos del *Óscar Wao* focalizados en Lola tienen el cáncer como motivo central: porque es la forma que el Yunior-autor del propio *Óscar Wao* –jerárquicamente superior a Lola– logra elaborar el propio trauma de la muerte de su hermano. La máscara narrativa que Yunior asume en el Capítulo 2 utiliza a Lola como títere para abrirse emocionalmente de forma tangencial seleccionando aspectos de la biografía de Lola que le recuerdan a su propia vida y que comparten incluso algunos motivos narrativos, como el robo de dinero, la fuga y la rebelión causada por una enfermedad. Estos no ocupan la misma posición que en *This is How You Lose Her;* en el *Óscar Wao,* el cáncer funciona como el disparador narrativo de la rebeldía de Lola:

> *Y justo en ese momento, todo cambia. Antes de que termine el invierno, los médicos le extirpan el seno que tú amasabas y el ganglio axilar. Debido a las operaciones, le será difícil levantar el brazo sobre la cabeza durante el resto de su vida. Se le empieza a caer el pelo y un día se lo arranca todo ella misma y lo mete en una bolsa de plástico. Tú también cambias. No enseguida, pero cambias. Y es en ese cuarto de baño donde todo empieza. Donde tú comienzas.*
>
> Una chica punk. En eso me convertí. Una fánatica punk de Siouxie and the Banshees. Los muchachos puertorriqueños de la cuadra no podían parar de reírse cuando veían mi pelo. (Díaz, 2015:65)

Mientras que, en *This is How You Lose Her,* es Rafa quien repite estos motivos (:114). Puede, en cualquier caso, apreciarse como verosímil el hecho de que el cáncer de Belicia sirva a Yunior como mecanismo, bien de conexión emocional con Lola, bien de mera *inventio* narrativa. Lo que es interesante, si seguimos con nuestra "descarada interpretación", es que el trauma por el cáncer de su hermano funciona como criterio compositivo del Yunior-autor para tratar el asunto ficcionalmente y, mediante un ejercicio de transferencia narrativa, desahogarse.

Dejamos por ahora a Lola y regresamos al motivo de la muerte de Rafa. Si hasta ahora hemos hecho hincapié en la enfermedad, nos interesará en lo siguiente detenernos en la relación entre Rafa y Yunior; nuestra hipótesis –descarada o, mejor dicho, *desenmascaradora*– aquí es que tal muerte tiene unas consecuencias fundamentales para el desarrollo de la hipersexualidad de Yunior. Antes relacionamos su trauma de abandono con su tendencia a

autoboicotear sus relaciones a través de la deshonestidad; defenderemos ahora que, frente a la interpretación de Machado Sáez, que conectaba directamente la hipersexualidad con la aceptación de la dominicalidad por parte de la comunidad dominicana –"Through Yunior, sexuality becomes a barometer of belonging, one that continues to shape the parameters for both national and diasporic communities." (Machado Sáez, 2011:535), es posible poner entre paréntesis el significante fálico nacional y explicar las pulsiones sexuales de Yunior como una forma neurótica de hacer regresar a Rafa.

Para comprender esto, debemos volver a la infancia de Yunior. Aquí, la teoría del deseo mimético de René Girard nos servirá de ayuda para sostener el argumento que acabamos de defender. De acuerdo con el intelectual francés en su libro *La violencia y lo sagrado* (1972), el deseo no debe concebirse como una conexión bidireccional entre un sujeto y un objeto sino triangular. Esta está siempre mediatizada por un modelo, el cual enseña lo deseable en tanto que deseable:

> Volvemos a una idea antigua pero cuyas implicaciones son tal vez ignoradas: el deseo es esencialmente *mimético,* se forma a partir de un deseo modelo; elige el mismo objeto que este modelo. El mimetismo del deseo infantil es universalmente reconocido.
>
> El deseo adulto no es diferente en nada, salvo que el adulto, especialmente en nuestro contexto cultural, casi siempre siente vergüenza de modelarse sobre otro· siente miedo de revelar su falta de ser. Se manifiesta altamente satisfecho de sí mismo; se presenta como modelo a los demás; cada cual va repitiendo «imitadme» a fin de disimular su propia imitación. (Girard, 2023:153)

Al existir un modelo dentro del deseo, nos encontramos con que ha de existir, necesariamente, un discípulo: el primero es Rafa, el segundo es Yunior. La ausencia de Ramón, y por tanto de una figura adulta que ocupe el modelo de comportamiento masculino de este, es ocupada en el triángulo del deseo mimético por Rafa: como hermano mayor, es wel maestro fundamental de nuestro narrador en la constitución de su –utilizando el juego de palabras de Matt Okie– "mask-ulinity", de su performance como varón heteronormativo. Durante los primeros años de su vida, en *Drown* se nos narra que Yunior no fue siempre el tipo sociable, emocionalmente esquivo e hipersexual de sus años posteriores: vemos, por contraste, a un niño débil, que vomita cada vez que viaja en coche –"Fiesta, 1980"– y que sigue a su hermano mayor a todas partes:

> Yo siempre iba detrás de Rafa, e intentaba convencerle de que me dejase ir con él.
>
> Vuelve a casa, me decía. Yo sólo tardaré un par de horas.
>
> Te acompaño.
>
> No me hace ninguna falta que me acompañes a ninguna parte. Espera a que vuelva.
>
> Si lo seguía, me daba puñetazos en el hombro y seguía caminando hasta que de él sólo quedaba el color de su camisa entre las hojas de los árboles. (Díaz, 2018:5-6)

Hermano que, a su vez, funciona como correa de transmisión de los valores patriarcales a partir de la apelación imaginaria al recuerdo del padre de ambos. Rafa trabaja en *Drown* como modelo de Yunior, y por ello como su principal mecanismo disciplinario de género: "Rafa escupió. Tienes que ser más duro. Eso de llorar a todas horas… ¿Tú crees que nuestro papi llora así? ¿Tú crees que ha llorado así durante los últimos seis años? Se volvió y me dio la espalda. Estaba pisando los yerbajos, rompiendo los tallos." (Díaz, 2018:22)

Dado el papel simbólico de modelo que Yunior le otorga a su hermano Rafa, la muerte de este implica asimismo la ausencia de la auténtica figura paterna: segundo abandono del portador del deseo del Otro. Cuando Rafa desaparece, Yunior pasa a cargarlo como fantasma y adopta la hipersexualidad de su hermano, el cual, en tanto modelo, pasa de constituir una mediación interna a una externa, según la distinción de Girard:

> Hablaremos de *mediación externa* cuando la distancia es suficiente para que las dos esferas de *posibilidades*, cuyos respectivos centros ocupan el mediador y el sujeto, no entren en contacto. Hablaremos de *mediación interna* cuando esta misma distancia es suficientemente reducida como para que las dos esferas penetren, más o menos profundamente, la una en la otra. (Girard, 1986:15)

Así, tras la muerte de Rafa, Yunior deja de tener un modelo del deseo, un mediador vivo, a su mera representación, la cual reprime: por ello, se niega a hablarle a los demás, como vimos ya, de la muerte de Rafa. No obstante, esta represión tiene su retorno neurótico continuo en la aparición de la hipersexualidad en Yunior. Esta se desarrollará en "Miss Lora", donde podemos ver desde el inicio del capítulo cómo opera este deseo del deseo del otro:

> Años después te preguntarás que, si no hubiese sido por tu hermano, ¿te hubieras metido en aquel rollo? Te acuerdas de que los tígueres todos la aborrecían, que era demasiado flaca, que no tenía culo ni tetas, que parecía un palito, pero a tu hermano no le importaba.
>
> Yo se lo metería.
>
> Tú se lo meterías a cualquiera, alguien dijo burlonamente.
>
> Y él lo miró de arriba abajo. Lo dices como si eso fuera algo malo. (*THL*:149)

A lo largo del capítulo, Yunior cuenta el inicio de sus experiencias sexuales con Miss Lora, mujer de la que se enamora después de la muerte de su hermano mientras atraviesa una enorme depresión –"La verdad es que alguien te debería haber medicado" (*íbid*:151)–. Iremos viendo cómo la muerte de Rafa se traduce neuróticamente en una introyección del mismo comportamiento de su hermano; en este sentido, la biografía de Yunior se puede comprender como la ocupación de todo el triángulo del deseo en sus distintas posiciones: discípulo de Rafa, objeto de deseo de Miss Lora y de Lola, maestro de Óscar. No hay forma de escapar del triángulo del deseo mimético[141]. Monica Hanna señalaba que se podía leer al Yunior del

141 Resulta interesantemente perturbador, a este respecto, considerar los usos prácticos contemporáneos de René Girard por parte de uno de sus más influyentes discípulos: el empresario y filósofo neorreaccionario Peter Thiel. Esta figura, conocida entre otras cosas por su empresa de espionaje de datos "Palantir" (nombre que

Óscar Wao desde la posición del héroe y la del villano: "there are two ways to read Yunior – as either a hero or a villain" (Hanna, 2009:93); consideramos, no obstante, que la cuestión es más complicada. Como personaje construido a partir del polimito, Yunior no es, bien un héroe, bien un villano: es, como el héroe del mito, ambas cosas. Yunior no es un personaje de cuento de hadas que pueda ser reducido al binarismo moralista de bueno/malo, sino un héroe trágico que, como señala Girard, recorre todas las posturas:

> En este sistema intermedio, que es el nuestro, la oposición entre la división violenta y la armonía pacífica, la diferencia que debiera extenderse en el tiempo, en el orden diacrónico, se ve convertida en diferencia sincrónica. Entramos en el universo de los "buenos" y de los "malos", el único que nos es realmente familiar.
>
> Cabe observar que este esquema está esbozado en *Las bacantes* o, por lo menos, que aparecen todos los elementos necesarios a su desarrollo, en la idea de una «revuelta impía» contra el dios, en el desdoblamiento del cortejo divino en bacanal deseada, la de las ménades lidias, y en bacanal no deseada, la de las mujeres de Tebas. En el seno de la acción trágica, sin embargo, se borra cualquier distinción, como hemos visto, entre un entusiasmo dionisíaco «bueno» y otro «malo», entre una «posesión» que sería la recompensa de los fieles y una «posesión» que sería el castigo de los malos. La división maniquea entre buenos y malos se hunde apenas es esbozada (Girard, 2023:146)

Como señala el francés, la diferenciación binaria entre buenos / malos, héroes / villanos no capta el sentido originario de los mitos, que no son, para Girard, sino la ritualización de una "violencia fundadora" que instituye las diferencias en el seno de una comunidad. El héroe trágico, con Girard, es víctima y verdugo, héroe y villano, en tanto que la diferencia entre estos términos es temporal y no sincrónica. Ello nos permite decir que, más allá de la antítesis bueno-malo, la vida de Yunior es un camino por todas las posiciones posibles. En este sentido, no podemos aceptar la lectura de Víctor Figueroa en "Disseminating "El Chivo: Junot Díaz's response to Mario Vargas Llosa in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" (2013), quien critica la "esencialización" de las relaciones de poder presentes en el *Óscar Wao*:

> At the funeral, the narrator tells us: "Lola swore she would never return to that terrible country. On one of our last nights as novios she said, Ten million Trujillos is all we are" (324). Lola's words not only negate the possibility of resistance to oppression, but establish total

---

obtiene de la bola de cristal de Saruman con la que vigila la Tierra Media en *El señor de los anillos)* que utilizaría la policía de Nueva York para identificar a manifestantes de Black Lives Matter y detenerlos, por sus donaciones millonarias a campañas de múltiples políticos neofascistas en las elecciones estadounidenses y por su defensa de un sistema político neoabsolutista donde la democracia sea sustituida por el poder de los grandes monopolios transnacionales, al considerar que Occidente libra una batalla entre Capitalismo y Democracia (cfr. Hui, 2017). Peter Thiel se convirtió,además, en el primer gran accionista de Facebook al considerar que la red social era una verificación del pensamiento de su maestro:

> It was the French academic's mimetic theory, he claims, that allowed him to foresee the company's success: "[Thiel] gave Facebook its first $500,000 investment, he said, because he saw Professor Girard's theories being validated in the concept of social media. 'Facebook first spread by word of mouth, and it's about word of mouth, so it's doubly mimetic,' he said. 'Social media proved to be more important than it looked, because it's about our natures.'" On the basis of such statements, business analyst and Thiel admirer Arnaud Auger has gone so far as to call Girard "the godfather of the 'like' button." (Shullenberg, 13/8/16)

> equality between victims and victimizers. Arguably, there can be a legitimate denunciation of the degree to which the population under a dictatorship becomes complicit with its power. Both Díaz and Vargas Llosa insist on that point: under Trujillo's regime most of the people became informants. But to turn complicity into identity, or to frame it in another way, to turn metonymy into metaphor, is a very problematic move that overrides the reasons for that complicity –be they selfishness or fear– by essentializing the regime in a way that admits no reply.
>
> Paradoxically, one could argue that, even though the novel makes an important point in emphasizing that we are all complicit in the structures that at their worst produce Trujillo (Vargas Llosa makes the same point), in its somewhat cynical conclusion that power operates equally through and in spite of all of us, it trivializes Trujillo's grievous crimes even more than Vargas Llosa presumably does (for Díaz). (Figueroa, 2013:104)

Creemos que este tipo de lectura trata de territorializar en un universo simbólico maniqueo y simplista el espacio textual compuesto por Junot Díaz en su producción. Esta posición es muy característica, como no dejamos de ver en todo nuestro análisis, en una enorme cantidad de críticos literarios: parecen muchas veces más ocupados en encontrar lecciones morales en su objeto de estudio que en analizar la obra en su ambivalencia constitutiva –"Yunior invites the reader to consider him as a possible villain, a Trujillo-style tyrant, by drawing parallels between authorship and authoritarianism." (Hanna, 2016:95)– Ello obedece, según nuestro parecer, a la transformación, ya comentada anteriormente en otra parte de nuestra tesis doctoral, de la dialéctica de vencedores y vencidos de la Historia en la de la Memoria de las víctimas y victimarios. En su discusión en torno a la novela, frente a la interpretación de Flores Rodríguez, Figueroa llega a debatir en los siguientes términos:

> Flores-Rodriguez offers an alternative reading of the same phenomenon, interpreting it as an attempt to move beyond the polar dichotomies of good/bad, victim/victimizer, thus creating a space for a more nuanced presentation of power: "By embracing the contradictory nature of his characters, Junot Diaz opens up a third space in the theorization of power in Caribbean literature; he goes beyond the traditional roles of oppressors and oppressed. This third space is not as clearly delimited as the other two and demands from its readers an effort to go beyond superficial interpretations of the Caribbean. If not, the reader takes the risk of getting swayed again by the ready dichotomy of victimizers and victims" (97). It is certainly a possible reading, although one open to debate, as there is always debate regarding the need –and difficulty– of assessing with justice the role of the victims of dire acts or structures of violence. (Figueroa, 2013:104)

Tal necesidad de excusar a la víctima en tanto que víctima ofusca la complejidad narrativa del *Óscar Wao* –así como impide cualquier lectura adulta de los conflictos sociopolíticos al enmarcarlos en una lucha del Bien contra el Mal–. Frente a esta necesidad de moralizar la ficción de Díaz, intentaremos comprenderla más allá de esta dialéctica de "buenos" y "malos" que los distingue por su grado de padecimiento en lugar de por sus actos –caso, por ejemplo, de la lectura de Cherie Meacham, que caracteriza como "honorable" a Abelard Cabral: "Honorable people like Oscar's grandparents were destroyed trying to protect their daughters from the dictator's insatiable appetite for young women." (2014:72). Pensamos que una

mirada más crítica vería en él a un colaboracionista vergonzante de la dictadura de Trujillo perteneciente a la alta burguesía que cae en desgracia–. Otro ejemplo de este tratamiento dualista del *Óscar Wao* lo encontramos en investigadoras como Pauline Berlage, quien trata al protagonista desde una mirada santificadora que no compartimos:

> El alineamiento de Óscar sería, pues, el de "legal bueno", dado que actúa siempre con compasión y con sentido del honor y del deber –en la cultura popular más corriente, se podría asociar este alineamiento con héroes como Batman o Indiana Jones–. Los personajes de *Dungeons and Dragons* que tienen este alineamiento son conocidos también como "cruzados" o "santos", un aspecto clave del final de la vida de Óscar que tiene ecos claros con el martirio de Cristo. (Berlage, 2015:28)

Como decíamos, por tanto, Yunior no es héroe o villano, víctima o verdugo, sino todo ello conjuntamente: como todos los demás. Podríamos aquí considerarlo como "hijo de Hombre", como Caído, como Manchado (¿no es, acaso, en cierto modo esta misma la maldición de los Cabral, a partir de la muerte de Abel-ard, con Trujillo cumpliendo simultáneamente los roles del hermano enemigo y del Dios descontento con los dones que no le han sido entregados? ¿No es la "mancha" misma la negrura de Belicia Cabral, víctima de la maldición de los hijos de Cam y por ello forzada a la esclavitud?[142]), o pensar incluso en su condición como propia de lo que la Teología de la Liberación llama *pecado estructural,* concepto que trae la idea de que las sociedades capitalistas, debido a sus formas de opresión estructurales, nos vuelven a todos pecadores en virtud de la inmoralidad misma del sistema, que necesita de esa opresión para su reproducción.

Desde esta mirada, podemos comprender que Yunior no es un personaje "bueno" o "malo" sino que, volviendo con nuestro argumento, ocupa todas las posiciones del triángulo del deseo. Así puede verse en "Miss Lora": cuando Rafa, al morir, deja de ser el rival en virtud de su carácter de mediación interna y pasa a convertirse en un ideal fantasmático como una mediación externa –trascendente al espacio de Yunior, distante, pero profundamente arraigada en su inconsciente–, Yunior deja de ocupar el papel de discípulo-víctima que desea el deseo de Rafa para situarse en la del objeto de deseo. Esto ocurre por la vía del personaje de Miss Lora; si ella era deseada por su hermano, también lo es por él: "Las mamás se quejaban: Esa mujer necesita taparse. Es como una funda plástica llena de gusanos. Pero ¿quién le podía quitar los ojos de encima? Ni tú ni tu hermano." (:153). Después de la muerte de Rafa, Yunior y ella empezarán a coquetear:

> Hoy, al regresar de correr, te la encuentras en la escalera de la entrada hablando con la doña. Tu mamá te llama la atención. Saluda a la profesora.

142 "¡Maldito sea Canaán! ¡Que sea esclavo de los esclavos de sus hermanos!" (Génesis, 9:25)

Estoy sudado, protestas.

Tu mamá se encojona. ¿A quién carajo crees que le estás hablando? Saluda, coño, a la profesora.

Hola, profesora.

Hola, estudiante.

Se ríe y regresa a la conversacion con tu mamá.

No entiendes por qué sientes tanta rabia de repente. Te podría levantar, le dices, y flexionas el brazo. Miss Lora te mira con una amplia y ridicula sonrisa. ¿De qué estas hablando? Yo soy la que te puede levantar a ti.

Te pone las manos en la cintura y se hace la que se está esforzando.

Tu mamá apenas se ríe. Pero sientes cómo los mira a los dos. (*íbid:*153-154)

Miss Lora tendrá para Yunior un rol parecido al que habría tenido Mrs. del Orbe para Rafa:"En el barrio había como mil viejas que estaban más buenas que ella, como Mrs. del Orbe, con quien tu hermano singaba a cada rato hasta que el marido se enteró y mudó a la familia entera." (*íbid.:*153) Ella comienza a seducirlo; Yunior, con quince años, no tiene la menor idea de cómo procesar este hecho:

Es la primera vez que una hembra te desea. Así que tienes que pensarlo. Dejar que dé vueltas un rato por tu mente. Qué locura, te dices a ti mismo. Y después, sin pensarlo, se lo repites a Paloma. Pero ella no te presta atención. La verdad que no sabes qué hacer con esta informacion. No eres tu hermano, que hubiera salido corriendo inmediatamente a meterle el rabo a miss Lora. (:155)

A pesar de considerar que "no es su hermano", Yunior acaba recorriendo el mismo camino que él; repite su "novela familiar" volviendo a los mismos lugares –compulsión a la repetición–: como todo héroe trágico, tratando de evitar su destino es como llega a cumplirlo más fielmente. A lo largo de "Miss Lora", vemos a un Yunior deprimido por la muerte de Rafa y, para más inri, obsesionado con el fin del mundo –"Calculas que antes que tengas oportunidad de hacer algo explotará alguna bomba. Cuando las bombas se niegan a caer, se lo comentas a Paloma con cierta desesperación, que la profesora está detrás de ti. Suena muy convincente esa mentirita." (*íbid:*155-156)– que no puede sino recordarnos al Óscar con el que compartirá piso en el *Óscar Wao*. Este aspecto será tratado con más detalle posteriormente, puesto que constituye uno de los elementos más misteriosos de *toda* la relación entre el *Óscar Wao* y *This is How You Lose Her*. Nos interesa más ver ahora cómo Yunior se instala en esta formación hipersexual de la expresión de su deseo a partir de la relación que Girard denomina como de "*double bind"* y que procede de la rivalidad que configura el triángulo del deseo. Transcribimos un fragmento de cierta extensión por su inmejorable brillantez analítica y expresiva:

Dos deseos que convergen sobre el mismo objeto se obstaculizan mutuamente. Cualquier *mimesis* referida al deseo desemboca automáticamente en el conflicto. Los hombres son siempre parcialmente ciegos a esta causa de la rivalidad. Lo *mismo,* lo *semejante,* evoca una idea de armonía en las relaciones humanas: tenemos los mismos gustos, nos gustan las mismas cosas

> estamos hechos para entendernos. ¿Qué ocurrirá si tenemos realmente los *mismos deseos?* […] Por un efecto extraño pero explicable de la relación que les une, el modelo ni el discípulo están dispuestos a admitir que ambos están abocados a la rivalidad. Incluso en el caso de que haya favorecido la imitación, el modelo está sorprendido de la concurrencia de que es objeto. Piensa que el discípulo le ha traicionado; «le pisa el terreno». El discípulo, a su vez se cree condenado y humillado. Piensa que su modelo le estima indigno de participar en la existencia superior de que disfruta él mismo.
>
> La razón de este malentendido no es difícil de entender. El modelo se considera demasiado por encima del discípulo, el discípulo se considera demasiado por debajo del modelo, para que una idea de rivalidad, es decir de la identidad de los dos deseos, pueda aflorar en ambos. Para completar la reciprocidad, conviene añadir que el discípulo puede servir a su vez de modelo en ocasiones hasta a su propio modelo; en cuanto al modelo por contento de él que parezca, desempeña sin lugar a dudas, aquí o en otro lugar, el papel de discípulo. Evidentemente, la posición del discípulo es la única esencial. Es a través de ella que conviene definir la situación humana fundamental. [...]
>
> Existe en el hombre, al nivel del deseo, una tendencia mimética que procede de lo más esencial de sí mismo, frecuentemente recuperada y fortalecida por las voces exteriores. El hombre no puede obedecer al imperativo «imítame», que suena por todas partes, sin verse remitido casi inmediatamente a un «no me imites» inexplicable que le sumirá en la desesperación y le convertirá en el esclavo de un verdugo casi siempre involuntario. Los deseos y los hombres están hechos de tal manera que se envían perpetuamente los unos a los otros unas señales contradictorias siendo cada uno de ellos tan poco consciente de tender al otro una trampa en la misma medida en que él está cayendo en una trampa análoga. Lejos de quedar reservado a determinados casos patológicos, como suponen los psicólogos americanos que lo han puesto de relieve, el *double bind,* el doble imperativo contradictorio, o, mejor dicho, la red de imperativos contradictorios en los que los hombres no cesan de encerrarse mutuamente, debe aparecérsenos como un fenómeno extremadamente banal, tal vez el más banal de todos, y el fundamento mismo de todas las relaciones entre los hombres. (Girard, 2023:153-154)

La tesis de Girard, tan sencilla como radical, nos permite ver cómo la relación Rafa / Yunior, entendida bajo los términos de modelo y discípulo, se mantiene tras la muerte del primero, y que el acceso, la obsesión, el enamoramiento –llamémoslo como queramos– que Yunior nos presenta entre él y Miss Lora es impulsado fantasmáticamente por mediación de la idea Rafa: "Vienes de regreso de Chicken Holiday con cuatro pedazos de pollo, un muslo en la boca, y ahí la ves saliendo del Pathmark en plena lucha con un par de fundas plásticas. Contemplas largarte pero tu hermano tiene una regla que te paraliza: Nunca corras" (*ibid:156)*. Fijémonos en que parece como si nos hallásemos ante un momento de dislocación inconsciente entre pasado y presente, entre ausencia y presencia, por parte de Yunior, al referirse a Rafa como si siguiera vivo –"tu hermano *tiene* una regla que te paraliza"–. Ello provoca que Yunior se acerque a ofrecerle ayuda a Miss Lora, cosa que ella aprovecha para coquetear nuevamente con él e invitarle a su casa; él obedece el *double bind* del deseo mimético y comienza, así, a convertirse en el Yunior que conoceremos en el *Óscar Wao*:

> Siguen juntos en silencio hasta que ella dice: ¿Cuándo vas a venir a ponerme esa película?
>
> ¿Cuál película?
>
> La que dijiste que era la buena. La película sobre la guerra nuclear.
>
> Quizá si fueras otra persona tuvieras la disciplina para evadir toda esta vaina, pero eres el hijo de tu padre y el hermano de tu hermano. Dos dias después estás en tu casa y el silencio es

terrible; el televisor parece que está transmitiendo eternamente el mismo anuncio para arreglar la tapicería de los carros. Te duchas, te afeitas, te vistes.

Hasta luego.

Tu mamá les tira un vistazo a tus zapatos de salir.

¿A dónde vas?

Por ahí.

Ya son las diez, dice. Pero sales por la puerta como un cohete. (*íbid:*157)

Acaso en esta pequeña escena podemos hallar, condensados, la mayor parte de los motivos recurrentes en Yunior, uno de los *ónfalos* constitutivos de su personalidad: pánico apocalíptico, hipersexualidad, el fantasma del hermano y el del padre... La configuración de su deseo se construye a partir del *double bind* que mantiene con su hermano; vivo primero, muerto ahora, Yunior comeienza a acostarse con Miss Lora y acabará repitiendo la condición de su padre y su hermano: "Tu papá y tu hermano, los dos eran tremendos sucios... Sucisímos, y ahora es oficial: tú eres igual." (*íbid:*159). Ante este proceso de subjetivación, Yunior apela a una excusa genética[143] "–Habías tenido esperanza de que el gen te había pasado por alto, saltado una generación, pero es obvio que te estabas engañando a ti mismo. La sangre siempre te traiciona, le comentas a Paloma al día siguiente rumbo a la escuela" *(íbid.*)– que reprime el evidente hecho de que no es, *per se*, una cuestión ligada a la sangre sino a su Destino "edípico" que, al tratar de salir de él, lo ha colocado en la posición del hermano que era ya la posición del Padre. Con una complicación añadida que no podemos dejar pasar: él tiene dieciséis años –"Era 1985. Tenía dieciséis anos y estabas jodido y te sentías superfokin solo." (*íbid.*:150)– y ella, al menos el doble de edad. Yunior jamás llega a elaborarlo de esta forma, pero desde un ojo crítico resulta cuando menos evidente que, creyendo estar convirtiéndose en u n *tíguere,* en verdad es víctima de los juegos de poder de una mujer adulta que está utilizando. Miss Lora no está enamorada de él: está manipulando sexualmente a un menor de edad sumido en la depresión, que acaba de perder a su hermano y con trauma de abandono paterno. Vemos, pues, que –nabokovianamente hablando– nos hallamos ante una situación *lolitesca,* en la que Yunior no es consciente de su verdadera posición. No podemos dejar de llamar la atención ante el hecho de que, si en un momento hemos conocido a Lola, nos encontramos ahora ante una Miss Lora. Una velada referencia a *Lolita* está en este mismo nombre, pero, como también era el caso de *Drown,* el proceso de composición vuelve a ser la inversión. Si *Lolita* es joven y es Humbert Humbert el adulto que abusa de ella, Miss Lora es ella la adulta: *Miss* Lora / Lol*ita*. Conocidos son, por otra parte, los fenómenos de

143Volveremos a esta excusa genética más adelante; si Yunior se "autoengaña" pensando que él va a ser "diferente" y que el "gen" ha saltado, finalmente descub que está igual de "manchado" que los otros hombres de su familia. ¿No vemos aquí un resto del lenguaje de la racialización, que degenera a los varones negros considerándolos como fundamentalmente corporales? ¿No hay en la apelación irónica al "gen" una referencia oculta de la propia negrura de Yunior?

lambdacismo en los dialectos caribeños y el rotacismo que la lengua inglesa impone en su traducción de los nombres de origen hispano: "Miss Lora" puede perfectamente ser la realización fonética en inglés de un nombre en castellano traducido: la señora Lola.

Ante ella, Yunior recibe las muestras de atención como un mecanismo de validación y cae de inmediato ante Miss Lora. La sombra del abuso sexual es únicamente nombrada por Lola. Años después de estos hechos, cuando Yunior estudia en Rutgers y empieza a salir con ella, parece ser la única en identificar la estructura del abuso, que él no parece reconocer:

> Te toma un largo tiempo recuperarte. Acostumbrarte a una vida sin secretos. Aun después que ya es parte de tu pasado y la has bloqueado por completo, todavía tienes miedo de que vas a recaer. En Rutgers, donde por fin aterrizaste, llevas una vida social de loco, y cuando vas de un fracaso a otro te convences de que tienes problemas con muchachas de tu misma edad por culpa de ella.
>
> Por supuesto que jamás hablas del tema con nadie. Hasta tu último año, cuando conoces al mujerón de tus sueños, la que deja a su novio moreno para estar contigo, y la que espanta a todos los pollitos de tu gallinero. Ella es en quien por fin confías. Ella es a quien se lo cuentas todo.
>
> Deben arrestar a ese cuero loco.
>
> No fue así.
>
> La deben arrestar hoy mismo.
>
> Te hace bien decírselo a alguien. Tu gran miedo había sido que ella te odiara, que todas ellas te odiaran.
>
> Cómo te voy a odiar. Tú eres mi hombre, dice con orgullo. (*ibid.:*167)

Así, ante lo que para Lola, debido a su reacción –"Deben arrestar a ese cuero loco."– resulta un caso evidente de abuso, Yunior nos revela ser víctima de una injusticia hermenéutica: carece de herramientas conceptuales para reconocer y comprenderlo. Lola –quien, como se dice en el *Óscar Wao,* es militante feminista–, no obstante, lo entiende de inmediato.

Llegamos, así, al tercer gran tópico que cruza el conjunto de las grandes represiones de Yunior como personaje a lo largo de toda su biografía: su condición de víctima de numerosos abusos sexuales. Esta característica de Yunior ha sido comentada por algunas críticas, como Cinta Mesa González. En su tesis doctoral, "Cuerpos en tránsito y violencia: activismo literario de Edwidge Danticat y Junot Díaz" (2019), Mesa González analiza comparadamente las distintas obras de Díaz y comprueba el patrón:

> Los abusos sexuales del cuerpo desprotegido de Yunior no suceden solo en una ocasión sino en varias, como se filtra de manera sutil a lo largo de su obra a través de confesiones indirectas. El cuerpo desprotegido de Yunior como un niño es, pues, el repositorio de todo el odio que se sirve de su miedo para dejar una herida psicológica que sangrará en sueños, se paralizará en la costumbre del contacto físico y hablará en silencio. (Mesa González, 2019:207)

Anteriormente, a lo largo de la entrevista realizada por Paula Moya en 2012 y luego recogida en "Junot Díaz and the Decolonial Imagination" (2016), Díaz desliza el tópico del

abuso sexual sobre Yunior en términos directos. Allí, el autor comenta: "I always wrote Yunior as being a survivor of sexual abuse. He has been raped too. The hint of this sexual abuse is something that's present in Drown and it is one of the great silences in Oscar Wao." (Díaz y Moya, 2016:397). Ante esta clave interpretativa, la entrevistadora reacciona con sorpresa:

> Paula: Right. Now, am I just a bad reader? Or . . .
> Junot: No.
> Paula: . . . is it that silenced?
> Junot: It's that silenced; that elliptical. Perhaps it's too great a silence, which is to say, it's probably too small a trace to be read. Only visible, if visible at all, by inference. By asking: what is really bothering Yunior? Why is Yunior such a dog? Just because? Or is there something deeper? Think about it: isn't promiscuity another typical reaction to sexual abuse? Compulsive promiscuity is certainly Yunior's problem. A compulsive promiscuity that is a national masculine ideal in some ways and whose roots I see in the trauma of our raped pasts. Like I said: it's probably not there at all— too subtle. But the fact of Yunior's rape certainly helped me design the thematic economy of the book.
> Paula: Well, let's go back to Oscar for a minute. You suggested that, for Oscar, putting on so much weight was a way of protecting himself.
> Junot: That unconscious manifestation of fear of molestation, yeah, I think that is what is...
> Paula: So, Oscar and Yunior are both reacting to the rape culture of the Dominican Republic, but they are doing so in different ways. Moreover, they are reacting to their different experiences of that same culture: Yunior is reacting to his own violation by becoming hyperpromiscuous, whereas Oscar has absorbed some sense of violation from his mother and so responds by making himself— certainly not as a matter of conscious will— sexually unavailable. (Díaz y Moya, 2016:398)

Estamos de acuerdo con Mesa González cuando sostiene que no podemos simplificar la identificación entre la hipersexualización de Yunior y los abusos sexuales, "puesto que se debe tener en consideración la estrecha relación con su hermano y su necesidad de complacerle en todo y ser aceptado social y familiarmente como él." (Mesa González, 2019:209)[144]. Valoramos asimismo muy generosamente su estudio comparado de los textos, no obstante a nuestro juicio en exceso marcado por el sociologismo de su método. En cualquier caso, compartimos su puesta en un primer plano del carácter de Yunior como víctima de abuso sexual en su infancia y el carácter repetido de estos hechos. Como señala Mesa González, Yunior nos narra en "Sin rostro" un episodio en el que resulta víctima de un abuso sexual tiene lugar en "Sin rostro", durante un viaje en autobús a los nueve años:

> Hay que tener cuidado con esas manchas, dijo el hombre que iba a mi lado. Tenía los dientes grandes y llevaba un sombrero limpio de ala ancha. Tenía los brazos muy musculosos.
> Es que esto es demasiado grasiento, dije.
> Deja que te ayude. Se escupió en los dedos y se puso a frotarme la mancha, pero de pronto

144Como bien apunta Mesa González, resulta, en efecto, sorprendente la falta de estudios comparados que traten la narrativa completa de Díaz en su hipertextualidad comparada. No compartimos la lectura por ella realizada sobre la existencia de varias voces narrativo-autoriales distintas de Yunior: "nuestra aportación es precisamente la consideración de las tres obras como un conjunto de relatos entrelazados donde, lejos de poder simplificarse como una narración de un único autor, como es la tendencia habitual en la crítica, se da una polifonía de voces que incluye a (pero va mucho más allá de) Yunior" (Mesa González, 2019:21)

me pellizcó la punta de la pinga a través de los pantalones cortos. Sonreía. Lo empujé contra su asiento; él levantó la vista, por ver si alguien se había dado cuenta. (Díaz, 2018:19-20)

Poco después, cuando Yunior va a contárselo a Rafa, éste está teniendo una discusión con el cobrador del autobús; así, al percatarse de que su hermano está llorando, piensa que lo hace a causa de que les han echado por no pagar: "Rafa se quitó la camisa y se abanicó, y ahí me puse yo a llorar. Me miró un momento. Eres un miedica, una nena, me dijo. Lo siento, perdona." (Díaz, 2018:21). El segundo caso del que tenemos noticia, que Mesa González no recoge como tal en su tesis, tiene lugar unos años después; Yunior nos lo cuenta en el capítulo "Ahogado", que narra la historia de cómo se alejó de su amigo Beto; la historia oficial que nos quiere narrar Yunior es que la causa del alejamiento es la homosexualidad de este: "Ahora es *pato*, pero el año pasado éramos tan amigos que entraba en casa sin llamar a la puerta." (Díaz, 2018:79) Sin embargo, al continuar leyendo, descubrimos que no es la homosexualidad de Beto sino una situación de abuso:

Llevábamos como una hora viendo la última película que le habían enviado, una vaina que parecía que la hubieran rodado en el apartamento de al lado, cuando de repente Beto me metió una mano por debajo del pantalón. ¿Qué coño estás haciendo? le pregunté, pero siguió adelante. Su mano tenía un tacto seco. Yo seguí con la vista fija en el televisor, demasiado asustado como para mirar lo que me hacía. Me vine enseguida, dejando una mancha en la funda de plástico del sofá. Me entró un temblor de piernas y unas ganas repentinas de salir de allí. No me dijo nada cuando me largué; siguió allí sentado, mirando fijamente la pantalla.

Al día siguiente me llamó por teléfono y cuando oí su voz me mostré normal pero no quise bajar a la galería comercial ni a ningún otro lugar. Mi madre se dio cuenta de que algo andaba mal y empezó a sonsacarme, pero la mandé a la mierda y le dije que me dejara en paz. Mi padre, que estaba en casa de visita, se levantó del sofá y me dio una galleta. Me pasaba mucho rato en el sótano, aterrado ante la posibilidad de volverme anormal, de convertirme en un maricón de mierda, pero Beto era mi mejor amigo y por aquel entonces aquello me importaba más que ninguna otra cosa. Aquella idea fue lo único que logró hacerme salir del apartamento e ir a la piscina por la noche. El ya estaba allí, su cuerpo fofo y blancuzco sumergido en el agua. Hola, dijo. Estaba empezando a preocuparme por ti.

No hay nada de que preocuparse, dije yo. (Díaz, 2018:92-93)

La segunda vez que esto ocurre, Yunior da muestras de parálisis; fruto de la situación, la narración se desarrolla con una retirada hacia el mundo interno que podemos claramente interpretar, en este contexto, como un momento de disociación con su propio cuerpo como mecanismo de defensa:

Nos sentábamos delante del televisor, cubiertos con toallas, y él apretaba las manos contra mis muslos y mi abdomen. Si quieres paro, decía, y yo no le respondía. Cuando me venía, él descansaba la cabeza en mi regazo. Yo no estaba ni dormido ni despierto, sino perdido en una zona intermedia, balanceándome suavemente hacia delante y hacia atrás, como la basura que flota en la orilla del mar, meciéndose entre la espuma. Beto se va en tres semanas. No me puede tocar nadie, me decía una y otra vez. Habíamos ido a visitar su universidad y vimos que tenía un campus muy lindo, lleno de estudiantes que iban y venían entre las aulas y los dormitorios. Me acordé de que en la escuela secundaria a los maestros les encantaba convocar a los alumnos en la sala de profesores cada vez que despegaba una nave espacial de Florida. Un día estábamos allí con un profesor que venía de una familia cuyo apellido había servido para dar nombre a dos

> escuelas primarias. El maestro nos decía que éramos como naves espaciales. Algunos de ustedes alcanzarán el objetivo. Entonces entrarán en órbita. Pero la mayoría se irán quemando poco a poco hasta consumirse por completo, sin llegar a ninguna parte. Dejó caer la mano encima del escritorio. Yo mismo noto que voy perdiendo altitud y fuerza, y que por debajo de mí se extiende la superficie de la tierra, dura y luminosa.
>
> Yo tenía los ojos cerrados y la televisión estaba encendida cuando de repente se abrió con gran estrépito la puerta de la sala. Beto se sobresaltó, y yo casi me arranco la pinga de cuajo al tratar de poner los pantalones cortos en su sitio. Ah, es el vecino, dijo Beto soltando una carcajada. El se reía, pero yo mascullaba: Mierda, mientras intentaba subirme los pantalones. (*ibid.:*94)

Estos fragmentos nos llevan a disentir de la postura de Mesa González; la autora señala que los motivos de alejamiento de Yunior respecto de Beto son propios de una hipermasculinización que le protegería de la percepción de ser él también un "pato":

> Yunior, equivocadamente, considera su hipermasculinización como una medida de protección que le permita olvidar lo sucedido y no ser considerado un homosexual. Esto se ve de manera más clara en su reacción ante la relación posterior que mantiene con su amigo Beto. Tras varios encuentros sexuales decide alejarse de él para no ser considerado un "pato". La razón no es otra que el miedo que tiene, una vez más, a no cumplir las expectativas de los discursos heteropatriarcales. Aunque al principio prima su amistad en su proceso comunicativo —"Beto era mi mejor amigo y por aquel entonces aquello me importaba más que ninguna otra cosa. Aquella idea fue lo único que logró hacerme salir del apartamento e ir a la piscina por la noche" (*D*, 100)—, el alejamiento no es la única violencia que ejerce sobre Beto, sino también el silencio con el que se encuentra el joven cuando le llama. (Mesa González, 2019:209)

Si aquí la autora entiende la performance machista e hiperexual de Yunior como un pack que le favorecen la protección ante un "contagio" homosexual a partir de la exageración de la ritualidad heteropatriarcal, nosotros defendemos que el motivo dado por Yunior es un invento a posteriori para rechazar su autoidentificación, una vez más, como víctima de violencia sexual. ¿Es dado llamar "encuentros sexuales" a lo que resulta un caso evidente de exceso de confianza que deja al protagonista en situación de parálisis, inerme ante la actuación de su amigo por carecer obviamente de cualquier tipo de herramientas emocionales para expresar su incomodidad?

Mediante este despplazamiento, la autora lleva todo el aparato libidinal de Yunior hacia una interpretación tradicional edipizante, que resuelve la hipersexualización de Yunior tan solo como la forma de entrada dentro del Orden HeteroPatriarcal de –nuevamente– la Dominicalidad. No escapa, por tanto, de cierto freudismo larvado[145] que considera que la represión sexual de la familia nuclear burguesa es la "norma sexual" y que, por tanto, el desarrollo hipersexual de Yunior es mero resultado de la interpelación ideológica reterritorializante: "El engaño es no percibir lo que realmente necesita durante la época que su

145Creemos que, no obstante, una lectura freudiana no caería en la tentación, como es el caso de Mesa González, de asignar etiquetas psiquiátricas a los personajes del *Óscar Wao*: si, por un lado, no deja de hablar del "estrés postraumático" de Yunior, otros personajes o del Caribe entero (cfr. 2019:28, 209; 218...), por otro decide caracterizar a Óscar como "Asperger", un término otrificador y patologizante que, por lo demás, está desde hace años descartado por la literatura médica.

hermano vivía y su padre aún no le había abandonado completamente, necesitaba ese gen para ser parte de la comunidad machista de su microcosmos familiar y para enfrentarse a su trauma por la violación sufrida." (Mesa González, 2019:222) No estamos de acuerdo en que en esta ocasión se trate de autoengaño por parte de Yunior: el autoengaño, en todo caso, concerniría a su incapacidad de comprender entonces que está siendo, una vez más, víctima de abusos sexuales, no a que debiera utilizar el sexo como elemento de inserción patriarcal dentro de "su microcosmos familiar" –un argumento, creemos, un tanto enrevesado–; como decíamos más arriba, el trauma de abandono paterno configura su deslealtad, pero no su hipersexualización *per se*; esta procede de la muerte del hermano.

Por otro lado, la autoexcusa del "gen hipersexual" como forma de "ser parte" de la comunidad dominicana (o dominicana en la diáspora) no deja, hasta cierto punto, de resultar, por lo demás, irónica si nos decidimos a avanzar en la biografía de Yunior. La apelación a los genes es un indicio sutil, como queremos demostrar levemente antes de continuar con este debate, de un hecho narrativo que suele pasar desapercibido: igual que Belicia en el *Óscar Wao*, Yunior es el más oscuro de sus hermanos. Por este motivo, Rafa lo humilla delante de sus amigos:

> De vuelta a la capital, Rafa tenía sus amigos, una pandilla de tígueres que se divertían tirando por tierra a nuestros vecinos y escribiendo chocha y toto por las paredes y en el pavimento. Cuando volvía a la capital era raro que se dirigiera a mí, excepto para decirme: Cállate, pendejo. A no ser, por supuesto, que estuviera bravo, en cuyo caso me echaba en cara los mismos quinientos reproches de siempre. La mayoría eran alusiones al color de mi piel, a mi pelo o al grosor de mis labios. Es haitiano, le decía a sus compadres. Eh, señor haitiano, mami te encontró en la frontera y te recogió porque le diste lástima. (Díaz, 2018:4-5)

No es el único pasaje referido a la morenez de Yunior: "Cómo salir con una morena, una negra, una blanca o una mulata" hallamos distintos momentos de clara autonegación: Esconde las fo- tos en las que apareces con un afro." (Díaz, 2018:124); "Una vez le dijeron algo así a tu hermano y él contestó: Coño, esa pendejada me recuerda un montón lo de *La Cabaña del Tío Tom* y toda la vaina. Pero a ti ni se te ocurra decirle lo mismo a la muchacha." (*íbid:*127); "Eres el único que me ha invitado a salir, te dirá. Tus vecinos empezarán a gritar como hienas, ahora que están borrachos. Tú y los negros. No digas nada." (*íbid*:128). En cierta manera, vemos que Yunior, siendo el más oscuro de su familia, tiene cierto *passing* –dirían allí– como "latino genérico" si se esfuerza en ocultar sus raíces –su cabello, en este caso–; su autonegación continuada no quita para que en la apelación al "gen" resuenen los argumentos racistas negrófobos de los siglos XIX y XX, que –entre otras cosas– adjudicaban a los

africanos el estereotipo de la hipersexualización. Como señalaría Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* (1952), parte del complejo de inferioridad autoasumido de la población africana o afrodescendiente cristaliza en la introyección de este prejuicio como algo propio. Tal estereotipo, apunta Fanon, tiene que ver con la fobia *biológica*:

> El blanco civilizado conserva la nostalgia irracional de épocas extraordinarias de licencia sexual, de escenas orgiásticas, de violaciones no castigadas, de incestos no reprimidos. Esos fantasmas, en un sentido, responden al instinto de vida de Freud. Proyectando esas intenciones en el negro, el blanco se comporta «como si» el negro los tuviera realmente. Cuando se trata del judío, el problema está claro: desconfiamos porque quiere poseer la riqueza e instalarse en los puestos de mando. El negro está fijado en lo genital; o al menos se le ha fijado ahí. Dos ámbitos: el intelectual y el sexual. *El Pensador* de Rodin en plena erección: he ahí una imagen chocante. Uno no puede, decentemente, «ponerse duro» por todas partes. El negro representa el peligro biológico. El judío el peligro intelectual.
>
> Tener fobia al negro es tener miedo de lo biológico. Porque el negro no es sino biológico. Son bestias. Viven desnudos. Y sólo Dios sabe... Octave Mannoni escribe también: «Esa necesidad de encontrar en los monos antropoides, en Calibán o en los negros, incluso en los judíos, la figura mitológica del sátiro afecta, en el alma humana, a una profundidad en la que el pensamiento es confuso y donde la excitación sexual está extrañamente ligada a la agresividad y a la violencia, recursos de una gran potencia». El autor integra al judío en la gama. No vemos inconveniente. Pero aquí el negro es amo y señor. Es el especialista en la cuestión: quien dice violación dice negro. (Fanon, 2015:147)

Consideramos que, en la medida en que Yunior es señalado varias veces en la obra como *haitiano, prieto,* etcétera, las lecturas que infravaloran el estatuto de racialización variable que De Las Casas posee según si es socialmente leído como dominicano o como negro, la conexión entre el "gen", la hipersexualización y la "comunidad dominicana" se ve mucho más compleja de lo que gran parte de la crítica ha querido ver. Al decidir ignorar la tematización afrocéntrica subrepticia de toda la producción de Junot Díaz, la sobrecodificación entre sexualidad y nacionalidad parece más obvia de lo que es en verdad. Dado que es la familia Cabral la más evidentemente negra, trataremos los aspectos relativos al complejo de inferioridad, la autonegación y la amnesia racial dominicanas con mayor detalle en lo posterior. Por ahora, queremos sin embargo dejar constancia de que una reterritorialización edipizante que sitúa sexo y dominicalidad en el mismo espacio ignora estas barreras epidérmicas profundamente des-dominicalizadoras. El autoengaño de Yunior, pues, no lo reificaría automáticamente como "latino" o como "dominicano", como muchas de las lecturas quieren sugerir, blanqueando ellas mismas al propio Yunior y cayendo, una vez más, en su juego narrativo. En cierto modo, nuestro narrador no deja de llevar, como en el título del libro de Fanon, una máscara *blanca* sobre una piel negra: una vez más, el motivo de la *persona* narrativa como *máscara* narrativa. Respecto a este gusto por la máscara –ya habíamos apuntado la *mask-ulinity* como una performance–, no podemos dejar de recuperar ahora uno de los múltiples comentarios relativos a esta metáfora realizados por Díaz:

> I think Yunior's sort of protein particularities are what's most compelling to me. Because, you know, he can be very different from situation to situation. And for a writer, that's a wonderful character. My joke around [Yunior] is that there's this great Mexican wrestler called Thousand Masks, *Mil Máscaras*. And I always felt that that [*Mil Máscaras*] in some ways is Yunior's, like, totem. If Yunior has an alter-ego it's this Thousand Masks, and I think the reason why I make Yunior my alter-ego is because he is good at representing how many sides we have to us. I've always liked that. (Díaz y Okie, 02/09/2008)

En cualquier caso, como decimos, preferimos leer los múltiples abusos sexuales de Yunior de Las Casas como un aspecto alejado de su hipersexualización y a esta como conjugada pero no reducida a la autoafirmación masculinista. El comportamiento de Yunior como ser-en-sexuación, juzgamos, ha de pensarse sin olvidar pero sin asemejar tales dimensiones; disentimos, por tanto, de la lectura de Mesa González en este aspecto, que a nuestro juicio se mueve en exceso en torno a las metáforas del trauma y la sanación, en un nuevo desliz neurotípico –como lo eran su abuso del sintagma "estrés postraumático" y el etiquetado de Óscar como Asperger– que se manifiesta en muchos momentos a lo largo de su tesis doctoral:

> En conclusión, lugares y personas se perciben en la obra de Díaz como la manera de sanar las heridas personales y colectivas cuando ofrecen una historia de sanación y de reconocimiento de verdades alternativas silenciadas. No obstante, la curación no será posible puesto que, a pesar de los intentos de Miss Lora porque Yunior hable de su hermano, él se niega a hacerlo. (Mesa González, 2019:223)

Lamentablemente, encontramos en distintos momentos de la tesis de Mesa González un ejemplo de la cada vez más actual extensión de la *metáfora sanitaria* para procesos que superan la complicación de la sanación física. Si algo nos enseñan el psicoanálisis, Glissant o el propio Díaz, es que estas heridas no pueden cerrarse. Pensemos, en este momento, en el peligro de la metáfora sanitaria aplicada a la banalización del sufrimiento psíquico –esta cura por la palabra, el "zafa" que Mesa González insinúa que podría resolver los problemas de Yunior–, a su incapacidad de abrirse emocionalmente –"La protección que se propuso establecer entre él y Beto no le sirvió para asegurarse unas relaciones *sanas* con sus parejas femeninas." (*íbid:*217)– o a las estructuras de poder históricas que sujetan a los personajes del *Óscar Wao* –Óscar tiene esa fuerza que le permite luchar contra todos los tipos de violencia para conseguir lo que le hará feliz y para sanarse a sí mismo y a su comunidad" (*íbid:*253)–. Creemos que el abuso por parte de Mesa González de la metáfora sanitaria le lleva a una concepción idealista y reconciliadora de lo humano, que no estaría –según la autora– arrojado, sino meramente herido. Tal ideologema antropológico inconsciente nos parece errado en el mejor de los casos –en cuanto al peor, creemos que no es preciso señalar en este momento qué tipo de regímenes han sido conocidos en la historia por el uso perverso de la metáfora sanitaria como mecanismo legitimador del Terror sobre los cuerpos de determinados grupos

sociales[146]– por suponer un ideal de pureza, de *cura* de lo humano respecto de lo que ella llamaría herida y críticamente improductivo en general.

En cualquier caso, como podemos comprobar, se nos narran en *Drown* y *This is How You Lose Her* al menos tres casos en los que Yunior ha sido víctima de abusos sexuales. Hemos tratado de disociar su performance machista de este hecho, en la medida en que su hipermasculinización (Mesa González, 2019) debía, en nuestra investigación, separarse de la hipersexualización. Esta escisión analítica ha mostrado que Yunior sufrió abusos sexuales en la infancia por parte de un hombre mayor y luego en la adolescencia por parte de un hombre de su edad y de una mujer mayor. Yunior, experto en dejar reprimidas grandes partes de su vida, no habla jamás de los dos últimos casos como lo que son, ni a los demás personajes ni a los lectores. Tal lógica del silencio complica la posibilidad de vincular su hipersexualización a la reacción ante el abuso y como una forma de afirmación masculina, de acuerdo con la interpretación de Paula M. Moya –"Yunior is reacting to his own violation by becoming hyperpromiscuous." (Díaz y Moya, 2016:398)– y Mesa González considera su hipermasculinización como una medida de protección que le permita olvidar lo sucedido y no ser considerado un homosexual. (Mesa González, 2019:208)–, puesto que dejan sin explicar de qué forma el estupro practicado por Miss Lora se relaciona con su incapacidad de reconocer el abuso. ¿No podemos, acaso, considerar que los abusos de los que ha sido Yunior víctima son, irónicamente, una de las formas de conexión con Lola, que fue violada también, cuando tenía ocho años, del mismo modo que los cánceres de ambos familiares guardaban un evidente paralelismo implícito entre las vidas de ambos?

Las presentes páginas han querido esforzarse en demostrar que, lejos de constituir un único aspecto problemático, el abandono paterno, la muerte del hermano y los abusos sexuales de Yunior configuran de tres modos distintos aunque cruzados al narrador del *Óscar Wao*. El trauma fundacional del abandono paterno configuraba una figura incapaz de ser leal (de acuerdo con la jerga greimasiana, nos hallamos ante parecer+no-ser, esto es, el engaño); la muerte del hermano despertaba su hipersexualidad como un mecanismo de defensa ante el luto (no parecer +ser: el secreto); sus abusos sexuales, por último, mueven a Yunior al

146Irónicamente, Yunior hace varias referencias a cuestiones relacionadas con la eugenesia a lo largo del *Óscar Wao;* nos extenderemos en este punto con más detalle cuando hablemos del polimito de la novela y la forma en que los ecos de las prácticas eugenésicas de los distintos supremacismos blancos está tratada lateralmente en la obra, mediatizada en algunos momentos por la influencia de *Dune;* por decirlo con Díaz: *Dune* conecta con los dominicanos de una manera importante, porque somos los únicos que han sobrevivido a un programa de reproducción como el Bene Geserit. Tú sabes, ese que era denominado "esclavitud". (Díaz y Báez, 2008:28)

silencio y la negación del reconocimiento de su dolor como un mecanismo de defensa ante lo que desborda su capacidad representativa.

6.3 YUNIOR NARRADOR. FANTASMAS Y MÁSCARAS

Hasta el momento, nuestro análisis en torno a Yunior se ha centrado en los motivos que cruzaban las tres obras que lo tienen como personaje para poder ver, en cierto modo, sus "defectos constituyentes": las marcas, huellas, heridas que lo transitan y componen como *voz* y como *silencio* y que impiden que Yunior sea capaz de narrar ciertos aspectos de su vida al tiempo que no puede dejar de orbitar narrativamente a su alrededor o, cuando menos, de "consumir" (Hanna, 2016) o canibalizar las historias de su entorno para poder elaborar sus propios traumas biográficos.

A lo largo del presente epígrafe, como ya avanzamos, nos interesará analizar el impacto implícito que el pasado de Yunior juega dentro de su configuración en tanto que narrador del *Óscar Wao,* los motivos narrativos que daban forma a la máscara que utiliza para enunciar. Para ello, conectaremos los tópicos ya vistos –abandono paterno, abuso sexual, muerte de Rafa– con el relato del *Óscar Wao* a partir de su noviazgo con Lola. Este personaje, que aparece nuevamente en *This is How You Lose Her*, se sostiene en el *Óscar Wao* en gran medida como una proyección suya, como un Avatar que permite, en un ejercicio de ventriloquía, trasladar a la escritura su "novela familiar" a partir de una instancia aparentemente ajena a él. Mas no solo eso: Lola, en tanto que mediacdora aparente entre Yunior y las historias que componen el *Óscar Wao* –la de Belicia y la de Abelard–, funge como mecanismo silencioso de desauntetificación o, mejor dicho, de domesticación de lo maravilloso. Al mismo tiempo que constituye la fuente *lógica* por la cual Yunior puede enterarse de las historias de la familia Cabral, ella misma es más escéptica respecto de la supuesta maldición del fukú –o bendición del zafa, pensaría La Inca– que ningún otro personaje del elenco fundamental del *Óscar Wao*. Ello nos obligará a considerar el estatuto de los elementos no-realistas a la luz de una nueva pregunta: ¿quién le cuenta a Yunior tales episodios?

Esta pregunta ha sido respondida de muy diversas formas en los estudios del *Óscar Wao*. Así, Monnica Hanna, en el artículo "Reassembling the Fragments..." (2010), habla de un trabajo de documentación llevado a cabo por el autor implícito que combinaría en la narración diversas fuentes:

> Yet Yunior maintains his freedom from the onus of telling the definitive, authoritative version of Oscar's history and Dominican history. This freedom derives in part from the inaccessibility of so much of that history because of the purposeful lack of documentation. These silences become construed as a freedom that allows Yunior to fill in the gaps in a more creative way; he does quite a bit of traditional research, reading a variety of primary sources and conducting interviews, yet he still gives himself license to imaginatively recreate elements of the story that are otherwise inaccessible. (Hanna, 2010:501)

La lectura de Yunior como autor-documentalista llega hasta la exageración en críticas como Mónica González García, quien en "De la *latinité* a la transamericanidad: Raíces y rutas del latinoamericanismo en Julia Álvarez y Junot Díaz" (2014) considera hiperbólicamente a Yunior como una mimesis del "estudiante universitario conocedor de los protocolos de la escritura académica" (González García, 2014:96) y narrador "academicista" (*íbid.*:97), de quien en ningún momento se cuestiona su forma de narrar.

Por su parte, Ana Rodríguez Navas recoge el testigo de la lectura de Monica Hanna y en su artículo "Words as Weapons: Gossip in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" (2017) vincula el tópico hermenéutico de la narración antiautoritaria con el "gossip", el chisme, el bochinche. Sostiene, por tanto, que, además de por lo señalado por Monica Hanna, la narración se sustenta por la oralidad del rumor, que funcionaría como herramienta subversiva de la oficialidad del discurso trujillista:

> Much of *Oscar Wao*, in fact, can be read as an attempt to reconstruct the counterpublic of gossip, from the safety of temporal and geographical distance, and to give voice to the many stories silenced by the Trujillo regime. In recounting his family saga, Yunior excavates both the gossip that furtively circulated during the Trujillo era and the many stories that would have been fodder for gossip had there been more scope to speak freely. He frequently does so, moreover, by emulating the cadences and structures of gossip, effectively inserting himself into a Caribbean tradition of gossip as a potent, and frequently political, form of discourse. This is a culturally appropriate way to tell his story, but it is also a way to foreground the subversive and revisionary nature of the tales he recounts and to revivify and lay claim to a counterpublic to which Dominicans had, at best, very limited access under authoritarianism. Gossip, in this sense, maps precisely onto the fraught representational space that Taussig describes: it is a means to challenge the Dominican Republic's sanitized official narrative but also a tool whereby such challenges can be suppressed. It is, in other words, a space in which a society can negotiate which of its fictions will be taken to be real and which narratives will come to dominate its discourses. Ultimately, *Oscar Wao* proposes that gossip's fundamental promise to deliver hidden truths, and its ability to either undermine or reinforce narratives, makes it a narrative battleground for which both the downtrodden and those who would keep them so must vie for control. (Rodríguez Navas, 2017:59)

Huelga decir que nos sentimos lejanos de esta línea de interpretación, en la medida que consideramos que lo que la autora aquí define como bochinche o rumor ("gossip") se comprende, a nuestro juicio, con más sencillez si en lugar de pensar que el texto "emula" sus estructuras y cadencias, pensamos en el "rumor" meramente en términos de narración oral y, por ello, otro modo del relato sujeto a la dialéctica de la creencia y la sospecha. Desde nuestro punto de vista, otorgar al supuesto "gossip" un tan destacado espacio dentro de la narración del *Óscar Wao* implica una lectura un tanto ingenua de la novela –considerando, por ello, a Yunior como un narrador mucho más fiable de lo que es– y, en su extremo, un etnocentrismo que raya en el prejuicio xenófobo: al cabo, el subtexto del artículo parece que "el latino" no calla, que es indiscreto y chismoso. Una lectura más clemente de su ensayo podría afirmar

que, más que xenófobo, se halla meramente apegado a un "populismo hemenéutico", dada su lectura simplista del todo social como una oposición entre el dictador y la "gente":

> Indeed, to be complicit in an act of gossip is inherently to judge between, or at least to acknowledge, divergent viewpoints and versions of events; where authoritarianism seeks to defend a unitary account, gossip insists and depends on plurality. In its attempt to leverage gossip to establish the Dominican people's collective narrative, *Oscar Wao* asks for its reader's credulity, but it does not insist on its own finality... (*ibid.:*73)

Así, según Rodríguez Navas, la narración de Yunior se cimentaría, amén de por las "fuentes primarias" y las "entrevistas" que afirma Monica Hanna, en una supuesta cadena de rumores –que, por otro lado, no se nos dice de qué forma o a través de qué mediadores llegarían a Yunior de Las Casas–; tales rumores, además, contarían con la virtud de instalar un perspectivismo narrativo que favorecería la lectura activa como forma, insiste, de practicar un "antiautoritarismo narrativo". Como antes sostuvimos, juzgamos que este tipo de interpretaciones superficialmente políticas no añaden mucho a la lectura del *Óscar Wao*. Su juego de oposiciones, antítesis, contradicciones y emulaciones, en efecto, tratan de problematizar la naturalización de la voz narrativa y de la figura de *autoridad:* en este proceso, no obstante, el "gossip" no constituye un elemento de defensa de la pluralidad narrativa, pues ya vimos que Yunior es la voz tras todas las voces. El argumento ofrecido por Rodríguez Navas, en este sentido, nos parece ciertamente endeble; según ella, el discurso autoritario se constituye a partir de una sola voz y el "chisme" sirve, frente a este, como una forma de contradiscurso que revele la pluralidad de perspectivas en torno a una nación. Pero la existencia de distintos puntos de vista respecto de un tema no necesariamente implica una forma antiautoritaria: al cabo, la posverdad y el confusionismo ideológico pueden ser más autoritarias en determinados discursos que el intento de búsqueda de algo parecido a "una" verdad. Este tipo de lectura, que se apoya más o menos explícitamente en la teoría bajtiniana de la novela y su noción de "dialogismo", no es único de Rodríguez Navas, sino un tópico interpretativo bastante común –así se expresaría,por ejemplo, Gutiérrez Mavesoy en "La transcolonización literaria de Junot Díaz": "En esta transcolonización literaria, las voces –a semejanza del carnaval bajtiniano– consolidan una inversión del orden narrador-narratario; narrador-narrado; que imponen una nueva forma a la relación universo narrativo-lector (Bajtín, 1993) (Gutiérrez Mavesoy, 2009:195)"; huelga decir que en ningún momento de su artículo la autora señala qué habría de "novedosa" en la relación "universo narrativo-lector"–. Afirmamos que del mismo modo que podemos tratar el "perspectivismo" y el "dialogismo" como una fórmula "antiautoritaria" podemos tratarlos como la contraria. Igual que muchos otros textos procedentes de la academia estadounidense, sobresale un inconsciente ideológico

que parece considerar que el mero hecho de que existan distintas perspectivas sobre un asunto es de alguna manera más democrático. No obstante, consideramos que es falso que los discursos "autoritarios" sean monolíticos; desde un punto de vista más propiamente narrativo, Fredric Jameson señalaría que lo siguiente del perspectivismo post-Henry James:

> El punto de vista jamesiano, que llega al ser como una protesta y una defensa contra la cosificación, acaba por proporcionar un poderoso instrumento ideológico para la perpetuación de un mundo cada vez más subjetivizado y psicologizado, un mundo cuya visión social es la de una universal relatividad de mónadas en coexistencia, y cuyo *etbos* es la ironía y la teoría freudiana de la proyección y la terapia de la adaptación-a-la-realidad (Jameson, 1989:179)

Similar a esta línea, pero más crítico aún con la identificación entre perspectivismo y "antiautoritarismo" –o, en otras palabras, democracia– se mostrará el filósofo británico Ray Brassier:

> El carácter completamente contingente y convencional [...] del mito de la interioridad subjetiva, […] el carácter alucinatorio del acceso privilegiado […] [y] la ilusoria autoridad de la perspectiva de la primera persona; mitos que, ya se tomen por separado o combinados, sirven para apuntalar la ideología subjetivista a través de la cual el capitalismo democrático convence a una población idiotizada de consumidores de que son unos individuos soberanos, naturalmente dotados de libertad de elección, y de que los intereses de la libertad subjetiva coinciden con los intereses de una economía de libre mercado. (Brassier, 2007, cit. por Castro, 2017:129)

Como parece obvio, no nos situaremos dentro de las líneas que han leído el *Óscar Wao* sin atender a las problemáticas internas de su propia voz narrativa o, como vemos, a las que consideran ingenuamente que en la obra hay "polifonía" o "dialogismo". Antes que ello, sostendremos, en la línea de Machado Sáez (2011), la existencia de una única fuente narrativa en toda la obra –Yunior –, que representa o se pone en lugar de, pero no *da voz a* nadie que no sea el mismo. Así pues, ante la perspectiva "ingenua", nos acercamos a la línea crítica de la "sospecha" que parece siempre querer promover el propio Díaz:

> We all dream dreams of unity, of purity; we all dream that there's an authoritative voice out there that will explain things, including ourselves. If it wasn't for our longing for these things, I doubt the novel or the short story would exist in its current form. I'm not going to say much more on the topic. Just remember: In dictatorships, only one person is really allowed to speak. And when I write a book or a story, I too am the only one speaking, no matter how I hide behind my characters. (Díaz y O'Rourke, 08/11/2007:sp)

Al reproducir autoras como Gutiérrez Mavesoy o Rodríguez Navas la idea de que el *Óscar Wao* es fundamentalmente una obra que ha de leerse en un estrecho sentido político de crítica a "los autoritarismos" a partir de la crítica social del Trujillato y sus consecuencias en los dominicanos, vuelven a la reterritorialización nacionalizante de una obra literaria que activamente busca zafarse de tal interpretación. Así, cuando la última, por ejemplo, habla de una "people's collective narrative" (Rodríguez Navas, 2017:73) –¿Hemos de entender

"people" aquí como *gente* o como *pueblo?–,* consideramos que se realiza una lectura muy débil del *Óscar Wao:* de un lado, "dominicaliza" a Yunior según la misma lógica clasificatoria que la novela señala como absurda o, cuando menos, ilegítima. Al pensar en el *Óscar Wao* como en una novela de dictadura, se acerca a posiciones como las de López-Calvo (2013) o Jacqueline Ross, ya criticadas por Vincent Walsh en su tesis doctoral *Writing into Silence: Junot Diaz, Human Rights, and the Imperial Curse* (2014) por evitar el análisis geopolítico específico que involucraría a los Estados Unidos no como un "afuera" de ese autoritarismo sino como parte de él (Walsh, 2014:84-100), ignorando la crítica explícita del imperialismo estadounidense que Díaz realiza a lo largo de la novela. La extensión de este topos interpretativo es amplísima dentro de la crítica; por señalar otro ejemplo, en su capítulo del libro *Junot Díaz and the Decolonial Imagination,* Jennifer Harford Vargas interpretará el "zafa" a partir de esta posón "antidictatorial": "I ultimately argue that the novel's so- called zafa against oppressive domination is performed and enacted through the counter-dictatorial form in which the story is told." (Harford Vargas, 2016:205)

Así pues, frente a la lectura de Hanna (2009), Harford Vargas (2016) o la de Rodríguez Navas, preferimos continuar el camino señalado por Machado Sáez cuando afirmaba que Yunior es el primer dictador en el *Óscar Wao;* en lugar de una pluralidad de voces, lo que el *Óscar Wao* nos trae es la propia problematización de Yunior como modelo de normalización de la otredad (Machado Sáez, 2011:546), como una figura ambivalente que en último término deforma los hechos a partir de su propia perspectiva, que al mismo tiempo que dice representar al Otro, lo *sustituye.* Podemos, asimismo, hablar de Yunior como de un narrador *caníbal,* como señalaría la misma Monica Hanna en "A Portrait of the Artist as a Young Cannibalist" (2016) –lectura de la autora mucho más interesante que la más reduccionista de 2010–, así, más que hallarnos ante los "testimonios" o las "fuentes primarias", nos encontraríamos ante una reelaboración en segundo grado que devora a sus personajes para transformarlos en materia narrativa, con el objeto de cuestionar asimismo su propio carácter de mero transmisor de los hechos:

> Yunior invites the reader to consider him as a possible villain, a Trujillo-style tyrant, by drawing parallels between authorship and authoritarianism. He consistently describes Trujillo as a self-appointed author of the Dominican nation, while also alerting the reader to all Dominicans' inheritance of the dictatorial legacy along with writers' particular propensity for Trujillan behavior. And all along he draws attention to his manipulations of facts and people. Yunior thus implicitly implores readers to question his authority in taking over the narration of the lives of Oscar and his family members. I have argued elsewhere that Díaz's novel stages a historiographic battle royale between Trujillo and Yunior, suggesting that Yunior sees his narrative as being in competition with modern Dominican history as dominated and shaped by Trujillo; Yunior seeks to replace a Trujillan historical mode founded on silences with one based

on recovered, multiple "ordinary" voices.While the novel does indeed function as a form of historical recovery, it does not validate the narrator himself as an unquestionable hero." (Hanna, 2016:95)

Disentiremos, sin embargo, con ella, en varios puntos de su análisis específico, en este caso, consideramos que vuelve a la reterritorialización del *Óscar Wao* en un dominicanocentrismo que infravalora de nuevo la ubicuidad de las relaciones de opresión y dominación al reducir lo político del texto a la historia política empírica[147]. En la obra narrada y escrita por Yunior, Trujillo, insistimos, no es sino una de las formas de la maldición: como "sumo sacerdote", únicamente, podríamos decir, *conjura* en su favor una serie de fuerzas sociales y deseos de poder en un momento histórico determinado; no obstante, según nuestra lectura, Trujillo no es más importante, o contiene más poder "maléfico", para las vidas de Óscar o de Belicia, de lo que sería, por ejemplo, el capitalismo neoliberal de la Era Reagan. En este sentido, y aunque a veces vuelva a caer en el particularismo de la "norma dominicana" como una forma de lo patriarcal sustantivamente diferente de la occidental[148], acompañamos a Pauline Berlage en su interpretación, cuando afirma que el autoritarismo de Yunior se basa no solo en los intentos de normalización del protagonista sino en su apropiación de las voces de los otros:

> De hecho, el único narrador alternativo a Yunior es esta muchacha, cuyo texto, muy corto, aparece en el segundo capítulo de la primera parte de la novela bajo la forma de un fragmento de diario íntimo –un tópico de la literatura "femenina"–. El texto da a entender que fue escrito, supuestamente, cuando Lola –adolescente rebelde–, fue enviada por su madre a Santo Domingo para pasar algunos meses con su abuela, lejos de la influencia negativa de los jóvenes estadounidenses. Hace falta señalar, sin embargo, que Yunior nunca precisa el origen ni la autenticidad de dicho manuscrito –aunque afirma al final de la novela que sigue teniendo contacto con Lola, nunca menciona la entrega de este diario–, lo que subraya el componente "dictatorial" de la novela (Machado Sáez, 2011; Saldívar, 2011). (Berlage, 2015:20)

A pesar de que, como ya señalamos, los fragmentos de Lola no son, en puridad, "diarios" sino memorias –escrita supuestamente una desde la adolescencia y la otra años después, siendo Lola ya madre–, consideramos útil su lectura; como bien señala Berlage en su tesis

147Al hablar de la "reducción" pensamos en la tripartición realizada por Fredric Jameson en *Documentos de cultura, documentos de barbarie* respecto de la lectura política de los textos narrativos:

> [T]al enriquecimiento y ampliación semánticos de los datos y materiales inertes de un texto particular deben tener lugar dentro de tres marcos concéntricos, que marcan el ensanchamiento del sentido del cimiento social de un texto gracias a las nociones, en primer lugar, de historia política, en el sentido estrecho de acontecimiento y de secuencia a modo de crónica de los acontecimientos en el tiempo; después, de sociedad, en el sentido ya menos diacrónico y ligado al tiempo de una tensión constitutiva y una lucha entre las clases sociales; y en último término, de historia, concebida ahora en su sentido más vasto de secuencia de modos de producción y de la sucesión y el destino de las diversas formaciones sociales humanas, desde la vida prehistórica hasta lo que la lejana historia futura nos tenga deparado. (Jameson, 1989:61)

148Desde luego, en la década de los 2020 no es la República Dominicana el país que cuenta con más de 1200 organizaciones de ultraderecha plagadas de varones que quieren restringir o eliminar el voto femenino (https://www.splcenter.org/20220309/year-hate-extremism-report-2021)

doctoral, más que un contraste entre lo dominicano y lo estadounidense[149] debemos considerar la novela a partir de las ambivalencias que incluyen los modelos de la fantasía y la ciencia-ficción:

> Bajo varios aspectos, la voz de Yunior se puede tachar de redentora pero también de dictatorial porque reproduce el tropismo colonial de la Otredad profundamente heterosexista y homófoba. A mi juicio, este doble mensaje –a la vez una denuncia y una repetición de la violencia epistémica– se debe al posicionamiento del narrador quien, a imagen de su pertenencia cultural, es intrínsecamente doble. Se sitúa, pues, entre lo que él ve como norma dominicana, por una parte, y una noma ideal retratada en los libros de cómics y en la literatura romántica fantástica de origen estadounidense, por otra. [...] Más que un diálogo solamente nacional resulta ser una relación dialéctica entre una realidad dominicano-estadounidense y un modelo ideal ficticio y "apátrida" por otra. De este modo, se ve cómo se dibuja un modelo de masculinidad no solamente arraigado en la historia post-colonial de la diáspora sino también en el acto de escritura/lectura. (Berlage, 2014:260)

No compartimos, sin embargo, la estrecha consideración de la literatura no-realista como "de origen estadounidense"; acaso "primermundista" u originaria de los países imperialistas habría sido más correcto; desde luego, resulta más que cuestionable considerar que lo que Óscar lee sea "literatura romántica fantástica de origen estadounidense" cuando se nos menciona que algunas de las obras preferidas de Óscar pertenecen a autores británicos como H.G Wells o John Borman, sudafricanos como J.R.R. Tolkien o japoneses como Katsumiro Ôtomo –director de *Akira*– o Kinji Fukasaku –director de *Virus*–. Apreciamos, no obstante, su visión superadora de la dicotomía dominicano / estadounidense al introducir el término de "apátrida", si bien preferiríamos internacional, diaspórico –como usa después– o incluso afrodescendiente como punto de anclaje no-nacional de tales obras.

Así pues, como indicábamos, valoramos muy positivamente el desligamiento que Berlage realiza respecto de la perspectiva "dominicalizadora" o "nacionalizadora" que hallamos en muchas otras interpretaciones del *Óscar Wao;* ahora, si Berlage tiende a considerar a Yunior como "macho alfa", por otra parte no pone en práctica la hermenéutica de la sospecha sobre esta voz como sí lo hace Machado Sáez (2011). Continuaremos con su método de considerar el *Óscar Wao* como parte de un ciclo narrativo mayor, en tanto que, aunque el heterosexismo de Yunior es palpable, lo es más aún desde la consideración del estrato narrativo del *Óscar Wao* que en su plano de manifestación, que en su relato.

El siguiente epígrafe, por tanto, atenderá a los fantasmas de Yunior en el *Óscar Wao relativos a* lo que podemos adivinar más adelante de su relación con Lola en *This is How You Lose Her*. Una vez realizado este ejercicio, atenderemos a las máscaras que Yunior se pone a

149Recuérdese que ese es uno de los clivajes hermenéuticos privilegiados por Machado Sáez: "Yunior takes on the identity of an immigrant U.S. Latino in Oscar Wao, serving as the sole gatekeeper of cultural authenticity for U.S.-born Oscar and as the driving force shaping the emplotment of Oscar's life and history". (Machado Sáez, 2011:530)

lo largo del *Óscar Wao* para, hablando siempre él, fingir mayor verosimilitud en la historia que narra. Por último, al comprobar los distintos huecos y problemas que plantean sus máscaras, desgranaremos las transgresiones narrativas que Yunior produce constantemente para acabar, o cuando menos, poner en cuestión, la veracidad de lo escrito por él en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. De acuerdo con nuestra tripartición de la novela en su Mito, su Leyenda y su Crónica, nos centramos en esta última bajo el presupuesto de que Yunior miente a sus lectores *incluso* en lo más evidente, a causa, no obstante, de lo *menos* evidente en el mismo tejido novelístico –su propio pasado–.

6.3.1 Los fantasmas de Yunior

Así pues, continuamos en lo que en páginas anteriores llamábamos la descarada sobreinterpretación del *Óscar Wao* a la luz de las motivaciones –conscientes o inconscientes– del propio Yunior de las Casas. Nos interesa realizar aquí una *hauntología*[150] de las trazas del pasado en Yunior que continúan, recurriendo a la famosísima expresión de Marx en el 18 Brumario, *oprimiendo como una pesadilla el cerebro de los vivos*. Citamos al respecto la consideración respecto de la hauntología recogida por Mark Fisher en su último libro, *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos* (2013):

> Una de las citas recurrentes de *Espectros de Marx* está tomada de *Hamlet*: "El tiempo está fuera de quicio" y, en su libro *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Martin Hägglund argumenta que es posible ver toda la obra de Derrida con relación a este concepto de tiempo partido. "El objetivo de Derrida", explica, "es formular una 'hauntología' general, en contraste con la 'ontología' tradicional que piensa al ser en términos de una presencia idéntica a sí misma. Lo importante sobre la figura del espectro es que no puede estar completamente presente: no es un ser en sí mismo pero señala una relación con *lo que ya no es más* o con *lo que todavía no es*".
>
> ¿Es la hauntología entonces un intento de revivir lo sobrenatural o es solo una figura del habla? El modo de salir de esta inútil oposición es pensar la hauntología como *la agencia de lo virtual*, entendiendo al espectro no como algo sobrenatural, sino como aquello que actúa sin existir (físicamente). Freud y Marx, los dos grandes pensadores de la modernidad, descubrieron diferentes modos en los que se da esta causalidad espectral. El mundo del capitalismo tardío, gobernado por las abstracciones financieras, es claramente un mundo en el que las virtualidades son efectivas; y quizás el más siniestro "espectro de Marx" sea el capital mismo. Pero tal como Derrida destaca en *Ghost Dance*, el psicoanálisis es también una "ciencia de fantasmas", un estudio de cómo ciertos eventos que reverberan en la psiquis se transforman en apariciones.
>
> Refiriendo nuevamente la distinción de Hägglund entre *lo que ya no es más* y *lo que todavía no es*, podemos diferenciar provisoriamente dos direcciones de la hauntología. La primera remite a lo que *ya no es más* pero permanece como una virtualidad que en realidad *es*, como la traumática "compulsión a repetir" un patrón fatal. El segundo sentido remite a lo que *todavía no ha* ocurrido actualmente, pero que *ya es* efectivo virtualmente: un atractor –para usar el término matemático que designa a un conjunto de valores hacia los que tiende un sistema–, o una anticipación que influye sobre el comportamiento presente. (Fisher, 2018:44-45)

Los fantasmas a los que aquí atenderemos pertenecen, fundamentalmente, a los del primer tipo: aquello que, no existiendo físicamente, actúa virtualmente en el narrar de Yunior. Más adelante nos encargaremos de aquellos "todavía no es" dentro del *Óscar Wao*.

Defendemos, como señalaría Cinta Mesa González (2019), una lectura en conjunto de los diferentes textos de Díaz para intentar resolver la pregunta de *Quién es Yunior*; particularmente, por qué nos cuenta *esta* historia en concreto. Debido a que, más que "testigo", es quien aparentemente recoge los testimonios de los demás personajes de la obra,

150La traducción del concepto original *hauntologie* propuesto por Derrida en *Espectros de Marx* (1998) fue "fantología": "No depende de la ontología, del discurso sobre el ser del ente o sobre la esencia de la vida o de la muerte. Requiere lo que llamamos, por economía más que por inventar una palabra, la *fantología."* (Derrida, 1998:59) "Hauntología" ha comenzado a utilizarse no obstante con mayor frecuencia a partir, especialmente, de la publicación castellana de *Los fantasmas de mi vida* de Mark Fisher, que prefiere esta opción.

absolutamente todo lo que consideraremos significativo, como ya hemos insistido, está contaminado por su perspectiva.

La crítica coreana Joori Joyce Lee señalaba la relación intertextual entre el *Retrato del artista adolescente* y, en particular, la comparación entre Stephen Dedalus y Yunior (2016); creemos que, para la comprensión de Yunior, nos es obligado dar un paso más allá y pensar en una serie de procedimientos constructivos más cercanos en este momento a William Faulkner. Si Joyce Lee señalaba la conexión Dedalus → Yunior, nosotros queremos sumarnos al procedimiento comparatista y añadir ahora a Quentin Compson en la nómina de figuras que anteceden a Yunior:

Stephen Dedalus → Quentin Compson → Yunior de las Casas.

Esta comparación o rodeo no son gratuitos; el lector recordará que, en el condado de Yoknapatawpha concebido por el autor de Mississippi, las distintas obras dialogaban unas con otras para emborronar la claridad de los hechos e instalar una distancia narrativa tangible, que muchas veces llevaba al lector a más confusión que claridad. Así es como opera Díaz con los textos de *Drown, Oscar Wao* y *This is How You Lose Her*; de forma semejante a como Faulkner nos ofrece a un Quentin Compson personaje y narrador de su propia novela de descomposición familiar –así en *El ruido y la furia*–, es también el compilador de una historia ajena, llena de huecos narrativos que él mismo acaba por inventar en gran medida –caso de *¡Absalón, Absalón!*–. Igual que ocurre con Yunior, Quentin Compson se interesa en la historia del auge y caída de una familia que no es la suya y cuyos acontecimientos ocurrieron décadas atrás: en este caso, la familia Sutpen. El misterio de por qué se obsesiona de tal modo con la "maldición" de este hombre no parece claro en *¡Absalón, Absalón!,* pero sí a la luz de su propia biografía y sus propios fantasmas: Quentin se interesa en dejar constancia de la historia de los Sutpen porque en ella tuvo lugar un caso de incesto entre hermanos –o más bien, de *casi* incesto, pues Charles Bon, primogénito de Sutpen, es asesinado antes de su boda con Judith por su otro hermano, Henry[151]– y él está enamorado de su hermana Candance Compson. Dado que, como sabemos, jamás se atrevería a mantener relaciones incestuosas con ella, sublima sus deseos y proyecta la propia destrucción de su núcleo familiar en una historia ajena a él mismo, donde el elemento que vehicula secretamente todo es, precisamente, la fascinación "demoniaca" con Charles Bon por atreverse a hacer lo que a él un año después de recoger la historia de ¡*Absalón, Absalón!*[152] le llevará al suicido por puro remordimiento de

151Podría hablarse incluso de "casi casi incesto", en la medida en que el propio texto no termina de dejar claro que Charles Bon sea en verdad hijo de Sutpen: al estar todo ello mediado por Quentin, es él quien interpreta la historia de esa manera.

152Quentin Compson se muda a Harvard en 1909 y en 1910 se arroja por un puente.

conciencia ante su propio deseo en *El ruido y la furia*[153].

La conexión intertextual entre las distintas obras de Junot Díaz opera de un modo similar al señalado aquí. Si Quentin (III), perseguido por el enamoramiento hacia su hermana, nos narra la historia de un incesto casi consumado poco antes de su suicidio, no es demasiado diferente a cuando Yunior de las Casas, perseguido por los fantasmas de la muerte de su hermano, su abandono paterno y sus abusos sexuales, busque una historia donde encontremos todo ello lo suficientemente desgajado de él mismo para permitirse narrarlo. Recordemos que en el *Óscar Wao* era una sola la referencia a la muerte de Rafa en toda la novela (Díaz, 2015:173) y que, aunque el asunto no parecía tener relevancia ninguna en el relato que nos refiere, sí sabemos que le persigue durante aquellos años, como nos dejaba ver el capítulo "Miss Lora" en *This is How You Lose Her*. El universo expandido de Yunior, como decíamos, nos permite atender a sus motivaciones y a sus problemas mejor que un análisis de ellos como entidades ficcionales separadas.

Como señalamos, *Drown* nos permitía acceder a algunos aspectos de la biografía de Yunior, a un Yunior-personaje previo a su conversión en autor de narrativa, como es el del *Óscar Wao*. Su pasado nos servirá ahora para comprender la relación con Lola y Óscar con mayor profundidad. Copiamos nuevamente la tabla de los acontecimientos significativos de la biografía de Yunior para situarnos más fácilmente en lo que queremos tratar:

Acontecimiento/ Obra	*Drown*	*Óscar Wao*	*This is How You Lose Her*
Abandono paterno	X		X
Víctima de abuso sexual	X		X
Muerte de Rafa	X	X	X
"Frikismo" oculto		X	X
Hipersexualidad	X	X	X
Performance machista	X	X	X
Relación con Lola		X	X
Conversión en escritor		X	X

153"Quentin III: El cual no amaba el cuerpo de su hermana, sino cierto concepto precario del honor de los Compson sustentado (él lo sabía bien) sólo temporalmente por la diminuta y frágil membrana de la virginidad de ella como una copia en miniatura de todo el vasto globo terrestre que estuviera colocada en la nariz de una foca amaestrada. El cual no amaba la idea del incesto que no cometería, sino cierto concepto presbiteriano de su castigo eterno: él, y no Dios, podría por ese medio precipitarse a sí mismo y a su hermana en el infierno, donde la vigilaría para siempre y la conservaría intacta para siempre jamás entre el fuego eterno. Pero el cual amaba la muerte por encima de todo, sólo amaba la muerte, y amaba y vivía en una deliberada y casi perversa anticipación de la muerte lo mismo que ama un enamorado que se reprime deliberadamente ante el cuerpo expectante entregado, cálido, tierno, increíble de su amada, hasta que ya no puede seguir soportando, no la represión, sino la prohibición, y entonces se lanza, se arroja, rindiéndose, ahogándose. Se suicidó en Cambridge Massachusetts, en junio de 1910, dos meses después de la boda de su hermana, (…)" (Faulkner, 2013:377)

Trabajo de profesor		X	X
Matrimonio		X	

En este momento, nuestra hipótesis es la siguiente: aquellos motivos que se encuentran tematizados como parte de la biografía de Yunior en *Drown* se replican nuevamente en el *Óscar Wao,* pero en su mayor parte lo hacen de forma desviada a través de la ventriloquía que Yunior se permite hacer con los capítulos aparentemente escritos por Lola. Como Quentin Compson, es a partir de la sublimación de sus fantasmas mediante la narración de una historia ajena como logra hablar de acontecimientos experimentados por él. Medianted la inclusión de los capítulos de Lola y, más indirectamente, en toda la novela, Yunior es capaz de hablar de aquello que a él le carcome emocionalmente al situarse detrás de un juego de enmascaramiento continuo. Sumadas a las otras máscaras anteriormente comentadas –la "máscara blanca" y a la *mask-ulinity–,* nos resulta muy complicado no pensar en Arthur Frayne, narrador y mago de *Zardoz* que hace uso de varias máscaras –máscaras de león...– a lo largo de la película para engañar a varios personajes[154], y no ver, asimismo, a Yunior como un ser elusivo que se esconde una y otra vez para evitar exponerse. Rescatamos las pertinentes palabras de Díaz en su entrevista con Matt Okie en 2008, donde el autor hacía hincapié en este carácter de Yunior como personaje enmascarado:

> I mean, the challenge of Yunior is: there's Yunior as character, Yunior as person narrating the Rutgers chapters, Yunior as the narrative *persona* of the novel (as The Watcher), and then there's Yunior as Yunior in the narrative persona where he breaks out and speaks almost, like, autobiographically about what's happening. He takes off the narrative mask to make some straightforward, honest comments. And I think that what makes Yunior fascinating is that he's this remarkable Caribbean shape shifter. It's very hard to pin down what he is and where he's at... what's so problematic with Yunior is that he doesn't seem to have any life besides masks. Yunior's at his most honest when he's not being himself, and why in some ways the tragedy of Yunior –why he suffers, why he falls, why he fails– is because he's unable to be himself. You can't find intimacy--you can't find home--when you're always hiding behind masks. Intimacy requires a certain level of vulnerability. It requires a certain level of you exposing your fragmented, contradictory self to someone else. You running the risk of having your core self-rejected and hurt and misunderstood. And, you know, the whole thing with Yunior is: that's not going to happen. Yunior doesn't present his core self to anyone; he presents just various masks (Díaz y Okie, 2/09/2008:sp)

Nos situamos, por tanto, ante la relación entre Yunior y Lola. Según nos cuenta Yunior en el *Óscar Wao*, ambos se habrían conocido una semana antes del inicio de las clases de la universidad y habrían tenido un breve encuentro un año después, "después que su mamá se enfermó otra vez". (*íbid.:*174) Tal relación no dura nada: Lola se va de viaje un curso entero y no es hasta un tiempo después a que Óscar trate de suicidarse que vuelven a encontrarse; ello ocurre, como se nos da a creer, en diciembre de 1991 (*íbid.:*202). Comienzan entonces un

154Una de las escenas de *Zardoz* a la que nos referimos, como veremos en profundidad más adelante, sirve como inspiración para la composición de los sueños de Yunior con Óscar cuando este ha muerto.

noviazgo repleto de infidelidades por su parte que durará, según sabemos en la última parte de la novela, hasta 1996, seis meses después de que reaparezca el cáncer de Belicia (*íbid.:*319-320). Tras su separación, ella saldrá con un tal Rubén el Cubano, con quien acabará teniendo a su hija Isis; por su parte, Yunior se habría casado con una "negrita de Salcedo" (*íbid.:*322). Tal es la versión del *Óscar Wao* de los acontecimientos biográficos de Yunior después de la muerte de Óscar:

> No es exactamente lo que soñaba cuando era un chamaco, lo de dar clases, lo de vivir en Nueva Jersey, pero hago que me funcione lo mejor que puedo. Tengo una esposa que adoro y que me adora, una negrita de Salcedo que no merezco, y algunas veces hasta hablamos vainas de tener hijos algún día. De vez en cuando la posibilidad me parece bien. Ya no ando atrás de las jevitas. Bueno, no tanto. Cuando no estoy dando clases o de coach de béisbol o en el gimnasio o con mi mujer, estoy en casa, escribiendo. (…) Soy un hombre nuevo, ¿ven? Un hombre nuevo, nuevo. (*íbid.*)

Ahora bien, en *This is How You Lose Her* los hechos distan de coincidir en la manera que nos los ha presentado Yunior en la novela. Comenzamos con la cuestión del matrimonio por ser la más breve. Como nos enseña el capítulo "Guía del amor para infieles" que cierra la segunda cuentinovela, Yunior no está casado con la "negrita de Salcedo": como mucho, ha llegado a estar comprometido con ella. Sin embargo, el noviazgo no ha prosperado, precisamente, porque Yunior *no* ha cambiado ni es un hombre nuevo:

> Tu novia descubre que le estás pegando cuernos. (De hecho, ella es tu prometida, pero en cuesti6n de segundos eso no va a importar para nada.) Se podía haber enterado de una, se podía haber enterado de dos, pero como eres un cuero loco que jamás vació la latica de basura del correo electrónico, ¡se enteró de cincuenta! Sí, claro, cincuenta en un periodo de seis años, pero vamos, hombre... ¡cincuenta fokin jevas! Por el amor de Dios. (…) Tu novia es una cabrona salcedeña que no cree en nada; de hecho, la única advertencia que te hizo, lo que siempre te juró que jamás te perdonaría, fue serle infiel. Lo haces y te entro a machetazos, te prometió. Y, por supuesto, juraste que jamás lo harías Lo juraste. Juraste que jamás.
>
> Y entonces lo hiciste. (:173)

Pronto nos enteramos de que compartía piso con ella en Harlem, Nueva York (*íbid.:*175) –no en Nueva Jersey, como decía en el *Óscar Wao*– y que, después de acosarla durante un tiempo –"La llamas por teléfono todos los días y dejas mensajes que ella jamás contesta. Le escribes largas cartas cariñosas, pero ella las devuelve sin abrir. Te apareces en su apartamento a horas inoportunas y en su trabajo en downtown..." (*íbid.*)– recibe una llamada de su hermana avisándole de que si trata de volver a contactar con ella pedirán una orden de alejamiento. Eso hace que Yunior deje Nueva York, se vaya a Boston y nunca vuelva a ver a la negrita de Salcedo (*íbid.*). Allí, cae en una depresión que nos recordará a aquellas de Óscar en la novela:

> Apenas sobrevives los dos semestres. Ha sido un largo tramo de mierda y por fin la locura empieza a disiparse. Es como despertarse de la peor fiebre de tu vida. No eres el mismo de antes

(¡ja, ja!), pero ya te puedes parar cerca de las ventanas sin sentir impulsos raros y eso es un paso adelante. Desafortunadamente has engordado veinte kilos. No sabes cómo ocurrió, pero ocurrió. (íbid.:178)

Si algo nos permite ver *This is How You Lose Her* es que Yunior *no es un hombre nuevo*: ni vive en Nueva Jersey ni está casado; sí escribe, pero no parece que lo haga continuamente. "Guía del amor para infieles" nos muestra una temporalidad y una vida de Yunior, pues, incoherente con el *Óscar Wao*. Tal inconsistencia dejará de ser tal cuando consideremos las implicaciones más radicales de la concepción de Yunior como autor implícito: ¿Ha ocurrido dentro del mundo de ficción de Yunior *algo* de lo que nos narra en el *Óscar Wao* en relación con Óscar y su familia, o nos encontramos más bien ante un texto de autoficción donde podemos dudar incluso de la existencia misma de Óscar de León?

No obstante, no queremos ir tan lejos todavía. Nos centramos, por el momento, en su carácter de narrador intradiegético, tramposo, pero al cabo situado en la misma línea temporal que Óscar *dentro* del *Óscar Wao*. Visto que no es cierto que Yunior haya cambiado tanto como nos dice, nos focalizaremos ahora en lo que muestra y esconde el noviazgo entre Lola y Yunior a partir de la comparativa con *This is How You Lose Her*. En el *Óscar Wao,* Yunior apunta a que ella y él se habrían conocido "el fin de semana anterior al comienzo del primer año, pero no fue hasta el segundo que estuvimos juntos, después que su mamá se enfermó otra vez" (Díaz, 2015:174). Su primer escarceo se interrumpe por los remordimientos de conciencia de ella ante el hecho de estar siéndole infiel a su pareja –"Solo tomó tres fokin noches para que se sintiera culpable por lo del novio y le pusiera freno al asunto" (*íbid.*:175)–. Será dos años después, finalizando el cuarto curso, tras un reencuentro en el autobús: "Casi no la reconozco porque tenía el pelo larguísimo y llevaba puestos unos espejuelos cuadrados baratos..." (*íbid*.:202), cuando ambos comiencen su relación.

Esta historia tampoco no termina de cuadrar con las pinceladas que nos dará de Lola en el capítulo "Miss Lora" de *This is How You Lose Her*. Allí, Yunior nos cuenta que es en cuarto año cuando conoce a Lola y que es ella quien deja a su novio, y no él quien deja a Suriyán *(íbid.*:203*),* de quien no habla en ningún momento del capítulo: "Hasta tu último año, cuando conoces al mujerón de tus sueños, la que deja a su novio moreno para estar contigo, y la que espanta a todos los pollitos de tu gallinero. Ella es en quien por fin confías. Ella es a quien se lo cuentas todo" (:168)

Un hecho curioso es que en ningún momento de "Miss Lora" se menciona que este personaje es Lola; no obstante, además de que Yunior ya había hablado de ella como de un "mujerón" en el *Óscar Wao* –"Lola era casi lo opuesto al tipo de jeva que yo solía rapar: aquella mujerona medía como seis pies de estatura..." (Díaz, 2015:174)–, de ella se nos dice

que guarda buena relación con la madre de Yunior (:167-168), al igual que en el *Óscar Wao:* "por lo menos eso es lo que me dice mi mamá –Lola, siendo Lola, todavía la visita." (Díaz, 2015:322). Coincide asimismo con la descripción de Lola su rapado al cero –"Se había afeitado la cabeza al rape, estilo Sinéad, y ahora todos, incluida su mamá, estaban convencidos de que se había vuelto lesbiana" (*ibid.:*49) con la estética del "mujerón" de "Miss Lora": "Vas a donde está sentada con todo su grupito malvado. Se ha afeitado la cabeza al rape de nuevo." (*THL:*168). Nos encontramos inequívocamente ante Lola, pero ni la fecha en que se nos dice que se han conocido es la misma ni tampoco termina de cuadrar verdaderamente la melena larguísima que Yunior nos había dicho que Lola tenía en el *Óscar Wao* por aquella época –obviamente, en la versión de "Miss Lora" no se menciona ningún curso de intercambio en España ni ningún plan de viajar a Japón ni los distintos pretextos narrativos que tiene Yunior para justificar la ausencia de Lola durante el tiempo que compartiría piso con Óscar–.

Regresemos, empero, a las características fundamentales del par Lola ↔ Yunior dentro del *Óscar Wao*: confiaremos por ahora en que el formato relacional que este narra no es una licencia creativa de un autor implícito o, cuando menos, una exageración más. Como desgranamos en el capítulo anterior, los motivos fundamentales que se desarrollan dentro del Capítulo 2, "Wildwood", donde se nos introduce a Lola adolescente, son 1) el cáncer de la madre, 2) El episodio de violación que experimentó a los ocho años, 3) su rebelión contra Belicia 4) el intento de "reforma" de Lola en la República Dominicana, 5) la aparición de sus sueños y la "sensación" 6) aparentemente, la transmisión de La Inca a Lola del relato de la vida de Belicia. El Capítulo sin título en el que Lola volverá a tomar la palabra, por su parte, repite el motivo de la rebelión contra Belicia, narrando, recordemos, un nuevo intento de fuga por parte de la hija ante la noticia de que Beli quería llevársela de vuelta a los Estados Unidos.

Como podemos ver, muchos de estos motivos "riman" con los de la propia vida de Yunior, puesto que se hallan los mismos elementos narrativos mas repartidos en distintos personajes y de otro modo. Podemos esquematizar las vidas de ambos de la siguiente manera:

Acontecimiento / Personaje	Yunior	Lola
Abandono paterno	Alrededor de los diez años	Alrededor de los dos años
Víctima de abuso sexual	Múltiples veces	Una ocasión
Pariente con cáncer	Hermano	Madre
Intentos de fuga	Hermano	Ella

Como se puede comprobar, casi todo lo que Yunior utiliza para construir la imagen de Lola, del "mujerón", de su supuesto gran amor, son versiones de su propia biografía. Podemos

leer este hecho de varias formas. Por un lado, dentro del nivel diegético del *Óscar Wao,* es factible considerar que este aspecto "gemelar", de unas vidas cruzadas plutarquianas, funge como elemento de acercamiento entre los dos personajes, lo sepan ambos o no. Aquí, una lectura piadosa con Yunior implicaría creer que su noviazgo con Lola es efectivamente tan trascendente como nos dice –"Créanlo o no, Lola me importaba" (Díaz, 2015:174)–. Una interpretación menos ingenua nos llevaría a afirmar, partiendo de Monica Hanna, la existencia de una relación "caníbal" o calibanesca[155] entre Yunior y Lola: él se apropia de la voz de una mujer que, en verdad, no le importa tanto como nos quiere hacer pensar, pero que a partir del pretexto de contar la historia del hermano de ella realiza un ejercicio de empatía que a él mismo le resulta sencillo por haber transitado por experiencias similares. La lectura más descarada sostendría, pues, que la repetición de motivos es extradiegética al *Óscar Wao* pero no a *This is How You Lose Her*: Lola, aquí, no sería más que un avatar de Yunior remodelado para sus propias necesidades creativas como novelista.

Tal "hipótesis extrema" será retomada posteriormente. Por ahora, nos atendremos a pensar en Yunior y Lola como personajes similares en virtud de una cuestión intradiegética. Considerado desde la diégesis del *Óscar Wao*, nos hallamos ante el hecho indudable de que los fantasmas de Yunior organizan los motivos principales de la narración de Lola. Si consideramos que la única instancia narrativa autor-izada en toda la novela es Yunior, y que por tanto él está tras los supuestos actos enunciativos de Lola, podemos con sencillez sostener que Lola funciona como espejo en que Yunior se reconoce en virtud de sus "vidas paralelas". Así, ya sea por un esfuerzo empático *a posteriori* realizado por Yunior hacia su exnovia, ya por auténtico paralelismo, ambos comparten fantasmas.

Uno de ellos, no señalado hasta ahora por nosotros, es evidente: los dos han perdido un hermano. Ahora, mientras que Yunior en Rafa tiene un modelo, un transmisor del deseo triangular cuya ausencia le obliga inconscientemente a ocupar su posición, en Lola quien muere es el pequeño, el débil, con quien además no mantiene una relación modelo/rival. Los modelos de Óscar son externos a su núcleo familiar, ya hablemos de convertirse en "el Stephen King dominicano" (*íbid*:39), ya nos refiramos al propio Yunior de las Casas. Así, podemos sostener que el fantasma de Rafa *en* Yunior es lo que en último término impele a este a comportarse como un modelo –frustrado– de performance masculinista para Óscar, como su "pastor" de subjetivación en el orden patriarcal. Ya vimos que el trauma por la

155Como señala Rene Girard, la relación caníbal implica un acto de inmolación sagrada –"No se inmola a una víctima para comérsela, sino que hay que comérsela porque se le inmola" (Girard, 2023:398). En un sentido amplio, el acto de *antropofagia* que Yunior comete con Lola y sus historias y el producto que "regurgita" se tiñe de cierta sacralización por la vía de la *idealización* de los personajes –Lola, Óscar, etcétera–, presentados narrativamente como mejores de lo que son: espiritualizados a partir de la narrativa.

muerte de Rafa llevaba a Yunior a la hipersexualidad –muerte que convertía a Rafa en "pastor ausente", transfigurándose de mediador interno a externo–; vemos ahora cómo no solo pierde un modelo sino que, buscando otra cosa –la aprobación de Lola para tener oportunidades futuras de acostarse con ella–, adquiere él mismo la función de modelo y se convierte, por fuerza, en rival de su discípulo.

Olvidemos, no obstante, a Óscar por un momento. Al hablar de Rafael de las Casas como modelo/rival de Yunior que comienza a decaer por culpa del cáncer, el lector habrá notado un cierto paralelismo estructural con el caso de Lola; ella, que, como se nos cuenta, era la "niña dominicana perfecta" (*ibíd.*:68), inicia el distanciamiento respecto de su modelo, Belicia, después del descubrimiento del tumor de esta. Antes de que Beli comenzara con la quimioterapia, la forma en que Lola describe su vida es la siguiente:

> Era la clase de madre que hace dudar a una de sí misma, que acaba con cualquiera si la dejas. Pero no voy a aparentar tampoco lo que no es. Por mucho tiempo, permití que dijera lo que quisiera de mí y, lo que es peor, durante mucho tiempo le creí. Yo era fea, no valía nada, era una idiota. Desde los dos hasta los trece años, le creí y, porque le creí, fui la hija perfecta. Yo era la que cocinaba, limpiaba, lavaba, iba a la bodega, escribía las cartas al banco para explicar por qué el pago de la hipoteca iba a llegar con atraso, traducía. Sacaba las mejores notas de toda mi clase. Nunca causé problemas, ni siquiera cuando las morenas salieron detrás de mí con las tijeras para cortar mi pelo lacio. Me quedaba en casa y me aseguraba de que Óscar tuviera de comer y que todo funcionara mientras ella estaba en el trabajo. Lo crié y me crié yo misma. ¡Yo misma! Eres mi hija, decía ella. Eso es lo que se espera de ti. (Díaz, 2015:68)

En ambos casos, el cáncer ejerce la función detonante de la separación y el establecimiento de diferencias con la figura de autoridad de cada uno; es cierto que en Yunior esta distancia es indudablemente más pronunciada, ya que la muerte de Rafa se produce durante su adolescencia, mientras que el cáncer de Belicia remite y vuelve repetidas veces a lo largo de su vida –desde que Lola tiene catorce años en 1982 hasta 1996 o 1997, un año después de la muerte de Óscar–. No obstante, las dos apariciones del cáncer coinciden con la pubertad del discípulo, como una suerte de "cruce del umbral" o "rito de paso" que tanto Lola como Yunior hubieran de experimentar.

Este desgarramiento del triángulo mimético original por efecto del cáncer durante la adolescencia es contado de forma antitética en Yunior y en Lola dentro del *Óscar Wao*: él evita el tema y lo menciona de pasada; ella "escribe" un capítulo entero en el que los efectos del cáncer de mama en Belicia están enteramente presentes, hablándose de ellos en casi cada página. La metamorfosis de Lola es evidente y explícita; la de Yunior jamás lo es.

Las primeras formas de rebelión de Lola son estéticas: se convierte en "una muchacha punk" (*ibid*:65) y se afeita el cabello, Este hecho, que contrasta con la larguísima melena que tendría la joven Belicia, irónicamente asemeja a la madre y la hija:

Al otro día, mi mamá me tiró la peluca. Vas a usarla. Vas a usarla todos los días. ¡Y si te veo sin ella te mato!

No dije ni una palabra. Sostuve la peluca sobre la hornilla.

No te atrevas, empezó mientras la hornilla se encendía. Que ni se te ocurra...

La peluca ardió enseguida, como la gasolina, como una estúpida esperanza, y si no la hubiera lanzado al fregadero también me hubiera quemado la mano. El olor fue horrible, como el de todos los productos químicos de todas las fábricas de Elizabeth.

Ése fue el momento en que trató de pegarme, y cuando yo le di a ella, retiró la mano como si yo fuera el fuego. (*ibid.*70)

Tal semejanza física entre madre e hija –impuesto a Belicia, elegido por Lola– es signo asimismo de un nuevo, y más profundo, parecido entre ambas: el desarrollo de un carácter fuerte y polémico con su propia familia y un deseo continuo de escapar. Separándose de ella, comienza a repetir sus pasos, "destino" irónico del discípulo que, en el alejamiento, repite la senda de su maestro: tal ocurre, como vimos, con Rafa y Yunior.

La otra de las grandes semejanzas que nos interesa del par Yunior-Lola es la de que ambos hayan sido víctimas de abuso sexual. Hecho muchas veces ignorado por la crítica, este motivo planea, como ya vimos, a lo largo de *Drown* como un agujero negro en torno al que Yunior siempre vuelve a orbitar. En este caso, no obstante, las formas de elaboración y procesamiento del acontecimiento resultan más divergentes. A Lola el episodio de abuso le marca, en lo fundamental, como uno de tantos episodios dolorosos que vive, sin darle demasiada importancia. La novela nos habla de ello dos veces; en una de las ocasiones, es Lola misma quien narra:

Cuando me sucedió lo que me sucedió a los ocho años y por fin le conté lo que él me había hecho, me dijo que me callara y dejara de llorar, y así lo hice: cerré la boca y apreté las piernas, y también la mente, y al año no podría haber dicho cómo era ese vecino, ni cómo se llamaba. No haces más que quejarte, decía. Pero no tienes la menor idea de cómo es la vida. Sí, señora. (*ibid.:*68)

La otra ocasión en que el texto lo menciona es en el capítulo anterior, "El nerd del gueto en el fin del mundo"; aquí, el Yunior heterodiegético relaciona el motivo del corte de pelo con el del abuso sexual:

La hermana de Óscar, Lola, era mucho más práctica. Ahora que había concluido su temporada de locura –qué muchacha dominicana no pasa por una?– se había convertido en una de esas dominicanas duras de Jersey, corredora de largas distancias, con su propio carro, su propio talonario de cheques, que le decía "perros" a los hombres y se comía al que le daba la gana sin una gota de vergüenza, especialmente si el tipo tenía baro. Cuando estaba en el cuarto grado la había asaltado un hombre mayor, al que conocía del barrio; esto fue vox populi en toda la familia (y por extensión en una buena parte de Paterson, Union City y Teaneck) y el hecho de que pudiera sobrevivir ese urikán de dolor, enjuiciamiento y bochinche la había hecho más resistente que la adamantina. Hacía poco se había cortado el pelo, lo cual volvió loca a su mamá una vez más, en parte, pienso yo, porque cuando era niña, su familia se lo había dejado crecer, con mucho orgullo, más abajo de las nalgas, algo que el tipo que la atacó seguramente apreció y admiró. (*ibid.:*36-37)

El párrafo, como vemos, constituye una suerte de resumen del Capítulo 2 desde una focalización externa en lugar de interna. Además de otros parecidos entre Lola y Yunior –el gusto por el atletismo, la hipersexualidad–, nos sorprende en lo fundamental la forma en que supuestamente procesa su episodio de abuso sexual infantil: al señalar que ese "urikán de dolor" le había hecho "más resistente que la adamantina", Yunior parece narrar el caso inverso a los suyos propios. En el caso de Lola, todo el mundo parece enterarse; en el de Yunior, el acontecimiento parece morir con él. Respecto de este paralelismo invertido, resulta útil rescatar las palabras de Junot Díaz en la entrevista con Paula M. Moya (2012) recogida después en el volumen *Junot Díaz and the Decolonial Imagination* (2016). Allí, Díaz habla del abuso sexual de Yunior en los siguientes términos:

> Yunior's a victim in a larger second sense: I always wrote Yunior as being a survivor of sexual abuse. He has been raped too. The hint of this sexual abuse is something that's present in *Drown* and it is one of the great silences in Oscar Wao. This is what Yunior can't admit, his very own página en blanco. So, when he has that line in the novel: "I'd finally try to say the words that could have saved us. / _____ _____ _____," what he couldn't say to Lola was that "I too have been molested." He could bear witness to everyone else's deep pains but, in the end, he couldn't bear witness to his own sexual abuse. He couldn't tell the story that would have tied him in a human way to Lola, that indeed could have saved him. (Díaz y Moya, 2016:397-398)

Junot Díaz refiere aquí a una de las últimas escenas de la novela y, de este modo, explica los huecos literales "___ ___ ___" que encontramos en la página 323. Sería un tanto presuntuoso corregir al autor en este aspecto, así que preferimos mostrar que es la propia producción textual de Díaz la que cuestiona tal afirmación en torno a Yunior y Lola. En *Drown,* como recordamos, se nos cuentan dos episodios de abuso sexual infantil: podemos fiarnos del párrafo transcrito arriba y convenir que quizás Yunior jamás le confesase a nadie, ni siquiera a Lola, que tuvieron lugar. Ahora bien, no podemos hacer eso con el tercero de los episodios de abuso sexual que Yunior describe: el narrado en "Miss Lora". Como nos muestra *This is How You Lose Her*, acaso Yunior jamás haya hablado de los abusos experimentados en *Drown,* pero que Lola conoce al menos un caso de abuso sexual resulta explícito:

> Por supuesto que jamás hablas del tema con nadie. Hasta tu último año, cuando conoces al mujerón de tus sueños, la que deja a su novio moreno para estar contigo, y la que espanta a todos los pollitos de tu gallinero. Ella es en quien por fin confías. Ella es a quien se lo cuentas todo.
>
> Deben arrestar a ese cuero loco.
>
> No fue así.
>
> La deben arrestar hoy mismo.
>
> Te hace bien decírselo a alguien. Tu gran miedo había sido que ella te odiara, que todas ellas te odiaran.
>
> Cómo te voy a odiar. Tú eres mi hombre, dice con orgullo. (*ibid.:*167)

Como mujer "dominicana dura de Jersey", la reacción ante ello es la de tratar de encararse

con la propia Miss Lora:

> Después te pide pasar por casa de miss Lora. Hay una luz prendida.
> Voy a ir a decirle tres cosas, te dice el mujerón.
> Porfa, no.
> Aquí voy.
> Toca fuerte a la puerta.
> Negra, no.
> Le grita: ¡Abre la puerta!
> Pero nadie contesta.
> Después de ese incidente no le hablas por unas semanas. Es una de tus separaciones más serias. A l final los dos se encuentran en un concierto de A Tribe Called Quest y ella te ve bailando con otra jeva y te saluda y es todo lo que necesitas. Vas a donde esta sentada con todo su grupito malvado. Se ha afeitado la cabeza al rape de nuevo.
> Negra, dices.
> Te arrastra a una esquina. Discúlpame por portarme así. Solo quería protegerte.
> Sacudes la cabeza. Ella vuelve a tus brazos. (*convenir que quizás*168)

No podemos, por lo demás, dejar de señalar que el evidente caso de reescritura de *Lolita* en "Miss Lora", enmascarado por un Yunior que trata sin remedio de performar una actitud de macho en la que no termina de encajar, no es apreciada como abuso sexual por parte de la crítica. Por ejemplo, Julie Avril Minich diría en su contribucóin a *Junot Díaz and the Decolonial Imagination,* de este "affaire", que "From a feminist perspective, of course, his use of a woman to work through his conflict with his brother is flawed —a fact that Yunior himself must confront by the end of the collection" (Minich, 2016:60). No es el caso de Masiki, como ya vimos –"Functioning as the moral agent in this story that makes Yunior's sexual abuse unambiguous, the *mujerón* goes to Miss Lora's apartment, hoping to confront her." (Masiki, 2018:210)– ni de José David Saldívar, quien asimismo comparte la lectura del abuso:

> Though we often think of adolescent teenage boys of color as already hypersexualized, Díaz suggests that Yunior is not yet capable of seeing his couplings with Miss Lora as criminal and abusive. Many years later, it is only after Yunior recounts his travails with Miss Lora to his Rutgers University girlfriend, Lola, that he begins to see how abusive this doomed coupling with the high school profesora had been. (Saldívar, 2016:325; 2022:161)

En cualquier caso, como podemos comprobar, un análisis comparado demuestra que el desconocimiento por parte de Lola de que Yunior ha sido víctima de abusos sexuales no cuadra con la información que este nos da en "Miss Lora". Debido a que *This is How You Lose Her* no había visto la luz en la fecha que esta entrevista tuvo lugar originalmente –la entrevista tuvo lugar el 26/06/12 y el libro se publicaría tres meses después–, podemos decir que, en puridad, Díaz no "mentía*"* en lo referente al Yunior de *Drown* y del *Óscar Wao:* es el propio acto de publicación de *This is How You Lose Her* lo que deja estas palabras obsoletas. Ello nos permite corregir a Díaz con su propio texto: si en la entrevista, el autor comentaría

que “He couldn’t tell the story that would have tied him in a human way to Lola, that indeed could have saved him.” (Díaz y Moya, 2016:398), ahora somos conscientes de que, en realidad, a Yunior no lo habría “salvado” tal confesión. Lola sabe que Yunior ha sido víctima de una situación de abuso: pero ello no cambia nada. Ello no les habría “unido en un lazo humano” porque Yunior sigue siendo quien es. Disentimos, en este momento, de la conclusión alcanzada por Masiki en “Ambiguos seductions...”: “Díaz’s disclosure about Yunior’s rape asks readers to reassess any impulse to categorically condemn Yunior for his chronic infidelity. Díaz invites careful readers to find traces of humanity and suffering behind Yunior’s mask of *tiguerismo*.” (Masiki, 2018:211). Una vez más, nos encontramos ante la característica ansiedad por situar moralmente a los personajes de la novela –“categorically condemn”– y el intento de resolver a partir de categorías útiles en lo pedagógico propuestas *estéticas*. Por otra parte, la lectura de Masiki, al realizar un profundo análisis comparado entre “Drown” y “Miss Lora”, nos resulta muy seductora dada su propuesta de leer en términos de *doppelgängers* de Yunior a distintos pares de personajes de la obra de Junot Díaz. Lamentablemente, al centrarse en *Drown* y *This is How You Lose Her*, pasa por alto la figura de Lola como doppelgänger –de Belicia, de Yunior, de Miss Lora–, cosa que hemos tratado de remediar aquí.

Hemos visto, pues, que los múltiples fantasmas que carga Yunior se descargan en Lola en forma de rima estructural, contribuyendo a generar efectos similares pero diferenciados entre ambos personajes. Esto nos ha permitido ver cómo la narración de la historia de la familia Cabral está marcada por los otros textos y cómo la biografía de Yunior, de algún modo, contamina todo el *Óscar Wao*. Naturalmente, no es solamente Lola la afectada: la máscara narrativa “Lola” es, acaso, la más cercana que Yunior tiene a mano para reelaborar sus traumas privados en forma de escritura pública, pero desde luego no es la única figura que interesa a Yunior para transferir sus fantasmas. Al cabo, si pensamos en ellos, veremos que los motivos que a Yunior acosan se repiten a lo largo de todo el *Óscar Wao* en los distintos miembros de la familia Cabral: también Óscar, al cabo, se cría bajo un modelo de abandono paterno; también Belicia es víctima de violencia sexual –no solo eso: ¿se ha criado, acaso, Belicia con un modelo paterno? Recordemos que había sido comprada y trabajaba como esclava doméstica–; también Abelard sería –en la terminología de Masiki– “crónicamente infiel”. Todos los personajes, así, tienen un poco de Yunior de Las Casas.

Ello nos conduce a la pregunta que guiará nuestra investigación en las páginas por venir. Si no podemos fiarnos de lo que, como lectores, nos resulta más sencillamente comprobable por disponer de otras fuentes textuales –fechas en las que conoció a Lola, matrimonio con la

negrita de Salcedo, conversión en un "hombre nuevo", lugar de Lola en su autorreconocimiento como víctima de violencia sexual–, ¿cómo podemos confiar en el resto de la narración de Yunior? ¿Qué fiabilidad presenta el *Óscar Wao* respecto de sí mismo? Y, ¿de dónde saca Yunior, no ya los rumores en torno a la detención de Abelard, sino la propia historia del abuelo o de Belicia?

Antes de practicar la lectura más sobreinterpretadora, nos mantenemos en la consideración de que Yunior ejerce de narrador dentro del *Óscar Wao* y que, de algún modo, consigue gracias a Lola tal información. Esto podrá ser puesto en cuestión más adelante; preferimos permanecer en una actitud de frónesis hermenéutica en este punto y pensar antes en las máscaras de Yunior configuradas como accesos a la enunciación y medidas de defensa. Retomamos ahora una intervención interesante de Junot Díaz en su entrevista en 2012 con Greg Barrios para *Los Ángeles Review of Books;* allí, Díaz volvería al motivo del enmascaramiento textual en los siguientes términos:

> Playing roles. Wearing masks. And then think about what Yunior does for his work. He is a writer of fiction. He puts on masks for a living. I don't think it's an accident, this connection, and this overlap. Yunior has turned a problem in his social life into the engine that powers his artistic life. But if he was just a liar I doubt he would be very interesting. What makes Yunior so attractive and so problematic is that he is both brutally honest and blithely mendacious. He really has a scathing eye, talks about stuff most of us would shy away from bringing up. He's also a top-notched prevaricator. The game of the book is always for the reader to parse when he's being one versus when he's being the other. (Díaz y Barrios, 07/10/2012:sp)

Recogemos, ahora, por tanto, el espíritu de estas declaraciones y concederemos que no todo lo que Yunior cuenta es "falso", esto es, mentira dentro del universo diegético en el que tienen lugar los hechos del *Óscar Wao.* Nos mantendremos sospechosos de su papel, pero más que una desautentificación absoluta del *Óscar Wao,* como decíamos, nos parece más sugestivo entrar dentro de su juego narrativo para acabar postulando nuestra hipótesis de la novela como perteneciente a la no-ciencia ficción. Es el turno, por tanto, de estudiar las máscaras de Yunior en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*.

6.3.2 Las máscaras de Yunior en el *Óscar Wao*

Vistos los fantasmas que carga Yunior, pasamos en este epígrafe a plantear un análisis narratológico convencional del texto del *Óscar Wao.* Así pues, presentamos en la siguiente tabla el resumen de las posiciones asumidas por la voz narrativa en cada sección de la novela que aquí nos ocupa. Debido a que todas las voces narrativas son intradiegéticas, no señalamos tal circunstancia en la columna de "comportamiento diegético":

Sección	Capítulo	Comportamiento diegético
Prólogo		Heterodiegético
I	1. El nerd del gueto del fin del mundo (1974-1987)	Heterodiegético
	2. Wildwood (1982-1985)	1: Ambiguo 2: Autodiegético
	3. Los tres desengaños de Belicia Cabral (1955–1962)	Heterodiegético
	4. La educación sentimental (1988 – 1992)	Homodiegético
II	Capítulo sin título ni datación	Autodiegético
	5. Pobre Abelard (1944-1946)	Heterodiegético
	6. La tierra de los perdidos (1992-1995)	Heterodiegético
III	Capítulo sin título	Homodiegético
	7 El viaje final	Heterodiegético
	8 El fin del cuento	Homodiegético
	Capítulo sin título	Homodiegético
"La carta final"		Heterodiegético

Como habíamos señalado en 6.1, uno de los aspectos más destacables de la crítica hegemónica que ha trabajado con la obra de Díaz y, en particular, con *The Brief Wondrous Life of Óscar Wao,* era la ausencia de análisis que, partiendo desde la narratología, avanzasen hacia el estudio de los distintos estratos textuales y, en concreto, el problema de la legitimidad de la voz narrativa[156]. Una excepción la conformaba T.S. Miller en "Preternatural Narration and the Lens of Genre Fiction in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" (2011). El artículo es un excelente estudio de las transgresiones narrativas realizadas por Yunior a lo largo de la obra y da en la clave de una de las preguntas más relevantes que queremos aquí desarrollar: ¿cómo llega el Yunior narrador a conocer aquello que conoce? La investigadora lo plantea de la siguiente manera:

> The presence of so many gaps in the narrative naturally leads back to the question of just how the homodiegetic Yunior acquires the wealth of insider information that he does possess. How on earth—by

156El brillante artículo "Dictating Desire, Dictating Diaspora..." (2011) de Elena Machado Sáez, en este sentido, destaca por ser uno de los que más lejos lleva la hipótesis de Yunior como un narrador tramposo y autor inventivo; no obstante, no hace uso de herramientas específicas de la teoría de la literatura, limitándose al marco genérico de los estudios culturales en su variante postmodernista-postcolonial.

> which I mean, how in any realistic narrative—does Oscar's ex-roommate and Lola's on-and-off boyfriend manage to access the most intimate details of their ancestors' lives? Has Yunior been duping us Is *Oscar Wao* the pulpiest kind of sci-fi story after all, one in which Our Hero has been granted the power of omniscience by the mystical stone of Cognoskara? I would argue that Yunior's narration, supernatural as it may sometimes seem, can be explained without recourse to the fantastic, even as his self-identification with narrator figures from science fiction such as the Watcher remains one of the most important features of that narration. (Miller, 2011:97-98)

Su análisis, valiosísimo para nuestra interpretación del *Óscar Wao,* cuenta con la misma limitación cronológica que el ya citado artículo de Machado Sáez (2011): en el momento de su escritura, no teníamos aún noción del Yunior de *This is how you lose her*. Sí menciona, no obstante, los que posteriormente conformarán el primer y segundo capítulos de esta cuentinovela –"El sol, la Luna, las estrellas" y "Nilda", publicados originalmente como textos independientes en el *New Yorker* en 1998 y 1999 respectivamente (cfr. Miller, 2011:112). Ello hace que su punto de vista sea más sensible a la existencia de un solo Yunior en toda la producción narrativa de Díaz –frente a los "al menos dos" propuestos por Machado Sáez– y sea capaz de reconocer la influencia de la ciencia-ficción más allá del propio *Óscar Wao,* ya sea en el plano del relato –"I should note that, in the later story "Nilda," comic books and a Delany novel appear in the narrative itself but not as part of the narrative voice." (*íbid.:*106)– o el plano de la narración –"In addition to using the entire genre as a metaphor—"The Vice-President waves his hand and shots of Barceló appear so fast you'd think it's science fiction" (69)—the narrator also employs the kind of simile that will pervade *Oscar Wao*: "then the Letter hits like a 'Star Trek' grenade" (66)"– (*íbid.*94)–. Miller, en su artículo, llega muy lejos en sus sospechas respecto de Yunior, aun a pesar de confundir, como vemos en la cita transcrita más arriba, lo fantástico con lo maravilloso –el *fantasy* en inglés, decíamos–, hecho que nos hará diferir en lo concreto con varias de sus lecturas, y, significativamente, por ejemplo, en la insistencia en contraponer el carácter metaficcional y autodestructivo del texto con los mecanismos de construcción de lo fantástico como si ambos no conformaran en último término una unidad:

> It has proved difficult to banish the spectre of Todorov's approach to the fantastic, perhaps because it invariably seems so applicable. Indeed, Yunior's constant equivocation about whether or not certain events involve an element of the supernatural calls to mind Todorov's conception of fantasy as hesitation. We get the sense, however, that Yunior is less concerned with the possible existence of the marvelous, preferring instead to remark on the simple fact that some people employ the lens of the supernatural in order to help make sense of such events as the reign of Trujillo. "Most of the folks you speak to prefer the story with a supernatural twist" (243). Use the realistic lens if you want, Yunior seems to say, or the fantastic if you prefer. In the end, Yunior himself tends to go for the combination that runs through *Oscar*

Wao, the lens of fiction and the lens of genre: "But hey, it's only a story, with no solid evidence, the kind of shit only a nerd could love" (246). (Miller, 2011:110)

Si bien ya señalamos anteriormente nuestra distancia con Todorov, más adelante veremos que sus esquemas interpretativos, más elaborados de lo que aquí Miller sugiere, nos ayudan a contemplar las categorías de la ciencia-ficción, la maravilla y lo fantástico como algo más complejo que unas meras "lentes genéricas" usadas por Yunior de las Casas. Por otra parte, tampoco terminamos de sentirnos cómodos con su forma de utilizar las herramientas de Genette:

Simply put, I understand Yunior as a homodiegetic narrator—i.e., one who takes part in the story's action—who nevertheless behaves for most of the book like a heterodiegetic narrator, and one who is self-consciously not quite omniscient. For example, the first hint that the novel's first-person narrator is not speaking from a heterodiegetic position—ambiguous and easy to miss as that hint is—does not arrive until page 36. I am not arguing that Yunior is an unprecedented narrator who defies any classification in traditional narratological terms, but rather that—if, for example, we attempt to pigeonhole him in Genette's partly tongue-in-cheek table of the twelve possible combinations of relation, level, and focalization—we will instead find him zigzagging all over it (Genette, *Narrative Discourse Revisited* 128). It could be that Yunior himself sometimes acts as an intradiegetic, homodiegetic narrator within his own extradiegetic, homodiegetic narration, but this accounting does not wholly satisfy, in part because the voice of the "other" Yuniors at times still seems mediated by the Yunior at the highest level. Genette admits to an uncertainty regarding whether he "would adhere today to the idea of an impassable boundary between the two types, hetero- and homodiegetic" (103), yet he insists that, while all other parameters may change, "*relation* ('person') governs in a more or less uniform way the whole of a narrative" (127; emphasis in original). I am not certain that *Oscar Wao* does not challenge this formulation, but I will leave others to attempt to pin Yunior down on the narratological level. (Miller, 2011:106)

Ya apuntamos en 6.1 que, en este momento, la investigadora confunde los esquemas de Genette. Así, cuando Miller delinea las oposiciones hetero/homodiegética y extra/intradiegética, lo hace usando mal los términos: el narrador extradiegético es ajeno, precisamente, a la *diégesis,* a la re-presentación de los hechos narrativos. Por tanto, Yunior no puede bajo ningún concepto ser extradiegético; lo único del *Óscar Wao* capaz de ser englobado dentro de esta noción son las citas literales pertenecientes a otros textos, "incrustadas" paratextualmente al inicio de la obra –la de Derek Walcott y la de *Los cuatro fantásticos*– y en un par de ocasiones más –el fragmento de los *Hijos de Húrin* en la nota al pie número tres del Prólogo (Díaz, 2015:17), la cita extraída del Diario *La Nación* (*íbid.:*208) y la nota 33, también de *Los cuatro fantásticos* (*íbid.:*316)–.

Asimismo, si Miller se encuentra en problemas con su caracterización narratológica, es, irónicamente, porque toma en serio los múltiples niveles diegéticos que encontramos en el

Óscar Wao; así, al sostener que Yunior se "comporta como heterodiegético" pero que se oculta durante las primeras páginas, destruye de un plumazo la estructura de la novela, configurada fundamentalmente a partir de la metadégesis, esto es, de historias narradas dentro de otras historias narradas. Si, como señala Genette, "todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato" (Genette, 1972:284), nos veremos obligados a considerar como tales *todas* las historias que se nos cuentan, y no únicamente la novela como un todo. Ello se observa desde las mismas primeras palabras de la obra: "**Dicen** que primero vino de África..." (*íbid.:*13), donde el "dicen" implica ya la aparición de un segundo grado en la narración: si lo dicen, no es él quien *dice originariamente*. Por tanto, ya desde el mero Prólogo nos encontramos con la declaración de que la historia posee un carácter medatiegético, que Yunior no es la fuente primaria de lo que se nos va a decir; ese "They say..."/ "Dicen..." aparecerá en distintas ocasiones a lo largo de la lectura, así como muchas otras variaciones –"mi mamá me contó","dijo Leonie"–. A veces, sin embargo, esta forma de introducción de un transmisor metadiegético resulta eliminada y no tenemos forma de averiguar de dónde procede la información narrativa. Genette llama a este mecanismo "metadiegético reducido" o "seudodiegético":

> El arquetipo de ese procedimiento es sin duda el *Teeteto,* que, como sabemos, consiste en una conversación entre Sócrates, Teodoro y Teeteto, transmitida por el propio Sócrates a Euclides, quien se la transmite a Terpsion. Pero, para evitar, dice Euclides, "la molestia de esas fórmulas intercaladas en el discurso, cuando, por ejemplo, Sócrates dice hablando de sí mismo: "yo dije" o "yo respondí" y, hablando de su interlocutor: "estuvo de acuerdo" o "no lo aceptó", se ha redactado la conversación en forma de un diálogo directo de Sócrates con sus interlocutores". Llamaremos a estas formas de narración en que el transmisor metadiegético, mencionado o no, resulta eliminado inmediatamente en beneficio del narrador primero, lo que en cierto modo ahorra un nivel narrativo (o a veces varios), *metadiegético reducido* (sobreentendido: al diegético) o *seudodiegético.*
>
> A decir verdad, la reducción no siempre es evidente o, más exactamente, la diferencia entre metadiegético y seudodiegético no siempre es perceptible en el texto narrativo literario, que (contrariamente al texto cinematográfico) no dispone de rasgos capaces de marcar el carácter metadiegético de un segmento, salvo si cambia la persona: si el señor de Renoncour ocupara el lugar de des Grieux para contar las aventuras de este, la substitución se manifestaría inmediatamente en el paso del *yo* al *él*; pero, cuando el héroe de *Sylvie* revive en sueños un momento de su juventud, nada permite dilucidar si el relato es entonces relato de ese sueño o, directamente y, por sobre la instancia onírica, relato de ese momento. (Genette, 1972:291-292)

En la medida en que T. S. Miller pasa por alto muchas de las formas de transmisión metadiegética que ayudan a Yunior a construir la historia del *Óscar Wao*, los niveles

diegéticos se difuminan y vuelven más difícil la catalogación de los modos narrativos de la novela. Por otra parte, al no diferenciar el relato y lo relatado, lo enunciado y la enunciación, con suficiente claridad, es capaz de afirmar que Yunior "zigzagea" entre distintas categorías de narrador y que se *comporta como* un narrador heterodiegético siendo en verdad homodiegético: "I understand Yunior as a homodiegetic narrator—i.e., one who takes part in the story's action—who nevertheless behaves for most of the book like a heterodiegetic narrator." (Miller, 2011:106). Empero, como muestra la tabla que hemos dibujado al inicio del presente epígrafe, eso no es así: Yunior en algunos momentos *es* heterodiegético y en otros no lo es. Como Miller habla de la "story's action", funde la tripartición narratológica –que aquí denominamos relato, trama y fábula– en la dupla story/plot, historia/discurso, y de este modo no cae en la cuenta de cómo pueden explicarse las mediaciones diegéticas del *Óscar Wao*. Resulta divertido, en este sentido, que Miller hable de que Yunior "zigzaguea" por todas las categorías de Genette cuando el volumen de *Figuras III* donde desarrolla la mayor parte de su argumentación narratológica tiene como caso de estudio la estructuralmente muchísimo más compleja *En busca del tiempo perdido*, de cuyo análisis podemos extraer nociones más precisas y sutiles para atender la narración del *Óscar Wao.* En este sentido, se entenderá que nos mostremos en desacuerdo con su afirmación siguiente: "Yunior, the impossibly homodiegetic narrator—to use and then complicate Gérard Genette's term—does function as a character within the narrative, yet as the near-omniscient narrator he truly contains multitudes, filtering through his own voice a number of other characters' voices..." (Miller, 2011: 93), dado que Genette utiliza en *Figuras III* un ejemplo narratológicamente mucho más extremo:

> La novela proustiana no consigue sino a duras penas conciliar dos postulaciones contradictorias. La de un discurso teórico omnipresente, que apenas se acomoda a la narración "objetiva" clásica y que exige que la experiencia del protagonista se confunda con el pasado del narrador, que podrá así comentarla sin apariencia de intrusión (lo que explica la adopción final a una narración autodieética en que pueden mezclarse y fundirse las voces del protagonista, del narrador y del autor vuelto hacia un publico al que enseñar y convencer)... y la de un contenido narrativo muy vasto, que desborda en gran medida la experiencia interior del protagonista y exige por momentos un narrador casi "omnisciente": eso explica los obstáculos y las pluralidades. (Genette, 1972:305)

Así, la caja de herramientas contenida en *Figuras III* nos permitirá sostener que, frente a la postura de Miller –que, como vimos, era también la de Berlage, Yunior como "intradiegético-homodiegético" (Berlage, 2015:35)–, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* maneja múltiples fórmulas narrativas, pero en las que prima la heterodiégesis. Ello es así porque,

como señalaba Genette, la oposición homodiegético/heterodiegético tiene que ver con la presencia del relator en lo relatado como *personaje presente* en los hechos narrados en concreto, y *no* en el mundo ficcional al completo. Yunior solo puede ejercer como homodiegético en lo que ve u oye *cuando funciona asimismo como personaje*, esto es, desde el momento en que conoce a Lola en 1987. Así, cuando Miller apunta que "the first hint that the novel's first-person narrator is not speaking from a heterodiegetic position—ambiguous and easy to miss as that hint is—does not arrive until page 36." (Miller, 2011:106), confunde las categorías genettianas: si el Yunior del Prólogo, aun sin nombre, refiere a Cristóbal Colón, a Trujillo o a un Óscar muerto diez años atrás, la posición es indudablemente heterodiegética. Lo mismo ocurre en el primer capítulo, cuando se nos dice que "En esos días benditos de su juventud, Óscar, nuestro héroe, era medio Casanova" (Díaz, 2015:23). Si nos hallamos, según se narra, en 1974, y Yunior conoce a Óscar en 1987, querámoslo o no, él no está presente en el relato y por ello es heterodiegético. Que en otros momentos del *Óscar Wao* eso varíe no complica mucho más el esquema: ante todo, son relatos de segundo grado obtenidos, bien por transmisores identificados –"Tendrías que haberlo visto, dijo su mamá con un suspiro en sus Últimos Días." (*íbid.:*.24)–, bien por una reducción seudodiegética –capítulo de Belicia, por ejemplo–, que es la que nos obligará a dudar de la fiabilidad de Yunior.

Preferimos, en este punto, pensar el *Óscar Wao,* como lo llamaría Elena Machado Sáez, como un *disfraz* de polifonía: "Employing the appealing guise of polyvocality, *Oscar Wao* charms and entices the reader, especially the academic reader, into becoming complicit with the heteronormative rationale used to police male diasporic identity." (Machado Sáez, 2011:523). A pesar de que aceptamos la entrada en el juego del *Óscar Wao* que señala Machado Sáez aquí, no compartimos el clasismo extravagante que se desprende de autoerigirse como público objetivo de la obra en tanto que lectora *académica* –y más teniendo en cuenta el historial de subinterpretación de tanta parte de la crítica especializada, como hemos visto, más preocupada por la reterritorialización de las figuras o del autor como "dominicano" o "no dominicano" que en el análisis transtextual de las relaciones entre el *Óscar Wao* y las obras favoritas del protagonista, a las que muchos desprecian o ignoran en lo absoluto[157]–. En cualquier caso, el "disfraz de polifonía", esto es, el continuo juego de máscaras narrativas que interpone Yunior de Las Casas, es lo que nos interesa aquí.

157Machado Sáez, claro está, no es la única que comparte este prejuicio elitista de elevar, consciente o inconscientemente, lo "académico" a última frontera del saber humano y espacio definitivo de la producción y distribución de conocimiento. Ya vimos el caso de Bernardo Bueno, en lo que criticamos como un inconsciente ideológico señorial: "We see in this, at the same time, the acceptance by the less academically inclined readers of a text that quotes Glissant and Melville and, on the other hand, the blessing of scholarly readers for a narrator who is a *Lord of the Rings* geek. (Bueno, 2018:95-96)

En apartados anteriores, mencionamos levemente la división tripartita del *Óscar Wao* según su *Crónica,* su *Leyenda* y su *Mito*. Volvemos ahora a aquellas denominaciones para atender a los modos narrativos que utilizará Yunior en cada caso. Al llamar de esta manera a los diferentes niveles diegéticos,queremos hacer hincapié en las cada vez mayores distancias que se interponen entre lo relatado y quien lo relata. Tomando esto como referencia, podemos esquematizar la distancia narrativa de la siguiente manera:

Modo	Capítulo	Diégesis	Distancia narrativa
Crónica	Prólogo	Heterodiegético	0
	Parte 1. Capítulo 4. "La educación sentimental" (1988-1992)	Homodiegético	Relato en primer grado
	Parte 3. Capítulo sin título	Autodiegético	Relato en primer grado
	Parte 3. Capítulo 8. "El fin del cuento"	Autodiegético	Relato en primer grado
Leyenda	Parte 1. Capítulo 1. "El nerd del gueto en el fin del mundo" (1974-1987)	Heterodiegético	Relato en segundo grado
	Parte 1. Capítulo 2. "Wildwood" (1982-1985)	Homodiegético	Relato en segundo grado
	Parte 2. Capítulo sin título	Homodiegético	Relato en segundo grado
	Parte 2. Capítulo 6. "La tierra de los perdidos" (1992-1995)	Heterodiegético	Relato en segundo grado
	Parte 3. Capítulo 7. "El viaje final"	Heterodiegético	Relato en segundo grado
	Epílogo. 5. "La carta final"	Heterodiegético	Relato en segundo grado
Mito	Parte 1. Capítulo 3. "Los tres desengaños de Belicia Cabral" (1955-1962)	Heterodiegético	Relato en ¿tercer? grado
	Parte 2. Capítulo 5. "Pobre Abelard" (1944-1946)	Heterodiegético	Relato en ¿tercer? ¿cuarto? grado

La tabla nos permite contemplar de manera sencilla que la distancia tiende a aumentar cada vez más respecto que nos alejamos del punto de enunciación que establece el Prólogo. En este, Yunior decía haber terminado de escribir el *Óscar Wao* alrededor de dos semanas antes (*íbid.*:17). El siguiente momento temporal es el Capítulo 8, "El fin del cuento", donde Yunior relata todo lo sucedido después de la muerte de Óscar: su ruptura con Lola, la muerte de Belicia, la aparición de múltiples sueños con Óscar como protagonista y, finalmente, el presente de Yunior, "En estos momentos vivo en Perth Amboy, Nueva Jersey" (*íbid.*:321); nos hallamos más de una década después de los acontecimientos: "me tomó diez años completos..." (*íbid.*). El lapso de tiempo, un tanto ambivalente, puede interpretarse como diez años tras la muerte de Óscar (1995), de su ruptura con Lola (1996) o del noviazgo de esta con Rubén el cubano y su embarazo (1997); el nivel 0 puede, por tanto, situarse entre 2005 y 2007.

Elegimos, por ahora, 2007 como fecha imaginaria, dado por ser el año de publicación real de la novela y por concederle a Yunior un tiempo estimado de dos años en los que supuestamente escribiría el *Óscar Wao*. Esto cobra relevancia en la relación entre la novela y *This is how you lose her*, en tanto que en el último capítulo de esta, "Guía del amor para infieles", encontraremos menciones a los años de depresión de Yunior posteriores a las fechas en las que tiene lugar el relato del *Óscar Wao* que sugieren que está empezando a redactar esa novela bastante después de cortar con la negrita de Salcedo; según nos cuenta en el epígrafe titulado "Año tres", Yunior consigue volver a escribir después de un largo bloqueo creativo producto de la depresión en que cae tras dejarlo con ella:

> Pronto te obsesionas con el yoga y llevas la colchoneta a todas partes. Dejas de fantasear que la ex te estará esperando en frente de tu apartamento, aunque de vez en cuando todavía la llamas y dejas que el teléfono suene hasta que sale la contestadora. Por fin comienzas a trabajar en tu novela sobre un apocalipsis en los años ochenta —«por fin comienzas» quiere decir que escribes un párrafo— y en un arrebato de confianza empiezas a salir con una joven morenita que asiste a la escuela de derecho de Harvard y que conociste en el Enormous Room. (Díaz, 2013:186)

Cervantinísima manera que tiene Junot Díaz de jugar con el carácter de artefacto novelístico intradiegético al propio universo de Yunior, auténtica metalepsis intertextual que podría amenazar con destruir nuestra credibilidad hacia el *Óscar Wao* en su conjunto, así como la temporalidad interna de la novela. Considérese de este modo: el capítulo "Guía del amor para infieles" de *This is how you lose her* transcurre durante cinco años. Si suponemos que el último coincide con el de publicación, esto es, 2012, la obra de la que Yunior habla en el citado párrafo no podría ser el *Óscar Wao,* publicada en el mundo real en 2007 y necesariamente escrita antes de esa fecha si queremos que la cronología tenga algún sentido. Podemos considerar, por tanto, que, o bien la negrita de Salcedo ha dejado a Yunior poco después del *Óscar Wao* (aprox. 2007) y que por ello refiere a otro texto, o bien que la negrita de Salcedo y él lo dejaron antes de que Yunior finalice el *Óscar Wao* y que el narrador efectivamente se encuentra escribiendo el texto tres años después de dejarlo con ella. Nos centramos ahora en la segunda interpretación. Esto es: si en el *Óscar Wao* se nos dice que está casado con la negrita de Salcedo y que vive con ella en Nueva Yersey (Díaz, 2015:322), "Guía del amor para infieles" nos lo desmiente; estel capítulo de la segunda cuentinovela de Díaz nos hace saber que Yunior en absoluto es "un hombre nuevo", sino que ha mantenido su mismo comportamiento durante años y años: "como eres un cuero loco que jamás vació la latica de basura del correo electrónico, ¡se enteró de cincuenta! Sí, claro, cincuenta en un periodo de seis años, pero vamos, hombre... ¡cincuenta fokin jevas!" (Díaz, 2013:173)

Vemos, por tanto, que la crónica más cercana al nivel 0 del tiempo escritural contiene ya varias mentiras sobre la vida más reciente de Yunior.

T.S. Miller señala, a este respecto, que la ciencia-ficción y los otros modos no realistas en el *Óscar Wao* constituyen un formato *utilizado* por Yunior para componer su texto, pero que en su nivel 0 él mismo no se compromete con el carácter no-realista de los hechos que narra; estos últimos serían gestos autoriales suyos:

> I have already suggested how here the specific genre comparison that Yunior invokes ends up framing his opinions on the narrative act generally: the Watcher, "who lamps on the Blue Side of the Moon" (20 n.5), becomes the lonely observer on the margins, the very model of the modern immigrant-nerd-artist. So too, however, does Yunior's gap-ridden narration mirror his understanding of Genre as an attempt to order the world into one intelligible narrative. In other words, science fiction provides the metaphor for how Yunior narrates his story, but how he narrates his story remains ever incomplete, reflecting back upon his idea that no one genre, not even his and Oscar's beloved sf, can offer a complete or universal picture of the world. (Miller, 2011:98)

No obstante, creemos que en este punto es preciso diferenciar entre las funciones del Yunior-narrador y el Yunior-autor implícito. El segundo, ür-Yunior o hiperYunior de *This is how you lose her* es el que se aprovecha de los géneros no-realistas para componer su novela. Empero, *dentro* de la diégesis específica del nivel 0 del *Óscar Wao,* este *no* usa lo no realista como metáfora: la obra misma es no-realista, tanto por los elementos de metaficción cuanto por los científico-ficcionales o maravillosos. Destacamos uno de ellos, perteneciente a uno de los momentos autodiegéticos del *Óscar Wao* e ignorado por Miller: los sueños del propio Yunior narrados en el Capítulo 8, construidos con referencias intertextuales a la película *Zardoz*, donde Óscar se aparece en sueños al narrador. Tomarlo como un mero recurso retórico o una obsesión nos parece desacertado; en los capítulos siguientes de nuestra tesis veremos que tal relación intermedial para con *Zardoz* no es solo de cita: es más bien un agujero de gusano que nos invita a leer la obra según la estructura del polimito. Nuestra interpretación descarada nos llevará a proponer allí que el tópico del libro perdido y de la falta de una auténtica voz de Óscar puede leerse de una forma borgiana: si Yunior no la representa en ningún momento es porque Óscar es, precisamente, la fuerza que le obliga a escribir sin que él sea nunca consciente de ello. Si Miller, por tanto, identifica un Yunior autor intradiegético equivalente al Yunior narrador, nosotros proponemos distinguir entre los diferentes Yuniors que aparecen en lo que ahora llamamos la Crónica del *Óscar Wao* de la siguiente forma:

Posición de Yunior	Distancia con los niveles diegéticos de la Crónica	Año

Ür-Yunior Extradiegético	No aplicable (*This is how you lose her)*	N/A
Narrador heterodiegético	Nivel 0: Prólogo	2005~2007
Narrador autodiegético	Nivel 1: Capítulo 8. "El fin del cuento"	1995–2005/07
	Nivel 1: Parte 3. Capítulo sin título	1995
Narrador homodiegético	Nivel 2: Parte 1. Capítulo 4. "La educación sentimental"	1988-1992

Según nuestra lectura, el Yunior-autor y el narrador no son funciones equivalentes: es por ello que lo que hemos denominado ür-Yunior, no está –no puede estarlo– dentro de ninguna parte del *Óscar Wao* salvo, acaso, como la marca ausente que selecciona las citas de apertura y cierre de la novela. Como autor implícito, ello es, ficcional, él *también* es distinto de su voz narrativa: el ür-Yunior nos cuenta en *This is how you lose her* que está escribiendo una historia que puede ser el *Óscar Wao;* por ello mismo, no puede estar presente en ninguna capa constitutiva del texto, como parece señalar en su texto T.S. Miller:

> It could be that Yunior himself sometimes acts as an intradiegetic, homodiegetic narrator within his own extradiegetic, homodiegetic narration, but this accounting does not wholly satisfy, in part because the voice of the "other" Yuniors at times still seems mediated by the Yunior at the highest level. (Miller, 2011: buscar)

Dado que la terminología de Miller confunde, como ya vimos, homo/extra y hetero/intra, entendemos que la autora dice que Yunior actúa a veces como un narrador homodiegético-intradiegético dentro de una narración heterodiegética-intradiegética. Comprender a Yunior *como* un narrador intradiegético-homodiegético dentro de una narración extradiegética-homodiegética implicaría, como señala Genette, que Yunior nos está contando su propia biografía en primer grado, y no la historia, en segundo grado, de de Óscar y la familia Cabral –*"2). Extradiegético-homodiegético*. Paradigma: Gil Blas, narrador en primer grado que cuenta su propia historia. (Genette, 1972:302)– y que otro narrador distinto a Yunior, esto es, de segundo grado, contaría su propia historia –"*4) intradiegético-homodiegético.* Paradigma*:* Ulises en los Cantos IX a XII, narrador en segundo grado que cuenta su propia historia. (*ibid.*)–. Como vemos que esto evidentemente no es así, comprendemos que Miller simplemente se equivoca en el uso de los términos y así lo entenderemos.

Según la investigadora, el Yunior de "más alto nivel" sigue mediando a los "otros" Yuniors, pero su forma de argumentarlo es manteniendo intradiegéticamente a este ür-Yunior. Si pensamos en las palabras de Genette transcritas unas páginas antes, "Todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato" (Genette, 1972:284)", vemos que,

contrariamente a lo que señala Miller, el ür-Yunior no es intra sino extradiegético – metadiegético. Es por ello que apuntamos a un ür-Yunior exterior a la diégesis del *Óscar Wao,* que habla en *This is how you lose her* y nos informa de que escribe el mismo *Óscar Wao,* frente a la posición de Miller. Lo que ella distingue como un "Yunior de mayor nivel" pertenece enteramente a los juegos narrativos de auto-desautentificación no atribuibles al Yunior-autor (extradiegético) sino explicables mediante el Yunior-narrador intradiegético-heterodiegético de distancia 0 que nos cuenta en el Prólogo que ha terminado la obra apenas dos semanas antes: "Hace un par de semanas, mientras terminaba este libro, puse un mensaje sobre el fukú en la red..." (Díaz, 2015:17).

Esta distinción de un ür-Yunior autor y uno narrador se consigna, dentro de las coordenadas del cuadro de veridicción de Greimas, como la contradicción entre no-parecer + ser (autor) y parecer + no-ser (narrador). Ambos se encuentran, como decimos, en niveles distintos, estando, pues, el ür-Yunior ausente de todo el tejido del *Óscar Wao* bajo el principio fundamental de que ningún autor puede estar efectivamente presente en su obra. Ello ha sido señalado en alguna ocasión por el propio Díaz, utilizando precisamente el tropo de la máscara:

> No me siento cómodo con la relación naturalizada que la mayoría de los libros proponen entre la persona del autor y los lectores. Quiero llamar la atención hacia el hecho de que no solamente está la persona del narrador que va narrando el libro, pero [sic] hay un autor que muchas veces trata de ocultarse tras la persona del narrador. Al llamar la atención hacia estos niveles entrecruzados, espero poder resaltar un cuestionamiento sobre autoría y autoridad y la manera en que estas cosas se hacen invisibles / naturalizadas y los peligros de una relación tan cómoda entre autor y lector. En mis libros, siempre les estoy dando a los lectores una miradita detrás de la máscara del autor, y luego les señalo que esa cara detrás de la máscara es probablemente una máscara también. (Díaz, 2016:sp buscar)

Desde un punto de vista más radical todavía, Jacques Derrida explicaría esta imposibilidad de una identificación entre sujeto y escritura en *De la gramatología (*1967) en virtud del *espaciamiento* que caracteriza a todo grafema escrito: esto es, todo signo objetivado en el mundo puede llegar a ser tal por un devenir-espacio del tiempo y devenir-tiempo del espacio que aleja irremisiblemente al emisor de su texto*,* Derrida expone:

> Tal vez se comprenda mejor por qué Freud dice del trabajo del sueño que es comparable más bien a una escritura que a un lenguaje, y a una escritura jeroglífica más que a una escritura fonética. Y por qué Saussure dice de la lengua que "no es una función del sujeto hablante" (*ibid.:*57) . Proposiciones que deben entenderse, con o sin la complicidad de sus autores, más allá de las simples *inversiones.* de una metafísica de la presencia o de la subjetividad consciente. Constituyéndolo y dislocándolo simultáneamente, la escritura es distinta del sujeto, en cualquier sentido que se lo entienda. Nunca podría pensarse bajo su categoría; de cualquier manera que se la modifique, que se la afecte de conciencia o de

inconsciencia, remitirá, a todo lo largo de su historia, a la sustancialidad de una presencia impasible ante los accidentes o a la identidad de lo propio en la presencia de la relación consigo. Y se sabe que el hilo de esta historia no corría en los márgenes de la metafísica. Determinar una X como sujeto nunca es una operación de pura convención; en cuanto a la escritura jamás es un gesto indiferente.

El espaciamiento como escritura es el devenir-ausente y el devenir-inconsciente del sujeto. Mediante el movimiento de su deriva, la emancipación del signo constituye retroactivamente el deseo de la presencia. Este devenir —o esta deriva— no le sucede al sujeto que lo elegiría o que se dejaría llevar pasivamente por él. Como relación del sujeto con su muerte, dicho devenir es la constitución de la subjetividad. En todos los niveles de organización de la vida, vale decir de *la economía de la muerte.* Todo grafema es de esencia testamentaria. Y la ausencia original del sujeto de la escritura es también la de la cosa o del referente.

En la horizontalidad del espaciamiento, que no es una dimensión distinta a la de que hasta aquí hemos hablado y que no se opone a ella como la superficie a la profundidad, inclusive no hay que decir que el espaciamiento corta, cae y hace caer en el inconsciente: éste no es nada sin esta cadencia y esta cisura. La significación sólo se forma, así, en el hueco de la diferencia: de la discontinuidad y de la discreción, de la desviación y de la reserva de lo que no aparece. (Derrida, 1986:88-89)

Así, todo "yo" que enuncia en primera persona en un texto está ya distanciado en origen de quien lo escribe. El ür-Yunior nunca puede ser coincidente con ninguno de los momentos escritos, pues la escritura no es un suplemento de la palabra hablada, derivada en un segundo nivel respecto de la *phoné,* sino más fundamental que esta en tanto que se separa de su emisor y permanece objetivada sin que él concurra como legitimación de la significación, diferenciándose de él cada vez más en el continuum espacio-temporal. No hay, entonces, estructura de significación *s i n* la ausencia –actual o virtual– del autor: la estructura de generación del sentido no es posible; todo "yo" escrito, para ser significativo, tiene que ser distinto de un yo empírico. Recuperamos una apreciación más realizada al respecto por Jacques Derrida, esta vez en *La voz y el fenómeno* (1967):

Comprendemos la palabra *Y o* no solamente cuando su «autor» es desconocido, sino cuando es perfectamente ficticio. Y cuando está muerto. La idealidad de la *Bedeutung* tiene aquí un valor estructuralmente testamentario. Y del mismo modo que el valor de un enunciado de percepción no depende de la actualidad ni incluso de la posibilidad de la percepción, igualmente el valor significante del *Y o* no depende de la vida del sujeto hablante. Que la percepción acompañe o no al enunciado de percepción, que la vida como presencia a sí acompañe o no al enunciado del *Yo,* esto es perfectamente indiferente al funcionamiento del querer-decir. Mi muerte es estructuralmente necesaria al funcionamiento del *Yo*. Que esté además «vivo», y que tenga certeza de ello, esto viene por añadidura al querer-decir. (…) La *Bedeutung* «yo soy» o «yo estoy vivo», o aún «mi presente vivo es», no es lo que es, no tiene la identidad ideal propia de toda *Bedeutung* más que si no se deja encantar por la falsedad, es decir, si yo puedo estar muerto en el momento en que aquella funciona. Sin duda será diferente de la *Bedeutung* «yo estoy muerto», pero no necesariamente del *hecho* de que «yo estoy muerto». El enunciado

«yo estoy vivo» acompaña mi estar-muerto y su posibilidad requiere la posibilidad de que esté muerto; e inversamente. No es esto una historia extraordinaria de Poe, sino la historia ordinaria del lenguaje. Más arriba accedíamos al «yo soy mortal» a partir del «yo soy». Aquí entendemos el «yo soy» a partir del «yo estoy muerto». El anonimato del *Yo* escrito, la impropiedad del *yo escribo* es, contrariamente a lo que dice Husserl, la «situación normal». La autonomía del querer-decir con respecto al conocimiento intuitivo, aquella misma que demuestra Husserl y que llamábamos más arriba la libertad del lenguaje, el «franco-hablar», tiene su norma en la escritura y la relación con la muerte. Esta escritura no puede venir a añadirse al habla porque la ha duplicado animándola desde su despertar. (Derrida, 1985:158-159)

Podemos, a partir de este fragmento, explicarlo con otras palabras: para que la estructura de la lengua funcione, es preciso que el Yo escrito pueda significar con indiferencia a toda referencia a un sujeto empírico e incluso real. El Yo del Yunior-narrador y el del Yunior-personaje "existen" –intradiegéticamente– gracias al ür-Yunior, sin confundirse jamás entre sí debido a que el ür-Yunior *nunca* dice –no puede– decir Yo *dentro* del *Óscar Wao*, pues ello lo convertiría de inmediato en intradiegético. En términos más específicamente literarios, Genette nos muestra este problema con la autoría y la diégesis:

La instancia narrativa de un relato primero es, pues, por definición extradiegética, como la instancia narrativa de un relato segundo (metadiegético) es por definición diegética, etc. Insistamos sobre el hecho de que el carácter eventualmente ficticio de la instancia primera no modifica más esa situación que el carácter eventualmente "real" de las instancias siguientes: el señor de Renoncour no es un "personaje" en un relato asumido por el abate Prévost, es el *autor ficticio* de Memorias cuyo autor real, por otra parte, es, según sabemos, Prévost, igual que Robinson Crusoe es el autor ficticio de la novela de Defoe que lleva su nombre: después de lo cual, cada uno de ellos se convierte en personaje en su propio relato. (…) El señor de Renoncour y Crusoe son narradores-autores y, como tales, están en el mismo nivel narrativo que su público, es decir, ustedes y yo. No ocurre así con des Grieux, que no se dirige nunca a nosotros, sino solo al paciente marqués, y a la inversa, aun cuando ese marqués ficticio hubiera encontrado en Calais a un personaje real, digamos Sterne de viaje, no por ello sería ese personaje menos diegético, aunque real (…) En una palabra, no hay que confundir el carácter extradiegético con la existencia histórica real, ni el carácter diegético (o incluso metadiegético) con la ficción (Genette, 1972:284-285)

Por ello podemos concluir que, independientemente de si Yunior es un narrador fiable o no fiable, sus momentos de escritura del *Óscar Wao* objetivan una función-Yunior intradiegética radicalmente diferente a la del ür-Yunior que escribe en *This is how you lose her* su intención de escribir una novela "sobre un apocalipsis en los años ochenta" (Díaz, 2013:88). Extradiegético no significa *real*, como señala Genette. Por ello, no podemos fundir la autoría implícita (*THL) y* la narración inventiva (*Ósar Wao)*, como proponía arriba T.S. Miller y como también lo hace Elena Machado Sáez:

> The crisis of authority comes to a head when "A Note from Your Author" interrupts the story (284). It is evident that Yunior is our "author" (or at least he is narrating the story), and he seems frustrated by the fact that he may not be meeting his audience's standards for plot development: "I know what Negroes are going to say. Look, he's writing Suburban Tropical now. A puta and she's not an under-age snort-addicted mess? Not believable. Should I go down to the Feria and pick me up a more representative model?" (284). (Machado Sáez, 2011:539)

Esta indiferenciación en que incurren ambas lleva a las críticas a atender a niveles distintos del carácter no-fiable de Yunior: Machado Sáez se centra en las invenciones que este introduciría en la novela y que falsean la historia del propio Óscar de León. Su vida y muerte, según la autora, corresponderían a una voluntad de "normalización" de este último, en clave de una reterritorialización nacionalista por parte de Yunior que lo transformaría en el auténtico dictador de la novela, aquel a quien en verdad habría caído un *fukú* al repetir el esquema de lo que se supone que tendría que ser un "auténtico" dominicano dentro del orden heteropatriarcal:

> Yunior succeeds in doing is merely reinstating the very standards of masculinity and Dominicanness that alienate Oscar and himself. Yunior is drawn to discipline Oscar's sexuality because of his investment in his own self-policing. Oscar's magical recuperation into heterosexuality is an attempt to resolve Yunior's anxieties, a utopian fantasy narrated as the "real" story in order to silence the threat of Oscar's queerness. (...)
>
> *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* is a text borne out of the curse on a sole individual: Yunior. The intertextuality of his name, along with its patriarchal lineage, marks Yunior as the diasporic heir to the sins of the Dominican nation. (Machado Sáez, 2011:552)

Debido a que no interpretamos, como hemos dicho ya en numerosos lugares, la novela en términos de reificación de "lo cultural", no estamos interesados en pensar a Yunior tanto como "otro Trujillo" cuanto como un *cuero,* un –aprovechando su reciente recogida en el diccionario de la Real Academia Española– machirulo, sea dominicano, diaspórico o cosmopolita. Buscamos, con ello, superar el inconsciente etnocéntrico que late en las palabras de muchas críticas, que consideran que el patriarcado latinoamericano es sustantivamente distinto al estadounidense –posteriormente veremos, de hecho, cómo ese *fukú* golpearía a los Estados Unidos en la forma del aprendiz de Tru-jillo llamado Donald Tru-mp–. Al margen de ello, valoramos la apreciación de Machado Sáez al observar cómo Yunior va paulatinamente revelando más transgresiones narrativas a lo largo del *Óscar Wao*:

> Díaz reinforces the narrator's guise of objectivity by having him substantiate the narrative with excessively detailed footnotes about historical contexts. Since the novel opens with a promise of fulfilling the readership's expectations, the anonymous narrator depends upon a specific articulation of his identity:

first, as distanced enough from the novel's subject to be objective, and second, as knowledgeable enough to be able to provide access to unmitigated and unmediated truth.

Once the appearance of objectivity is shattered by this revelation of identity, Yunior's relationship to storytelling also shifts. As the nameless narrator, Yunior played the part of a confident and trusted informant, but he now becomes plagued with doubts about his ability to tell this story (Machado Sáez, 2011:538-539)

Ya criticamos en 5.1.1. el uso de los términos de "objetividad" y "subjetividad" empleados aquí por la autora: muy resumidamente, dijimos que la objetividad en narratología se aplicaba en los casos en que un narrador ausente de la historia también se abstiene de comentar: casos de *Manhattan Transfer* de Dos Passos y *El Jarama* de Sánchez Ferlosio. Su distancia es máximamente extradiegética a la historia, de modo que jamás es aplicable a un narrador intradiegético; desde el momento en que Yunior en el Prólogo escribe "They say..." / "Dicen que...", la objetividad narrativa *no* es una opción a considerar como forma de catalogar narratológicamente al *Óscar Wao.*

Precisamos, asimismo, que el "disfraz" narrativo de Yunior es muy anterior a lo que señala Machado Sáez y que las notas al pie, que ella identifica como indicio (falso) de autentificación narrativa, no incluyen únicamente contextualización histórica –ni toda la historia explicitada es verdadera– y que, asimsimo, no podemos concederle tanta autoridad –"I would be very, very cautious of heeding those footnotes. They're not historical dissertations. We must remember that in the book, Yunior keeps flagging his unreliability. Yunior keeps flagging that he's lying and making stuff up. (…) As soon as you meet someone who's that cavalier with information, I would beg you, I would exhort you to be cautious" (Díaz y Wolinsky, 01/11/2012)–. El primer caso, la nota número 3 es, como dijimos, una transcripción directa de una novela de Tolkien (Díaz, 2015:17), no relevante ahora para nuestra argumentación; en el segundo, la número 6, nos encontramos con una analepsis en la que Yunior especula por el motivo que habría llevado a Óscar a tener tanto amor por la literatura de género:

De dónde salió ese amor descomunal por la literatura de género nadie lo sabe. Puede que haya sido consecuencia de ser antillano (¿quién tiene más de ciencia ficción que nosotros?) O de haber vivido sus dos primeros años en la RD y después, precipitadamente, angustiosamente, haber sido desplazado a New Jersey –esa tarjeta de residencia oficial en los Estados Unidos no sólo le cambió el mundo (de Tercero a Primero), sino también de siglo (de casi nada de TV o electricidad a un montón de ambas)–. Después de una transición semejante me imagino que únicamente las situaciones más extremas lo habrían podido satisfacer. Quizá fue que en la RD había visto demasiados episodios de Spiderman, o lo habían llevado a ver demasiadas películas de kung fu de Run Run Shaw, o había escuchado demasiadas historias fantasmagóricas de su abuela sobre el cuco y la ciguapa. ¿O quizá fue su primer bibliotecario en los

> Estados Unidos quien lo enganchó en la lectura con la chispa que sintió cuando tocó por primera vez un libro de Danny Dunn? A lo mejor fue el espíritu de la época (¿no fue el principio de los años setenta el amanecer de La Edad del Nerd?), o que se había pasado la mayor parte de su niñez sin un solo amigo, ¿o sería algo más profundo, algo ancestral?
>
> ¿Quién lo puede decir? (…) (*ibid.:*33-34n).

Así pues, ni siquiera en sus propios términos la guisa de objetividad –epistémica, no narratológica– que Yunior supuestamente posee es consistente para con lo que el texto mismo dice. Como se ve aquí, la introducción de modalizadores del conocimiento es constante ya desde el Capítulo 1. Las notas no tienen, por ello, este fin legitimador de la voz narrativa que Machado Sáez sostiene. Aun así, aunque la falta de precisión narratológica impele a la autora a realizar algunas afirmaciones equivocadas, se acerca a nuestro punto de vista cuando contempla algunas de las trampas de Yunior en relación con lo que de Óscar nos cuenta y, fundamentalmente, la mayor de ellas: la contenida en el Epílogo La Carta Final; estamos de acuerdo con Machado Sáez cuando propone que Óscar finalmente no perdería la virginidad y que Yunior se inventa el contenido de la última carta enviada por aquel (Machado Sáez, 2011:547). De acuerdo con esta lectura, el *Óscar Wao* podría leerse como una parodia de las obras de "final feliz" –hipótesis consistente si consideramos que, en fin, nadie en la novela parece tener un final verdaderamente feliz– tan características de cierta narrativa estadounidense, como señalarían Deleuze-Guattari: "¿No será destino de la literatura americana el franquear límites y fronteras, el hacer pasar los flujos desterritorializados del deseo, pero acarreando siempre territorialidades moralizantes, fascistas, puritanas y familiaristas?" (Deleuze-Guattari, 2021:287); se opondría, en este sentido, a lecturas como las de Monica Hanna (2016), cuya obsesión por hablar del "amor" dentro de la novela lleva a afirmaciones tan pintorescas como la siguiente:

> Yunior as a writer might be in part motivated by a desire for control or power, but he is primarily motivated by a love that allows him to consume these historically discarded figures, figures who are historically unloved and unintegrated into the Dominican National story, especially as members of diaspora. Consumption becomes a transformative experience, a loving gesture that imagines figures deemed uglyt and irrelevant into a position of significance as a source of nourishment. (Hanna, 2016:91)

Creemos, a este respecto, que Hanna ha "caído" en la trampa de Yunior; traemos aquí unas palabras de Díaz menos melodramáticas y más relacionadas con lo que aquí queremos sostener: "This novel argues that there's something about humanity's longing for authority that has parallels in a reader's longing for authoritative narratives. I can't say much more without tipping my hand, I don't think" (Díaz y Lingam, 07/04/2008:sp).

Con todo, la desautentificación de la autoridad de Yunior-narrador es mucho mayor de lo que alcanzan a afirmar las páginas de Machado Sáez; los mecanismos de desautorización narrativa que encontramos ya en el mismo prólogo proceden de mecanismos metadiegéticos de mayor complejidad que lo que se deja ver según su lectura. Creemos que la autora no diferencia entre los tres niveles del texto –relato, trama y fábula aquí denominados– y los reduce a la dualidad plot/story: "Ultimately, Yunior capitulates to the readership's demands for Truth by continuing to disguise his role in shaping what is purportedly the "real" story." (*íbid.*:539-540). De este modo, la sospecha respecto de Yunior provendría, según Machado Sáez, del plano del relato y, secundariamente, de la trama:

> Perhaps Yunior is so attuned to the reader's desire for a favorable conclusion because of his own investment in the story he tells. The prologue indicates that the unnamed narrator wants to exorcise his ghosts: "Even now as I write these words I wonder if this book ain't a zafa of sorts. My very own counterspell" (7). If the novel's title character is Oscar, it stands to reason that it is Oscar's story that haunts Yunior, a story that the book seeks to both resolve and purge via its contrived romantic ending. Yunior feels compelled to reconcile the marginal and first tries to dictate Oscar's progress by civilizing his body and behavior. In the chapter "Sentimental Education, 1988–1992," the narrator tells us that "[i]t started with me" and a couple of pages later discloses that "me" as Yunior (167). Yunior's explicit entrance as a character coincides with his failed "reeducation" of Oscar. Yunior can no longer hide behind his anonymity at this point in the story, and his role in Oscar's college experience says more about Yunior's pathos than Oscar's. (*íbid.*:540)

Como hemos visto, las motivaciones que habrían llevado al Yunior-personaje a narrar la vida y muerte de su compañero de habitación tienen que ver más bien con los fantasmas propios de Yunior que con un acto de arrepentimiento por haber tratado mal a Óscar[158]. Aunque nos interesa cómo Machado Sáez conecta la muerte de este con la necesidad de Yunior de escribir acerca de él, no creemos que, como ella afirma, el motivo de la narración pueda reducirse a la "purga" por haber fallado en su "reeducación" sino a razones más ocultas no vinculadas, o no primeramente vinculadas, con la relación Yunior-Óscar. Este interés en la reelaboración del personaje de Óscar por el narrador-Yunior nos resulta muy interesante, pero creemos que nos abre la puerta a sospechar de muchos más hechos narrativos de aquellos en los que la investigadora hace hincapié.

158Somos incapaces en este momento de resistirnos a citar las palabras de Díaz en su entrevista con Megan O'Rourke: "As we all know: All stories are told for a *reason*. And all narrators have a stake in the story they're telling. In *Oscar Wao*, one of the questions that a reader has to answer for themselves is: Why is Yunior telling this particular story?One might say that for him the telling of this story is an act of contrition, but that's too simple—it's something else, I would argue." (Díaz y O'Rourke, 08/04/2008:sp)

En último término, Machado-Sáez ve la dialéctica Yunior-Óscar en la unilateralidad de que Yunior es el único que puede tomar la palabra en la novela: al ser la voz tras todas las máscaras narrativas, es capaz de inventarse una redención final del protagonista para, hasta cierto punto, perdonarse. Ahora bien: si atendemos a la relación entre Yunior y su pasado, como hemos hecho anteriormente, vemos que esta razón se empequeñece al considerar su biografía, cargada de muchos más silencios y fantasmas que el tiroteo por parte de la policía del chico con que compartió cuarto... nada menos que veinticinco años antes de escribir la novela. ¿Podemos, por tanto, contentarnos con que la invención de Yunior obedece al final de la novela tan solo con los intentos de normalización heteronormativa que señala Machado Sáez?

Si el interés de Machado Sáez se centra en desenmascarar a Yunior respecto de lo que narra al final de la obra, T.S.Miller apuntará a otro lugar en su artículo "Preternatural Narration..." (2011). Allí, Miller se orienta no al par Yunior-Óscar sino a los huecos, contradicciones y aparentes sinsentidos narrados por Yunior a lo largo del relato. Con ello, pretende defender una hipótesis aventurada: Yunior no escribe no-realismo sino que lo usa para completar lo que le falta de la narración de la vida de los Cabral. Según su argumentación, el conjunto de sus invenciones está transitado por la lógica de la fantasía, la maravilla y la ciencia-ficción como gestos *autoriales* propios de Yunior –"science fiction provides the metaphor for how Yunior narrates his story, but how he narrates his story remains ever incomplete, reflecting back upon his idea that no one genre, not even his and Oscar's beloved sf, can offer a complete or universal picture of the world." (Miller, 2011:98).– Ya hemos señalado nuestra incomodidad con la indistinción entre el ür-Yunior que escribe el *Óscar Wao* y el Yunior que *narra* el Óscar Wao; nos centramos, por tanto, en lo que consideramos un gran acierto de la lectura de Miller: su hipótesis de que los géneros no-realistas se infiltran dentro de la narración de la familia Cabral como forma de llenar los huecos que Yunior no conoce. Miller, por ende, no quiere desenmascarar al Yunior arrepentido por haber tratado mal a Óscar, sino al Yunior que no se arrepiente de inventar a toda costa respecto de todo lo demás[159]:

> Yunior, who attempts to remain much more circumspect about how he navigates the gaps, never openly admitting that his entire narrative project consists in supplementing his scant knowledge with conjecture, or in rounding out secondhand tales with poetic license. Often, even when Yunior narrates events in which he took no part, the sheer confidence with which he reports them implicitly casts him as

159Desde la narratología, es claro que parte de las distancias entre ambas autoras reside en el Yunior al que privilegian en último término. Machado Sáez se detiene más en el Yunior-personaje joven (1988-1995), mientras que Miller se interesa por el adulto (ca. 2005).

> the standard survivor-witness, as if he were Ishmael quoting Job's "And I only am escaped alone to tell thee" (509). Thanks to his self-undermining tendencies, however, Yunior's façade of unquestionable narratorial authority slips on occasion: "[I]nfo on the Gangster is fragmented; I'll give you what I've managed to unearth and the rest will have to wait for the day the páginas en blanco finally speak" (119). Still, these gaps in his otherwise "miraculous" omniscience can appear arbitrary, and, in order to make sense of just what Díaz is up to, we must establish a general explanation—or spectrum of explanations—for how Yunior, this apparent "All-Hispaniola Radio," could even begin to create his story based on information conceivably available to his character (Miller, 2011:98)

Sin usar la terminología de Genette, aquí Miller se aventura a abrir el camino que queremos continuar nosotros. Además de la problematización de la fiabilidad del Yunior-personaje ya tratada en 6.1, el *Óscar Wao* plantea la propia verdad interna de lo narrado a partir del cuestionamiento continuo, pero muchas veces no explícito, de las fuentes que dan a Yunior la información que posee. Aunque Miller considera una omnisciencia aparentemente milagrosa de este –que luego niega–, creemos que es más correcto hablar de un enmarañamiento en cuanto a las formas de unión de los niveles diegéticos. La autora caracteriza a Yunior como omnisciente tan solo en apariencia, o casi-omnisciente (Miller, 2011:93), y afirma que tal omnisciencia está socavada en numerosas ocasiones, por una suerte de impulso "incluso culpable" (*íbid.:*100). Así, compara al narrador del *Óscar Wao* con Saleem Sinai, narrador de *Hijos de la medianoche* de Salman Rushdie (1981) y señala lo siguiente: "Yunior comes across as much more ambivalent, even guilty, about his own authorial manipulations, with the consequence that at the same time that he matter-of-factly pretends to a sort of unquestionably omniscient viewpoint, he cannot help but drop hints about his own role in constructing the narrative." (*íbid.*). Como muestra de ello escoge un ejemplo muy bien traído de la tendencia de Yunior a la problematización de los niveles diegéticos:

> For a more specific example of what I am suggesting, we could consider a moment we might deem an "interpretative crux" in some narratives that here indicates the narrator's own desire to leave the details undecidable: "I wish I could say different but I've got it right here on tape. La Inca told you [Beli] you had to leave the country and you laughed" (160). Has Yunior in fact conducted a spoken interview with La Inca? Or is he simply metaphorically and self-referentially pointing to his own narrative construct as the new *record* of truth, an account as trustworthy as any piece of hard documentary evidence? Either way, the audience must supply the missing piece of the story: Yunior makes it clear that we must in some sense meet him halfway. (*íbid.*:110)

Ccuando analizamos el modo de presentación del relato apuntamos que el momento que señala Miller se encuentra relativamente poco autorizado ya de inicio, debido a que el Capítulo 3, "Los tres desengaños de Belicia Cabral", nunca nos deja claro quién ha

transmitido los detalles de la vida de Belicia a Yunior. La entrevista (o no entrevista) con La Inca –o con Belicia– es un misterio irresoluble por la falta de anclaje del capítulo en su conjunto respecto de un transmisor metadiegético que pueda dar cuenta de la verdad de los hechos. Como sosteníamos al inicio del presente epígrafe, Yunior se comporta casi todo el tiempo como un narrador metadiegético reducido o seudodiegético, que se caracteriza por la borradura de la fuente de la que supuestamente extrae la información: "el transmisor metadiegético, mencionado o no, resulta eliminado inmediatamente en beneficio del narrador primero, lo que en cierto modo ahorra un nivel narrativo*"* (Genette, 1972:291). Así, consideramos que la caracterización de Yunior por parte de Miller como falsa o aparentemente omnisciente nos resulta imprecisa, por cuanto no termina de hacer justicia a los distintos niveles de enmascaramiento textual presentes en el *Óscar Wao;* al centrarse en su hipótesis de la omnisciencia impostada, Miller pasa por alto tal carácter metadiegético.

Creemos que este error por parte de Miller procede de que no presta atención a la diferencia entre voz narrativa y punto de vista. Por mucho que Yunior informe, se oculte, transgreda o invente, su conocimiento tiende casi siempre a reducirse al mundo de los personajes cuyas historias retrata; para que se pudiera hablar de omnisciencia de algún tipo, Yunior debería poder acceder no solo a las versiones de los personajes, por inverosímiles que resulten, sino a *toda* la información posible del mundo narrativo del *Óscar Wao*. Empero*,* su conocimiento está limitado a una seudodiégesis, esto es, a una narrativización de un discurso supuestamente original del que podemos dudar; la mediación-alteración de Yunior-narrador siempre es diegética –jamás omnisciente–. Aun con la continua confusión terminológica, Miller apunta en la dirección de la metadiégesis y sus problemas de manera notable en su artículo:

> In fact, Yunior often expresses the most doubt about his narrative when the event he is describing originates in an identifiable source and not his casual omniscience: "[Oscar] wrote almost three hundred pages if his letters are to be believed" (320). Thus, Yunior makes no effort to locate his knowledge strictly in documentary sources, raising the question of why he even includes them in his text at all, if his narration quite self-consciously does not require them for inspiration or validation. (Miller, 2011:99)

Aunque esta afirmación de Miller podría caer peligrosamente en el terreno de la sobreinterpretación, está respaldada por un motivo recurrente: continuamente se nos habla de diarios que jamás se nos muestran y de libros que se encuentran perdidos. Así, y por mucho que lo *parezca* –en especial, en las narraciones en primera persona "escritas" por Lola–, nunca nos encontramos con el discurso inmediato de los personajes: tan solo con la voz de Yunior, *narrativizando* (por tanto, mediando, difiriendo) y reconstruyendo las voces de los

demás. Para complicar más aún la manifestación del discurso, consideremos que Yunior tampoco marca los diálogos con guiones, sino que los introduce en el cuerpo narrativo, bien como párrafos independientes, bien dentro de su propia voz. Escogemos un ejemplo extenso por la enorme cantidad de voces que aparecen:

> Tendrías que haberlo visto, dijo su mamá con un suspiro en sus Últimos Días. Era nuestro Porfirio Rubirosa en miniatura.
>
> El resto de los niños de su edad evitaba a las niñas como si fueran portadoras del Captain Trips. Pero no Óscar. El pequeño amaba las hembras, tenía "novias" a montones (era un niño, digamos, macizo, con tendencia a la gordura, pero su mamá le proporcionaba buena ropa y se ocupaba de que tuviera un buen corte de pelo, y antes de que las dimensiones de su cabeza hubiesen cambiado, ya tenía esos ojos brillantes y encantadores y esas mejillas lindas, evidentes en todas las fotos). Las muchachas –las amigas de su hermana Lola, las amigas de su mamá, incluso su vecina Mari Colón, una empleada del correo treintona que se pintaba los labios de rojo y caminaba como si tuviera una campana de culo–, todas supuestamente se enamoraban de él. ¡Ese muchacho tá bueno! (¿Importaba acaso que fuera tan honesto y que estuviera tan obviamente falto de atención? ¡Para nada!). En la RD, durante las visitas de verano a su familia en Baní, se portaba de lo peor; se paraba frente a la casa de Nena Inca y les gritaba a las mujeres que pasaban: ¡Tú tá buena! ¡Tú tá buena!, hasta que un Adventista del Séptimo Día le dio la queja a su abuela y ella terminó con el desfile de éxitos de un golpe. ¡Muchacho del Diablo! ¡Esto no es un cabaret! (Díaz, 2015:25)

El contraste entre lo que Rodríguez Navas (2018) llamaría el *gossip* o bochinche –esto es, al cabo, un relato en *n* grado cuya fuente original ya no puede rastrearse– y los "fallos" o dudas de la verosimilitud de ciertos elementos diegéticos –"escribió más de trescientas páginas, si van a creer sus cartas" (Díaz, 2015:315)– resulta, en efecto, indudablemente bajtiniano; sin embargo, pensamos más en el Bajtín del carnaval y el juego continuo de *máscaras* que en el de la polifonía y el dialogismo. La focalización favorece –palabras de Genette– una intensidad mediatizada y paradójica, en la que lo lejano en el tiempo se manifiesta como inmediato y rechaza la oposición entre diégesis y mímesis, mostrar y relatar[160]:

> Sabido es que para los partidarios post-jamesianos de la novela mimética (y para el propio James) la mejor forma narrativa es la que Norman Friedman llama "la historia contada por un personaje, pero en tercera persona" (fórmula poco feliz que designa, evidentemente, el relato focalizado, contado por un narrador que no es uno de los. personajes, pero adopta su punto de vista). Así, prosigue Friedman resumiendo a Lubbock, "el lector percibe la acción filtrada por la conciencia de uno de los personajes, pero la percibe *directamente* y tal como afecta a dicha conciencia", evitando la distancia que entraña

160El ür-Yunior autor al que consideraremos en 6.3 lleva este motivo a un nuevo metanivel: como profesor de escritura creativa, se enfrenta contra lo que McGurl atacaría un tiempo después como el canon académico de escritura creativa en su libro *The Programme Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing* (2012). Como veremos, este nuevo canon estilístico-temático es puesto patas arriba todo el tiempo en el *Óscar Wao.*

inevitablemente la narración retrospectiva en primera persona". *En busca del tiempo perdido*, narración doblemente, a veces triplemente, retrospectiva, no evita, como es sabido, esa distancia; muy al contrario, la mantiene y la cultiva. Pero el milagro del relato proustiano (…) consiste en que esa *distancia temporal* entre la historia y la instancia narrativa no entraña ninguna distancia *modal* entre la historia y el relato; ninguna pérdida, ninguna disminución de la ilusión mimética. Mediación extrema y al mismo tiempo máxima inmediatez. Tal vez de eso sea también símbolo el éxtasis de la reminiscencia (Genette, 1972:225-226)

Yunior no cultiva la reminiscencia proustiana en el *Óscar Wao* y difiere de esta en innumerables aspectos; Miller señala en un momento el carácter seudodiegético de Yunior (Miller, 2011:111), señalando que "The commandeered "sources" of [Yunior] often appear to derive from a heterodiegetic location. (*ibid.*)"; su seudodiégesis, empero, es más complicada y su manejo de fuentes, más laberíntico de lo que semeja.

Vemos que, si Machado Sáez proponía una sospecha hacia el relato de la vida de Óscar, tanto más agudizada cuanto más avanzaba la lectura de la novela, Miller por su parte habilita una interpretación a contrapelo de los huecos pertenecientes a toda la narración. Su conclusión resultaba así más descreída todavía de lo que Yunior nos cuenta. Creemos, empero, que para conseguir disipar la mayor cantidad de dudas respecto del narrador, no basta con considerar el uso de los modos narrativos no-realistas como licencias autoriales, como sostiene Miller aquí:

These teasing references to journals and letters only proliferate as the story of Oscar's life approaches its denouement, and Yunior admits to a perpetual voyeurism: "Was I really reading my roommate's journal behind his back? Of course I was" (185). Yet, while we may understand Yunior as an absolute voyeur, he is not a stalker but simply an *author*. (Miller, 2011:99)

Su hipótesis fundamental, esto es, que Yunior utiliza los "lentes" de los modos de narración no realistas para rellenar los huecos en la historia, como ya hemos señalado, confunde los niveles diegéticos: el ür-Yunior autor está, instimos, ausente, y *todas* las estrategias narrativas de la novela son intradiegéticas, atribuibles por ende a un Otro que no es el que narra. Del mismo modo, aunque es cierto, como apunta Miller en otro párrafo, que gran parte de los huecos narrativos tienen que ver con la posibilidad de lo no-realista dentro del *Óscar Wao*, al diferenciar insuficientemente los grados de distancia existentes en la novela, Miller ofrece una respuesta poco aceptable al respecto:

Although he seems to come down against superstition himself, again and again Yunior refuses to rule out the fantastic, above all recognizing it as another lens that can evoke at least some kind of truth. In short, fantasy numbers among the great undecidables, just like his own status as narrator.[28] We even see these two elements juxtaposed: "Whether what follows was a figment of Beli's wracked imagination or

> something else altogether I cannot say. Even your Watcher has his silences, his páginas en blanco. Beyond the Source Wall few have ventured" (149). Yunior's inability to dismiss, accept, or account for the fantastic translates into another gap that manifests in his mode of narration: we must decide, or, like him, decide not to decide. (Miller, 2011:101)

Incluimos un fragmento –ya transcrito más arriba– de la nota número 28 a la que nos remite el párrafo:

> Yunior's constant equivocation about whether or not certain events involve an element of the supernatural calls to mind Todorov's conception of fantasy as hesitation. We get the sense, however, that Yunior is less concerned with the possible existence of the marvelous, preferring instead to remark on the simple fact that some people employ the lens of the supernatural in order to help make sense of such events as the reign of Trujillo (*ibid.:*110)

Consideramos que esta solución es inaceptable para la pregunta acerca de la "verdad" de los elementos no-realistas en la novela. Si, de un lado, el propio Díaz confesaría haberse inspirado en la categorización de Todorov para componer el *Óscar Wao,* siendo, por ello, no ya una herramienta teórica aplicable sino una inspiración directa –"Lo que resulta interesante para mí es que el libro es básicamente un test hecho a partir de las ideas de Todorov…"[161] (Díaz y Báez, 2011:28)–; nosotros, como dijimos en nuestro *Status Quaestionis,* no nos limitaremos a usar a Todorov para leer a Díaz –existen muchos más teóricos de los distintos modos no-realistas–, pero, en la disputa entre Miller y el propio Díaz, hemos de situarnos en el lado de este último. Esto es, la obra *no* es realista –" With *Oscar Wao* I obscured how little the genre of realism is deployed in the novel. I sort of hid it." (Díaz, 2016:sp). Como sucede e n *Otra vuelta de tuerca*, es indiferente si lo que Yunior cuenta ocurrió realmente, si únicamente son verdaderas algunas partes de su narración o incluso si todo fuera una invención: los niveles diegéticos pertenecientes a grados inferiores al del Yunior-narrador exigen ser considerados en su especificidad y no medidos por la actitud de un narrador que, por muy enmascarado que se presente, jamás es "objetivo" ni "omnisciente". Veamos ahora cómo se articula esto en la Crónica, la Leyenda y el Mito.

161Permítasenos señalar la evidente crueldad: si gran parte de la crítica dominante no se ha hecho eco de esta entrevista, publicada en 2011, es naturalmente porque la mayor parte de los lectores académicos estadounidenses del *Óscar Wao* no consultan casi nunca fuentes en castellano. Dado que la entrevista es realizada en la propia República Dominicana, únicamente un par de preguntas tienen que ver con "lo dominicano" y el resto se concentran en aspectos literarios, Díaz se nuestra mucho más abierto a reconocer influencias directas de las obras preferidas de Óscar en el propio *Óscar Wao* y a hablar sobre símbolos del texto que en otras partes, donde ha decidido apostar por una mayor ambigüedad.

7. Crónica, leyenda y mito. De la trama a la fábula

Como ya comentamos, *Crónica, Leyenda y Mito* serán utilizados aquí como los términos que nos servirán para distinguir entre el Yunior personaje y su paulatino distanciamiento narrativo respecto de los acontecimientos narrados. Consideraremos el "tiempo escritural" de Yunior (circa 2005-2007) el del nivel mínimo del distanciamiento. Repetimos el esquema de unas páginas más arriba, algo modificado ahora, para orientar al lector en lo que sigue. Añadimos los distintos niveles diegéticos según su apariencia dentro de la lectura del relato del *Óscar Wao*:

Modo	Capítulo	Nivel diegético
Crónica	Prólogo	1
	Parte 1. Capítulo 4. "La educación sentimental" (1988-1992)	2
	Parte 3. Capítulo sin título	2
	Parte 3. Capítulo 8. "El fin del cuento"	2 → 1
Leyenda	Parte 1. Capítulo 1. "El nerd del gueto en el fin del mundo" (1974-1987)	2
	Parte 1. Capítulo 2. "Wildwood" (1982-1985)	"2"
	Parte 2. Capítulo sin título	"2 → 1"
	Parte 2. Capítulo 6. "La tierra de los perdidos" (1992-1995)	2
	Parte 3. Capítulo 7. "El viaje final"	2
	Epílogo. "La carta final"	2 → 3
Mito	Parte 1. Capítulo 3. "Los tres desengaños de Belicia Cabral" (1955-1962)	"3"
	Parte 2. Capítulo 5. "Pobre Abelard" (1944-1946)	"3"

Como se puede comprobar, nos encontramos aparentemente con tres planos diegéticos: el perteneciente al Yunior adulto (1), las historias en torno a Óscar y su hermana Lola (2) y los capítulos dedicados a sus antepasados (3), con la excepción del Epílogo LA CARTA FINAL. Este último caso nos lleva al tercer nivel diegético debido a que el Yunior adulto (1) narra un momento del Yunior joven (2) en que recibió una misiva por parte de Óscar, que él nos resume y cita (3). Las comillas, por su parte, indican que nos encontramos en verdad ante más distancia narrativa de lo que el texto quiere hacernos creer, y que veremos en su momento correspondiente. Comenzamos, pues, con la *Crónica del Óscar Wao*.

7.1 Crónica del *Óscar Wao*

Una vez nos hemos olvidado del ür-Yunior "de más alto nivel" –como escribía Miller– debido a su carácter extradiegético, somos capaces de distribuir los Yuniors de la *Crónica* de la siguiente manera a lo largo del *Óscar Wao*:

Sección	Diégesis	Nivel diegético	Distancia	Año
Prólogo	Heterodiegético	1	0 ("aquí y ahora")	2005~2007
Parte 3. Capítulo 8. "El fin del cuento"	Autodiegético	2 → 1	1er grado → 0	1995–2005/07
Parte 3. Capítulo sin título		2	1er grado	1995
Capítulo 4. "La educación sentimental"	Homodiegético	2	1er grado	1988-1992

Dentro de estos capítulos, habíamos defendido que el Prólogo tenía una distancia 0 con respecto del momento de escritura. Aunque no es el final del relato, pues es anterior al Epílogo La carta final, sí es, cronológicamente, su cierre, dado que los hechos de esta última sección supuestamente habrían tenido lugar en 1995. Si, además de ello, tomamos en cuenta la hipótesis de Machado Sáez de que tal carta no existe (Machado Sáez, 2011:527) –la crítica llega a afirmar que tampoco lo hace el personaje de Ybón (*ibíd.*:545)–, podemos asimismo considerar que el relato del *Óscar Wao* comienza y termina en el mismo punto: con un Yunior adulto, casado, que se encuentra escribiendo un montón y ha conseguido ser un "hombre nuevo" (Díaz, 2015:322).

De acuerdo con la terminología genettiana, la relación entre el Capítulo 8 y el Prólogo corresponde a lo que denomina metadiégesis explicativa, esto es, el camino por el que Yunior pasa de asistir al funeral de Óscar (p.319) en 1995 a escribir la novela que tenemos en nuestras manos en circa 2005 (p.327) y terminarla: "Hace un par de semanas, mientras terminaba este libro, puse un mensaje sobre *el fukú* en la red, en el foro público DR1, sólo por curiosidad. Hoy en día ando medio nerd." (*ibid.*:17) Es posible apreciar, por tanto, una clara estructuración circular de la novela. Tal circularidad ha sido señalada en distintas ocasiones por distintas partes de la crítica, haciendo hincapié en otros aspectos allende la propia estructuración metadiegética. En esta línea, Monica Hanna afirma:

> Yunior becomes a writer-historian in the process of researching Oscar's family, but the history that he tells is not one of linear progression like conventional representations of history. Rather, the history that he relates is cyclical. With echoes of Gabriel García Márquez's *Cien años de soledad*, successive generations, each ignorant of the history of its ancestors, seem doomed to re-live the violence and evil wrought by the family's curse. Each new generation seems inevitably to suffer the "solitude" that García Márquez explores, sharing the same pessimistic and perhaps even fatalistic perspective. Yet Yunior's

> narrative of the lives of Oscar and his family necessarily departs from the traditional conception of magical realism because he tells it from the perspective of diaspora. (Hanna, 2010:500)

Otros autores, como Jelly-Shapiro (2013:174) o Jennifer Harford Vargas (2016:210) coinciden en este aspecto "cíclico" de la repetición generacional. Más aventurada e interesante es, a nuestro parecer, la propuesta de T. S. Miller. En su ya citado artículo, la crítica señala el aspecto estructural de la novela a partir de los paratextos:

> Indeed, our Watcher, reading Alan Moore's *The Watchmen* (1986-87), imports that sense of infinite regress into the narrative, and Oscar and Yunior share an understandable admiration for Dr. Manhattan's "Nothing ever ends" (331). Yunior has even created a sort of ring composition in his novel, and not only in his use of the traditionally cyclical family saga or the indefatigable fukú: the parting reference to an Alan Moore comic hearkens back to the epigraph from Stan Lee and Jack Kirby, while the high literary allusions in the novel's title—the first words we read—reappear in the book's closing counterpoint to Mistah Kurtz: "[Oscar] wrote: So this is what everybody's always talking about! Diablo! If only I'd known. The beauty! The beauty!" (335). Therefore, the juxtaposition of genre and the literary brackets the entire narrative, and it is significant that both Yunior and Oscar finally incorporate both into their world-views.
>
> In the end, what the ring composition most encloses is that same lens of genre, which can be a lens of the fantastic but is almost always a lens of marginalization, a lens of the local. (Miller, 2011:103-104)

La autora, sin embargo, no llega a asumir la circularidad estructural con firmeza –"I may use the term "ring composition" more lightly than I should." *(ibid*:111)–, de modo que no termina de explotar la vía que podría implicar ello en la interpretación de la novela. Anteriormente, ya habíamos citado una entrevista a propio Díaz en la que confesaba deberle aspectos estructurales a "la película *Zardoz* y del ouroboro, la imagen mítica de una serpiente que se come su propia cola" (2008:sp); gran parte de tales aspectos son casi incomprensibles si no atendemos a la dimensión intertextual que presenta el *Óscar Wao*, como venimos diciendo, con obras como *Dune* –"Uno de los lentes interpretativos de esta novela es *Dune*, donde ocurre una cosa muy interesante, que es que *Dune* habla de esta gente que tiene la capacidad de arrojar su percepción hacia delante y hacia atrás en el tiempo." (Díaz, 2011:29)– o *Watchmen:* "Nada termina nunca", al cabo, es la última frase del *Óscar Wao* antes de que el Yunior autodiegético del fin de la novela se convierta en el narrador del Prólogo. Esta estructura circular habilita la interpretación más extrema que queremos defender los "regresos" de Óscar en los sueños que nos describe Yunior en el Capítulo 8 no serían obra de una elaboración onírica de este sino auténticos modos de Óscar de intentar contactar con el narrador y conseguir así que se cuente su historia. Repetimos los sueños en concreto:

Han pasado años y años, y todavía pienso en él. El increíble Óscar Wao. Tengo sueños en los que se sienta en el borde de mi cama. Estamos de nuevo en Rutgers, en Demarest, que es donde siempre estaremos, al parecer. En este sueño en particular, nunca es delgado como al final, siempre es enorme. Quiere hablar conmigo, está ansioso por charlar, pero la mayor parte del tiempo no puedo decir ni una palabra ni él tampoco. Así que nos quedamos sentados allí, en silencio.

A los cinco años de su muerte comencé a tener otro tipo de sueño. Sobre él o sobre alguien que se parece a él. Estamos en una especie de patio interior en ruinas repletas hasta el borde de libros viejos y polvorientos. Está de pie en uno de los pasillos, haciéndose el misterioso, con una máscara colérica que le oculta la cara, pero por los huecos veo un par de ojos juntos bien conocidos. El tipo tiene un libro en la mano y hace un gesto para que yo me fije bien, y reconozco esta escena de una de sus películas locas. Quiero alejarme de él a todo correr y durante mucho tiempo es lo que hago. Me toma un rato darme cuenta de que las manos de Óscar no tienen forma definida y las páginas del libro están en blanco.

Y que detrás de la máscara, sus ojos sonríen.

Zafa.

Pero a veces lo miro y no tiene cara y me despierto gritando. (Díaz, 2015:320-321)

Aunque, como decimos, nos dedicaremos a la exégesis de las referencias intertextuales más relevantes en páginas posteriores de nuestra investigación, no está de más señalar aquí que la conjunción en las últimas páginas de *Zardoz* –película de donde se extrae el sueño–, *Dune* –"Mi Querida Bruja Bene Gesserit" (brujas de *Dune*) "conde Fenring" (personaje de la saga), "Es la cura para lo que nos aflige"[162] (*ibid.*:329)– y *Watchmen* –"Nada termina nunca"– contienen una gran cantidad de paralelismos textuales con el *Óscar Wao* que funcionan como indicios de interpretaciones alternativas de la novela. El lector de *Watchmen*, por ejemplo, sabrá reconocer que *Watchmen* no termina aquí:

Es la viñeta donde Adrian Veidt y el Dr. Manhattan sostienen su última conversación. Después que el cerebro mutante ha destruido New York City; después que el Dr. Manhattan ha asesinado a Rorschach; después que el plan de Veidt ha logrado "salvar al mundo". Veidt dice: "Hice lo que debía, ¿no? Al final, todo salió bien".

Y Manhattan, antes de desaparecer de nuestro Universo, contesta: "¿Al final? Nada termina, Adrian. Nada nunca termina"[163]. (P.327)

162"¿Es derrotismo o traición por parte de un doctor diagnosticar bien una enfermedad? Mi única intención es curar esta que nos aflige." (Herbert, 2021:33) Ninguno de los trabajos que hemos consultado parece haberse interrogado por esta acumulación de referencias a *Dune* en el Epílogo del *Óscar Wao.*

163La primera traducción al castellano, hecha por Dunia Gras, difiere de la de Obejas en el *Óscar Wao* y de la aquí presentada; allí leemos "Jon, espera. Antes de irte... Hice lo correcto, ¿verdad? El fin justifica los medios", a lo que Manhattan responde. "'¿El fin?' Nada termina, Adrian. Nada nunca termina". (Moore , 1987, vol XII:27) En general, puede apreciarse que el trabajo de Gras en el volcado de una lengua a otra es muy deficiente a lo largo de todos los volúmenes de *Watchmen* para los parámetros editoriales actuales. Esto se explica por el hecho de que la traductora contaba con 18-19 años cuando la llevó a cabo. Años después la novela gráfica contará con otros traductores, cuando el texto vaya siendo publicado por editoriales distintas de la original española, Ediciones Zinco. No pretendemos, con ello, despreciar a la señora Gras –hoy escritora y profesora de nuestro campo en la Universidad de Barcelona–, sino todo lo contrario: valorar su participación dentro de la, a nuestro juicio, mayor novela gráfica escrita, cuando esta no era aún un producto

Sino que a ella le siguen unas viñetas posteriores, en las que acabamos en la redacción de un periódico de ultraderecha al que Roscharch, antes de morir, habría enviado un paquete final: su diario, donde revelaría los planes ocultos de Veidt y sacaría, por tanto, a la luz la verdad de los hechos. Sin embargo, teniendo en cuenta que Roscharch es visto socialmente como un fascista paranoico y que ese periódico tiene escasa credibilidad dentro del mundo de *Watchmen,* las revelaciones de diario no tendrían por qué ser creídas –de serlo, de hecho, las consecuencias podrían ser fatales–. Este fascículo, como Díaz señala, tiene por nombre "Un mundo de amor más fuerte" / "A stronger loving world"; ello ha sido excusa para que gran parte de la crítica, como vimos ya en Hanna (2016), señale un impulso utópico final que latería bajo estas páginas, en una suerte de lectura de que el amor puede más que la muerte. Así lo considera Vincent Walsh "his determination to find love proves stronger than his fear of death." (2014:236); por su parte, el prólogo de *Junot Díaz and the Decolonial Imagination* (2016) lo parafrasea para proponer que de su estética se puede imaginar "another world, another way of being, another way of loving (Hanna, Harford Vargas, Saldívar, 2016:8). La última viñeta de *Watchmen,* sin embargo, contiene la cita completa a la que se refiere el fascículo citado por Díaz:

Al considerar la cita entera, "It would be a stronger world, a stronger loving world, to die in", con que cierra *Watchmen,* el "discurso amoroso" de la narración del *Óscar Wao* se tambalea, pierde consistencia. ¿Será, acaso, el tópico del *amor* un leitmotiv que acaba siendo usado por Yunior como pretexto de la muerte de Wao?

En cualquier caso, no resulta en absoluto baladí esta proliferación de transtextualidad respecto obras que tienen como motivo la temporalidad y sus desarreglos –*Time is out of joint. O cursed spite, That ever I was born to set it right!"*–: ya sea en la lucha por la conquista de la libertad a través de la muerte (*Zardoz),* en la visión temporal omniabarcante

cultural respetado sino, como se le decía en la época, un *tebeo* más.

que experimenta el Dr. Manhattan después de su accidente nuclear (*Watchmen*) o en las capacidades cognitivas proféticas de las Bene Gesserit y Paul Atreides (*Dune*). Este "tiempo desbraguetado", que diría Paul B. Preciado, empapa constantemente la diégesis de Yunior y da a la historia una circularidad que excede la del relato –con la sucesión de eventos similares señalada por Jelly-Schapiro– e, incluso, la de la propia narración –esto es, la relación de metadiégesis entre el Prólogo y el Capítulo 8 aquí señalada–, alcanzando a la estructura profunda de la obra –así, podremos relacionarla con el viaje del héroe campbelliano en la fábula–.

Tal circularidad, como ha señalado la crítica, efectivamente guarda relación con el carácter de "eterno retorno", o, al menos, de repetición de las formas de dominación y explotación que comenzaron no solamente en la vida de los Cabral –esto es, la Era de Trujillo– sino, como dice el Prólogo, desde que el Almirante "descubriera" el Nuevo Mundo:

> Tracing the fukú americanus through the de León and Cabral family, the novel's structure suggests that understanding Oscar's life requires a transgenerational family story and a trans-American history, just as understanding Trujillo's regime requires remembering the colonial past and recognizing contemporary dictatorial relations. Based on the lives of subjects who are traditionally deemed too insignificant as well as too temporally and spatially removed from "major" events, the novel positions Oscar's life at the social margins within a cyclical family history of violent subordination, making his marginalization a node through which various relations of domination overlap and are interrogated. (Harford Vargas, 2016:209-210)

Como se verá posteriormente, el "círculo" del fukú de la familia Cabral se encuentra finalmente destruido, bien gracias a Óscar, bien a su sobrina Isis de León. Uno de los dos logra romper la compulsión a la repetición de la familia de León Cabral para meterse en problemas con el poder instituido –el Trujillato en Abelard y Belicia, la diáspora en Belicia y Óscar, el neoliberalismo "posthistórico" en Óscar e Isis–. Pero, ¿qué hay de Yunior? Hemos comprobado sobradamente que su "círculo" no ha sido quebrado: el libro, decíamos, podía leerse como producto de una búsqueda neurótica proyectada en gente con la que de alguna manera se identifica puesto que él mismo no se atreve a hablar francamente de su pasado y de su propio fukú, su propia carga fantasmática –abandono paterno, cáncer del hermano, abusos sexuales–. Quizá pueda engañar a otros, pero nosotros ya le conocemos sobradamente: es un auténtico mentiroso, y he ahí el primer "círculo" del que no puede salir.

Al acercar el Prólogo y el Capítulo 8 como la forma de enlace metadiegético que une al heterodiegético del primer caso y el autodiegético del segundo, una primera lectura podría pasar por alto una de las características quizá fundamentales de las estructuras circulares: la

necesidad de repetición. Este atrapamiento simbólico en el que Yunior se encuentra nos interesa porque nos fuerza, una vez nos ha atrapado en sus invenciones, a volver al inicio y sospechar de él. Extradiegéticamente, no podemos olvidar que, si en este Capítulo 8 se nos mencionaba una "negrita de Salcedo" con la que Yunior estaría casado, ahora sabemos que nos mentía –y, desde luego, *no* es un "hombre nuevo"–: ello nos lleva a la conclusión de que los hechos que se narran en la propia Crónica, los más recientes y menos mediados narrativamente, tienen tanta mentira como los más distantes y mediados. La crítica ha tendido a destacar momentos en los que Yunior actúa como narrador heterodiegético para destacar sus invenciones: vemos que también en aquello que narra desde la cercanía de la homodiégesis su voz se auto-desautoriza. El propio texto del *Óscar Wao* se desautoriza a sí mismo desde el principio. O, a estas alturas, ¿no deberíamos acaso decir *desde el final*?

Machado Sáez es muy aguda al dudar de las intromisiones más o menos explícitas de las secciones de la novela posteriores a la aparición de Yunior; ahora bien, dado que el texto en cierto modo *exige* la relectura, ¿por qué dudar solo de la carta final y del romance de Óscar e Ybón, si hemos descubierto que es un enorme mentiroso y un autor de ficción? T. S. Miller señala al respecto la conveniencia de dudar, por norma general, de él en lo que respecta a los discursos supuestamente transmitidos de un personaje a otro y de este a Yunior:

> The most significant gaps in *Oscar Wao* may lie not in the missing plot points, but in Yunior's spotty account of his own narration: we are left to fill in that great gap between the author and ourselves. For instance, one could make the argument, as I have, that Yunior gains only a partial knowledge of his story from letters and photos, and that he then proceeds to fill in the rest like any storyteller. Even so, Díaz has designed the novel to permit a reading that instead ascribes something supernatural to Yunior's all-seeing eye, or at the very least something defiantly postmodern and antirealist. (Miller, 2011:100)

No es la supuesta ruptura de la omnisciencia –inexistente, como ya hemos insistido–, empero, lo que nos interesa tanto ahora cuanto los propias formas de desacreditación de la credibilidad que se establece su dialéctica entre el desconocido Yunior del Prólogo y el conocido del Capítulo 8. Al atender a la lectura circular, una de las cosas que nos llaman la atención es, sin duda, el intento de ocultamiento de su propio frikismo: "Hace un par de semanas, mientras terminaba este libro, puse un mensaje sobre *el fukú* en la red, en el foro público DR1, sólo por curiosidad. Hoy en día ando medio nerd." (*íbid.*:17) "¿Hoy en día ando medio nerd?" Después de la plétora de referencias a lo fantástico, la ciencia ficción y la maravilla que hemos encontrado en el texto, la verdad es que resulta difícil no ver aquí que, o miente, o nos toma el pelo. ¿No nos deja claro, acaso, que él siempre había sido también un nerd, solo que trata de ocultarlo?: "Quizá, si –como yo –hubiera podido ocultar su otakunidad,

la cosa hubiera sido más fácil, pero no podía." (íbid.33) ¿Trata de decirnos con ese "hoy en día" que antes de conocer a Óscar él no lo era? En efecto, como afirma Monica Hanna, Yunior trata de esconnderse hasta que no le queda más remedio: "he studiously deflects attention from his own story, not even revealing his name until almost halfway into the novel. Moreover, the only part of the narrator's name revealed in the novel is "Yunior."" (Hanna 2016:92). Este enmascaramiento es frontalmente atacado en *This is how you lose her*, donde se revela que sus gustos son mucho más semejantes a los de Óscar de lo que desearía admitir en el *Óscar Wao*:

> Era 1985. Tenías dieciséis años y estabas jodido y te sentías superfokin solo. Lo otro es que estabas convencido –totalmente, absolutamente convencido– de que el mundo iba a explotar en un millón de pedazos. Casi todas las noches te daban pesadillas que hacían a las del presidente en Dreamscape parecer como una comedera de mierda. En tus sueños siempre había bombas explotando y te evaporabas mientras caminabas, o cuando te comías una alita de pollo, mientras ibas en la guagua de paloma encontraba todo esto ridículo. No quería saber nada de La Destrucción Mutua Asegurada, La Agonía del Gran Planeta Tierra, «Empezamos a bombardear en cinco minutos», *SALT II, El Día después, Catástrofe nuclear, Amanecer rojo, Juegos de guerra, Gamma World ni nada de eso.* Te decía Mister Depre. (Díaz, 2013:151)

Como se puede comprobar, ya el mismo Prólogo trata de engañar al lector para orientarle en un lugar concreto. Ello nos mueve inevitablemente a preguntarnos si intenta Yunior comprender a Óscar o, más bien, la historia del fukú que dice que le tiene "agarrado por el cuello" (Díaz, 2015:18) es una excusa para tratar de comprenderse a sí mismo a través de la proyección. Vemos que la Crónica del *Óscar Wao* está tan llena de motivos ocultos, enmascaramientos y agujeros negros como el resto de partes de la novela. En ella, la imbricación entre el Prólogo y las otras secciones es orgánica. Recordemos, por ejemplo, que Efraín Barradas (2009) había sostenido que un autor implícito *distinto* a Yunior y que, frente a una vinculación orgánica, elevaba las palabras del narrador al carácter de "manifiesto":

> Es que, en parte el prólogo es un juego de espejos de tonos cervantinos que intenta crear un sentido de verosimilitud que va más allá del texto mismo al introducir en la obra la obra en sí, que se acaba de terminar solo hace unas semanas, a su protagonista, quien tiene preferencias estéticas que difieren de las del autor, al autor implícito y hasta al lector, a quien se le habla directamente en algunos pasajes del prólogo.
>
> Hay que recalcar que la diferencia en una cuestión de preferencias sobre el concepto de la narrativa entre el autor implícito y el personaje es radical: mientras Óscar favorece la ciencia-ficción y la literatura fantástica, el autor implícito aboga por una explicación también de tonos fantásticos pero que se centra en la idea de lo sobrenatural con raíces nacionales, en un tipo de maldición o mal de ojo antillano que denomina con el término dominicano de fucú (Barradas, 2009:102)

Por descontado ha quedado ya, a estas alturas de nuestra investigación, que gran parte de las hipótesis de Barradas no resisten un análisis riguroso al ser contrastadas con la novela. Señalamos ahora que leer en tanto que *manifiesto* el Prólogo, y por ello como una mera licencia de un autor implícito distinto de Yunior, empobrece todo el juego intertextual que Díaz propone y convierte el texto en lo que ya hemos criticado como un mero reflejo de "Lo dominicano". Así, cuando leemos en el Prólogo:

> No estoy muy seguro que a Óscar le hubiera gustado esto del "cuento de fukú"; le fascinaban la ciencia ficción y la fantasy y creía que ésa era la clase de historia que todos vivíamos. Preguntaba: ¿Qué puede ser más ciencia ficción que Santo Domingo? ¿Qué más fantasy que las Antillas?
>
> Pero ahora que sé cómo terminó todo, tengo que preguntar a mi vez: ¿Qué más fukú? (Díaz, 2015:18)

Entendemos, por nuestra parte, que Barradas no considera la estructura circular del *Óscar Wao*: al no comprobar que Yunior comienza a escribir la historia de Óscar después de años de soñar con él, es incapaz de vincular la cercanía temporal entre el final del Capítulo 8 y el Prólogo; así, al no cerrar el círculo de la obra, no necesita interrogarse por las preguntas que comienzan a surgir al leer juntos ambos fragmentos. Yunior, al decir "ahora que sé cómo terminó todo", presumiblemente se está refiriendo al punto en que ha terminado de investigar, recopilar, unir todos los datos posibles y escribir después la obra. Pero, como hemos dicho, Óscar *sí* acaba conectado, según se nos cuenta, con la interpretación más específicamente espiritual de su supuesta mala suerte: "Los Poderes Ancestrales, le dijo Óscar en tono grave, no me dejan tranquilo." (*íbid:*311). No solo eso; según Yunior nos dice en el Capítulo 4, reflexionando como adulto en que debería haber huido poco después de conocerle, también lo decía Óscar cuando era joven:

> Supongo que me debí haber dado fokin cuenta. El tipo siempre decía que estaba asarao, lo decía constantemente, y si yo en realidad hubiera sido un dominicano old school: *a)* le hubiera hecho caso al muy idiota y *b)* hubiera salido pitando de ahí. Mi familia es sureña, de Azua, y si los sureños de Azua sabemos de algo, es de fokin maldiciones. Por Dios, ¿en su vida han visto Azua? Mi mamá ni siquiera lo habría escuchado: hubiera salido corriendo. Ella no jugaba con fukús ni guanguás ni na de eso por na de la vida. Pero yo no era tan old school como ahora, sólo un verdadero tolete, y pensaba que vigilar a alguien como Óscar no sería una tarea hercúlea. Vamos, si yo *levantaba pesas,* levantaba pilas más grandes que él todos los fokin días. (*íbid.:*177)

Por otro lado, Barradas no tiene en cuenta que Óscar dice creer en la maldición tras ver a la Mangosta antes de su intento de suicidio:

> Seguimos así como media hora. Solo hubo algo que sobresalió. Cuando me dirigía a la calle, dijo: Tú sabe, fue la maldición la que me hizo hacerlo.
>
> Yo no creo en esa vaina, Óscar. Eso es mierda de nuestros padres.

Nuestra también, dijo. (*íbid.:*199*)*

Aquí, pues, ha de estar mintiéndonos alguien: o el Yunior-narrador homodiegético del Capítulo 4 (Crónica), el narrador heterodiegético del Capítulo 7 (Leyenda), el invisible transmisor metadiegético que le hubiera relatado tal episodio a Yunior –o a quien fuera que se lo contara a él– o el Yunior-narrador del Prólogo (Crónica). Para poder sostener la credibilidad del relato del *Óscar Wao,* necesitamos ignorar las contradicciones existentes cuando confrontamos al texto consigo mismo. Fijémonos que no estamos ahora hablando de las mentiras que Yunior cuenta a otros personajes ni de la influencia de lo extradiegético: el Prólogo no cuadra con lo narrado posteriormente, donde la ambivalencia ante lo que leemos va, a su vez, aumentando. Frente a la interpretación de "manifiesto" de Barradas, Machado Sáez realiza una lectura, breve pero muy productiva, del engaño que se instituye desde el Prólogo: "In a reference to both *The Wizard of Oz* and *The Matrix*[164], the reader is warned that the narrative that follows will have tenuous connections to reality" (Machado Sáez, 2011:551). Vimos ya en páginas anteriores cómo esta referencia a *The Wonderful Wizard of Oz* nos debe interesar debido tanto a la relación entre esta y *Zardoz* –Wi(Zard) of (Oz)– y ambas con *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao.* Extrememos una vez más la apreciación de Machado Sáez: más que tenue, imposible, como queremos señalar. No hemos logrado hallar bibliografía que profundice más allá de lo que lo hace Machado Sáez en la cita. La crítica que señala este hecho tiende a reproducir acríticamente los indicios que diera el autor en una entrevista con Katherine Miranda en 2009, normalmente limitándose a recoger su afirmación de que existe una vinculación a partir de las máscaras presentes en ambas obras:

> He [Óscar]'s always who he is. Yunior is never who whe is. I always joke around that Oscar has only one mask that he never takes of, and Yunior only has masks. We never know who the fuck Yunior is. (…) In this novel, there's non-stop references not only to *The Wizard of Oz,* but also to everythuing *The Wizard of Oz* inspired. There's a really terrible science fiction movie calles *Zardoz* (from wiZARD of OZ), and there's always these references in the book to people with masks. There are references to masks behind masks. Ant the reason is that Yunior is the ultimate masked man (Díaz y Miranda, 2009:37)

Esta entrevista ha sido mencionada por algunas investigadoras, como Rita De Maeseneer, quien comenta lo siguiente en "Junot Díaz, ¿escritor latinoamericano?" (2014)[165]:

> El mismo Junot Díaz indica como fuente de inspiración una película, *Zardoz*, inspirada en otro filme fantástico *The Wizard of Oz,* donde aparecen constantemente personajes que carecen de cara. A la vez, subraya el nexo, no con el fucú, sino con una figura del folclor dominicano, el baká, una criatura animal

164No atendemos ahora a esta última referencia pues se mueve en el plano de la *Leyenda del Óscar Wao.*

165La autora hace referencia a este mismo aspecto en otro artículo, llamado "Aprende el difícil. Junot Díaz, Josefina Báez y las literaturas nacionales" (De Maeseneer, 2014:353) con exactamente las mismas palabras.

que puede cobrar varias formas y no tiene cara fija, "this shape-shifter that has no original form" (Díaz, en Miranda, 2008-2009:37).

Lamentablemente, no desarrolla el asunto ni aquí ni en otros acercamientos al *Óscar Wao*. Tampoco lo hace Jaime de Jesús Montoya Posada en "Dispelling the Colonial Curse: A –Brief analysis of Junot Díaz' *Oscar Wao"* (2018), donde se limita a reproducir la entrevista de Miranda y una, posterior, en GoodReads:

> In a GoodReads (2012) interview, Díaz himself asserted that if he provides ―the answer, it robs the reader of their role.– Much earlier, however, in another interview, he linked it to The Wizard of Oz and everything it inspired, specifically ―Zardoz from (wiZARD of OZ)– (Miranda, 2009, p. 37), finally adding that ―there's always these references in the book to people with masks. There are references to masks behind masks–. (Miranda, 2009, p. 37). In the end, the possibilities for interpretation are endless as Díaz continues to combine pop culture with literary fiction, all of which make up the antecedents to his novel. (Montoya Posada, 2018:15)

Nos interesa detenernos en la pertinencia de esta conexión; sin embargo, no es tanto el hecho de que sea una "inspiración" cuanto la comunicación *concreta* que puede existir entre *Zardoz* y el *Óscar Wao*. No son estos los únicos comentarios de Díaz, como ya hemos comentado, en relación con la película. Queremos ahora atender al fragmento que publicó y autocomentó en la web *Genius.com* en julio de 2013. Tal fragmento nos lleva nuevamente a las Afueras de Azua, llamadas, entre otras formas, *the Outlands*. Al pinchar en el vínculo que ofrece la referencia, Díaz escribe "Referring to the blasted landscape of the movie *Zardoz*, played gamely by Ireland, if I remember correctly." (Díaz, 07/2013:sp). Adjunta, además, esta imagen:

Que sepamos, tan solo Ellen McCracken ha hecho hincapié en la relación intermedial entre la novela y las anotaciones de *Genius.com*:

> In the original novel, Díaz employed a string of names of eleven fictional places from sci-fi movies without explanation: Outlands, Badlands, the Cursed Earth, the Forbidden Zone, and so on. His goal was

to explain Outer Azua to readers, but this strategy required familiarity with these intertexts. Achy Obejas translated many of the names faithfully, but for "Outlands" she made a striking change from "the original: […] Díaz enters into dialogue with Abejas' [Sic] translation, in eftect correcting the loose translation by advising readers of the original meaning of the Outlands. Uploading a picture of *Zardoz* he adds the caption[...]: Díaz wants us to see an image like the devastated earth he is recalling from the Dominican Republic, something not literally posible in the print novel. If the translator missed the allusion, many readers may also have." (McCracken, 2016:64)

Además de la importancia de hacernos ver que el término *Outlands* efectivamente se pierde en la traducción al castellano, destacamos la conexión que tímidamente abre no únicamente entre este fragmento concreto y el paisaje fílmico de *Zardoz*, sino asimismo entre ambos productos estéticos:

The new visual/verbal annotation Díaz designs for Poetry Genius allows us to see the monstrous tyranny of Zardoz in relation to the tiny populace of Brutals below who live in the surrounding wasteland, perhaps making the comparison to the Dominican Republic under Trujillo, and furtherto Ireland's colonial experience. (….) (*íbid.*:65)

Es una lástima que la relación de McCracken se detenga ahí; disentimos con ella por cuanto considera que otra de las menciones a *Zardoz* en el fragmento de *Genius.com* no es meramente una "broma", como afirma (McCracken, 2016:64) respecto de la siguiente anotación, realizada sobre la expresión *Outer Azua,* las *Afueras de Azua*:

Wanted this to resonate with Outer Mongolia which to my young brain, staring at maps in my school library, seemed like a forsaken place indeed. Originally I had planned to write this Outside aZua–get it, OZ? –but that was too ridiculous so I left it as is. Figured Zardoz was enough Oz for this novel. (Díaz, 07/2013)

Aquí ha de interesarnos más lo aparentemente descartado que la mención a Mongolia: nos encontramos una vez más con la película. Pero no solo eso, sino que se explicita una conexión concreta entre varios elementos, presentes en la obra, de forma codificada: *Zardoz* y *The Wizard of Oz* como estratos de interpretación del texto.

Volvamos al propio *Óscar Wao*. Por un lado, el Prólogo nos introducía el guiño a *The Wizard of Oz* –"Una nota final, Toro, antes de que Kansas desaparezca" (Díaz, 2015:18)– Por otro, tenemos otra mucho más encriptada en el Capítulo 8, que no se puede comprender si no pensamos en la máscara que hemos adjuntado unas páginas más arriba. De forma increíblemente cifrada, la hallamos en los sueños que comienza a tener Yunior después de haber muerto Óscar:

A los cinco años de su muerte comencé a tener otro tipo de sueño. Sobre él o sobre alguien que se parece a él. Estamos en una especie de patio interior en ruinas repletas hasta el borde de libros viejos y

polvorientos. Está de pie en uno de los pasillos, haciéndose el misterioso, con una máscara colérica que le oculta la cara, pero por los huecos veo un par de ojos juntos bien conocidos. El tipo tiene un libro en la mano y hace un gesto para que yo me fije bien, y reconozco esta escena de una de sus películas locas. Quiero alejarme de él a todo correr y durante mucho tiempo es lo que hago. Me toma un rato darme cuenta de que las manos de Óscar no tienen forma definida y las páginas del libro están en blanco.
Y que detrás de la máscara, sus ojos sonríen. (Díaz, 2015:320-321)

He aquí la de nuevo *Zardoz*; la "máscara colérica" de la que se nos habla es la que Díaz subía en el fragmento de *Genius.com* y que ahora vemos en el siguiente fotograma, perteneciente a la escena mencionada en el sueño:

Aquí Díaz hace uso de un procedimiento narrativo que podemos calificar de *pseudoecfrasis:* no describe tanto la obra fílmica cuanto que se la menciona en segundo término, como creación *original* de la imagen que Yunior nos está construyendo verbalmente.

Hablamos de *pseudo*ecfrasis en el sentido de que se produce una mezcla textual entre sueño y filme, como un mecanismo de distorsión de ambas máquinas de producción de creencia. No obstante esto afecta a su función estructural no por la vía de la negación sino de la multiplicación simbólica: es decir, no es *pseudo*ecfrasis por cumplir menos características de las "necesarias" para la caracterización de una ecfrasis (no es preciso marcar un "mínimo" de plasticidad o de iconicidad explícita para hablar de ecfrasis) sino porque cumple *más* (en este caso, la inserción, por un lado, en la urdimbre oculta de los sueños recurrentes del *Óscar Wao,* y, por otro, de una suerte de "ecfrasis invertida" contenida en la escena descrita por Díaz) y lo hace, como decimos, sin darnos el nombre. De este modo, la pseudoecfrasis deviene una estrategia narrativa que reclama un lector activo, o más bien "paranoico" –por decirlo con Piglia–.

Con todo, su mecanismo de funcionamiento básico es similar al de la ecfrasis, de acuerdo con Michael Riffaterre (2000). Este nos recuerda, en "La ilusión de la ecfrasis", que esta es:

> [c]aso particular de descripción o de relato que dio origen a un género menor cuyos procedimientos son del orden de la mimesis. Como el texto ecfrástico representa con palabras una representación plástica, esta mimesis es doble. Pero también es ilusoria, ya sea porque su objeto es imaginario, o porque su descripción tan solo hace visible una interpretación dictada menos por el objeto real o ficticio que por su función en un contexto literario (Riffaterre, 2000:161)

De su análisis, tomamos especialmente en cuenta la idea escrita poco después:

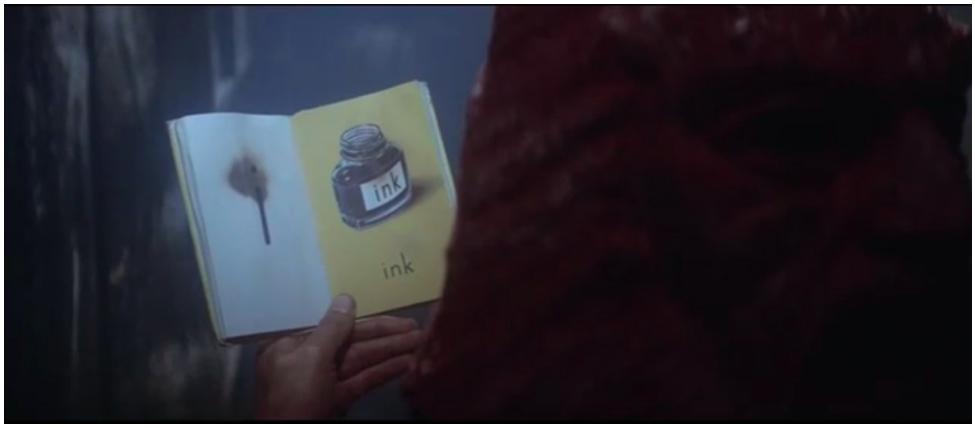
> La ecfrasis literaria tiene por objeto esas mismas obras [de arte plástico], pero también obras de arte reales o imaginarias insertadas en una obra literaria –por ejemplo, en una novela. Forman parte del decorado, o bien tienen una función simbólica, o pueden incluso motivar los actos y las emociones de los personajes. A cada una de esas categorías corresponde un mecanismo de efecto de realidad, efecto que constituye una variedad de la ilusión referencial. Lo más natural sería encontrarse con una sabia superposición de planos paralelos de representaciones reflejándose mutuamente, unas designando objetos, otras designando artefactos que imitaran esos mismos objetos. Nada de eso. En lugar de estar guiado por la doble mimesis, el lector debe sacar sus propias conclusiones de indicios metalingüísticos y, además, de la sustitución del discurso descriptivo por un discurso hermenéutico (*íbid.*, 162-163)

Volvemos al sueño pseudoecfrático de Yunior. Como hemos leído antes, este se construye como una *copia* de este texto cinematográfico, el cual, repetimos, *obsesionaba* al protagonista de la novela. Si en *La memoria de Shakespeare,* el narrador imaginado por Borges era asaltado por recuerdos ajenos que lo enloquecían, aquí es la *invasión fantasmática* de Óscar –un Óscar que deviene Zeta, el "héroe" de la cinta– aquello que invade la psique del narrador. Este es uno de los motivos que hacen que consideremos esta pseudoecfrasis menos inocente de lo que parece en una primera lectura: Yunior, en el sueño, reelabora uno de los motivos recurrentes de la novela, *el hombre sin cara*, y practica la identificación entre este, Óscar y una escena de la película, gracias a la ligera claridad que nos permite la descripción de la "máscara colérica".

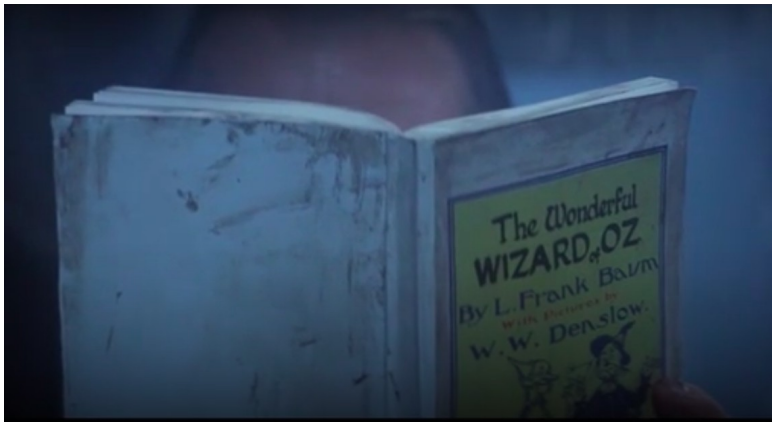
Es importante recalcar que, contrariamente a lo que afirmaba De Maeseneer en su artículo, los personajes del filme no carecen de cara; tampoco las máscaras que aparecen lo hacen de forma *constante;* se hallan asociadas invariablemente a ciertos personajes, los llamados "elegidos", habitantes de *Outlands* que, criados entre los llamados "brutales" (humanos esclavizados por una casta oligárquica para que les garanticen alimento), habrían sido seleccionados por el falso dios Zardoz para destruir el mundo de sus amos. Se trata, pues, de un símbolo de implicación muy concreta, identificativo de ciertos personajes y de sus acciones, y no un mero recurso estético asignificativo, gratuitamente utilizado por Díaz.

Recordemos, además, el segundo motivo que aparece en el sueño de Yunior y que juega un papel asimismo relevante en la trama de la familia Cabral: el libro desconocido o en blanco,

fundidos aquí. La fusión de los símbolos de la "máscara colérica" y el "libro" es una reelaboración de la escena en que Zeta, el protagonista, descubre la biblioteca en la que después aprenderá a leer (ya que, como esclavo de Zardoz, lo tiene prohibido):



No es este, sin embargo, el libro que nos interesa de la escena –una cartilla de alfabetización, al cabo –. A través de una voz en Off, Zeta continúa explicándonos lo que ocurre: primero, como decíamos, aprende a leer; seguidamente, comienza a devorar uno por uno todos los volúmenes de la biblioteca; por último, encuentra un libro "secreto". Lo que encuentra dentro de este libro le hace llegar a la conclusión de que el mundo en el que vive es falso. A este motivo, muy clásico de cierta literatura especulativa de orientación "ontológica", desde los textos de Borges (*El Aleph, El Sur, Tlön, Uqbar, Orbius Tertius*) a los de Stanislaw Lem *(Historia de la literatura bítica),* Philip K. Dick (*Ubik*) o las hermanas Wachowski (*Matrix),* se le mezcla asimismo el desvelamiento de que, igual que su mundo es falso, su dios Zardoz también lo es:



Dentro de la película, tenemos noticia de que es Arthur Frayne, el falso dios que se nos había presentado en el Prólogo[166] de la película y al que vemos pilotando a Zardoz –en verdad,

166"Merlín es mi héroe. Y yo manejo las marionetas: manipulo a los personajes y acontecimientos que van a ver

una nave con forma de máscara–, quien ha llevado hasta allí a Z. Oculto, él a su vez, tras una máscara, descubrimos que es él quien ha enseñado a leer al protagonista para que descubra ese mismo libro. La escena de *Zardoz* no ese incrusta en el *Óscar Wao* inocentemente: cuando Z descubre que su vida es un engaño, Arthur Frayne sigue, con todo, siendo quien "mueve las marionetas", como figura metaficcional últimamente responsable, dentro de la diégesis de la película, no solo de la vida de Z sino de la propia trama. ¿No nos recuerda esto demasiado al comportamiento narrativo de Yunior?

La escena que sueña Yunior en el Capítulo 8 nos introduce, empero, una nueva vuelta de tuerca: no es Yunior quien tiene la máscara en el sueño sino Óscar. Así, Óscar de León hace aquí de Arthur, habiendo sido antes Z/el León. Yunior, por su parte, ocupa el lugar de Z, al –según él– disponer de toda la verdad al final de todo. Así, en un determinado nivel interpretativo, podemos comenzar a desconfiar de la propia autoridad de Yunior no ya como narrador fiable sino como sujeto "libre"; he aquí la lectura más descarada posible: Yunior se ve obligado a escribir el *Óscar Wao* no para "redimirse" ante su mal comportamiento con él sino porque Óscar mismo, a través del espacio liminal del sueño, le habría "forzado" a hacerlo –eso explicaría por qué este cuento de fukú le tiene "agarrado por el cuello" (Díaz, 2015:18)–. Esta línea argumentativa será desarrollada en el Capítulo 7 de nuestra investigación.

Volvamos, empero, a una lectura menos extrema. Retomemos las preguntas que Yunior plantea en el Prólogo: "¿Qué puede ser más ciencia ficción que Santo Domingo? ¿Qué más fantasy que las Antillas? (…) Pero ahora que sé cómo terminó todo, tengo que preguntar a mi vez: ¿Qué más fukú?" (Díaz, 2015:18). Vemos que, a partir de la relación intermedial con *Zardoz*, cobran una nueva interpretación. Somos, además, capaces de comenzar a pensar que el tan famoso tópico del *libro desaparecido* del que se habla varias veces a lo largo de la novela –el escrito por Abelard, las obras de Óscar, el asesinato de Galíndez por escribir una tesis sobre Trujillo, e incluso un libro nescrito por la actriz María Montez[167]– quizá no sea tan solo una metarreferencia al propio *Óscar Wao*, sino también una invitación a buscar los textos perdidos en sus páginas. Como Z en *Zardoz,* la novela nos da su clave a partir de *The Wizard of Oz*. Ante ello, ¿resulta una sobreinterpretación pensar que *Óscar Wao* sea –como ocurre con el rotacismo en "Miss Lora"– un juego de palabras fonético entre s/z y nos encontremos

pero yo también soy inventado para su entretenimiento y diversión. Y a ustedes, pobres criaturas, ¿quién les hizo con un poco de arcilla? ¿Está Dios también en el mundo del espectáculo?" (*Zardoz*, 1974, min:0.40)

167"María Montez, célebre actriz dominicana. se fue a los Estados Unidos y actuó en más de veinticinco películas de 1940 a 1951 (…) Se ahogó solita en la bañera a los treinta y nueve años. No hubo huellas de lucha ni indicios de juego sucio. De vez *en* cuando se dejaba sacar fotos que el trujillato utilizaba después. pero nunca nada serio. Debe aclararse que en Francia, María resultó ser tremenda nerd. Escribió tres libros. dos de los cuales fueron publicados. El tercer manuscrito se perdió después de su muerte." (Díaz, 2015:97)

ante *OZ*car Wao? Si cree el lector que sí, es entonces el momento de llevarla un punto más lejos: si Zardoz → (wiZARD of OZ), ¿cómo no pensar, a la luz de ello, en Ó(Z)car de León o en Óscar W(onderfull Wiz)a(rd of) O(z)? Díaz, como citamos más arriba, consideró homenajear las obras al escribir sobre las Afueras de Azua, aunque finalmente se abstuvo –"I had planned to write this Outside aZua–get it, OZ? –but that was too ridiculous so I left it as is. Figured *Zardoz* was enough Oz for this novel." (Díaz, 19/07/2013:sp)–. ¿Es acaso descabellado considerar que Díaz haya operado de manera similar, no en un pasaje aislado de la novela, sino respecto del protagonista?

Ya hemos visto que no es preciso acudir a las otras obras de Díaz para comprobar que no podemos fiarnos demasiado de Yunior cuando narra. Si la crítica ha tendido a destacar momentos en los que Yunior actúa como narrador heterodiegético para destacar sus invenciones, nosotros encontramos que también en aquello que narra desde la cercanía de la homodiégesis su voz se auto-desautoriza o, cuando menos, se extraña: no necesitamos recurrir a la intertextualidad con el resto de su producción narrativa –significativamente, ya dijimos, "Miss Lora" y "Guía del amor para infieles"– para saber que nos engaña si tratamos de desenmascararle. La conjunción del Prólogo y del Capítulo 8, leído el segundo como una metadiégesis explicativa que nos responde al "¿y qué pasó después?" que nos lleva a la situación del tiempo de escritura del Prólogo, nos revela, aunque oscuramente, la necesidad de sospechar ante todo lo que leemos: cuanto más profundizamos en la obra, más confusos nos hallamos.

Vamos con lo último que nos llama ahora la atención del Yunior-narrador de la "Crónica". Durante varias ocasiones a lo largo de la novela, tenemos ocasión de leer a Yunior autodenominarse a sí mismo "el Vigilante" ("The Watcher"). La primera de ellas tiene lugar en el mismo Prólogo: "Dejen que yo, su humilde Vigilante, les revele de una vez y por todas la Sagrada y Única Verdad" (Díaz, 2015:16); la última, en el final del Capítulo 8: "Casi se acaba. Casi termina. Sólo unas cosas finales que mostrarles antes que su Vigilante cumpla su deber cósmico y se retire por fin al Área Azul de la Luna, para que no se vuelva a saber de él de nuevo hasta los Días Finales."[168] (*ibid:*325). El referente obvio de esta comparación es establecido por el mismo Díaz en una nota al pie: Uatu el Vigilante, personaje del universo de *Los cuatro fantásticos* con poderes sobrenaturales, perteneciente a una antigua especie alienígena hiper-avanzada que prácticamente ha ascendido a la onmnipotencia y que, a causa de ello, ejercen como observadores distantes de lo que ocurre por todo el universo. La crítica ha tomado esta identificación como punto de partida para distintas hipótesis. Así, Monica

168Una nueva mentira: evidentemente volvemos a saber de él en *This is how you lose her.*

Hanna observa que la estructura de la novela está "parcialmente derivada" del cómic de Jack Kirby y Stan Lee:

> The novel's structure in fact derives partially from the comic book genre. The novel is loosely organized around four characters modeled after the *Fantastic Four*. Yunior calls himself "the Watcher" several times, referring to the character in *Fantastic Fou*r who comes to Earth to observe the actions of the four protagonists and to help humanity. Yunior makes the connection between his adopted comic persona and the Caribbean, stating, "it's hard as a Third Worlder not to feel a certain amount of affinity for Uatu the Watcher; he resides in the hidden Blue Area of the Moon and we DarkZoners reside (to quote Glissant) on 'la face cachée de la Terre' (Earth's hidden face)"(92). Yunior thus makes the connection between the Caribbean experience and the experience of a character who is an outsider; both the comic image and Glissant's image engage ex-centric experiences and hidden histories. Yunior's decision to model the novel after the *Fantastic Four* comic series instead of, for example, Superman, emphasizes the focus of his historiography on antiheroes, outsiders, and the forcibly marginalized. Like the character of the Watcher in Yunior's description, the other characters are also in many ways outsiders. Lola's character is the rough equivalent of the Human Torch in the Fantastic Four, as her character is equated with rebelliousness, and she is sometimes explicitly connected to fire.
>
> Oscar's differences are markedly pronounced throughout the text; he does not fit the mold of the "typical" young male Dominican (according to Yunior's definitions), as he is a "nerd" with romantic ideas about the world. His difference is not marked only in his attitude, but also in his physical bearing. His obesity marks him as the equivalent to the most physically obvious "freak" of the Fantastic Four: Thing. The reader is often reminded of Oscar's physical difference. In one of these instances, Yunior describes Oscar's physique: "[Oscar] examined himself in the mirror. The fat! The miles of stretch marks! The tumescent horribleness of his proportions! He looked straight out of a Daniel Clowes comic book. Or like the fat blackish kid in Beto Hernandez's Palomar" (29). (Hanna, 2010:514-515)

Aunque Hanna habla de "cuatro" personajes en su ensayo, solo menciona, como se cita aquí, a tres de los que habitan en el *Óscar Wao*. Es cierto que más adelante señala a Belicia, pero realmente no la compara con ningún personaje de *Los cuatro fantásticos*. Creemos, asimismo, que la comparación está ligeramente forzada cuando señala que Lola sería la Antorcha Humana por ser "rebelde" –¿Cuál es la rebeldía específica conocida de Antorcha Humana? No lo sabemos– y por su conexión con el fuego –que tiene lugar en una sola ocasión en toda la novela, cuando Lola incendia la peluca de su madre–; igual de forzado es el paralelismo con Óscar: consideramos que su comparación con La Cosa no puede sostenerse más que por gordofobia consciente o inconsciente. Si bien es cierto que sí se puede establecer una realción intertextual, ello radica más bien en el carácter de *mutante* en general, y quizá en concreto solo con Uatu el Vigilante y Yunior.

Más interesante nos resulta la interpretación propuesta por Garland Mahler. En su artículo "The Writer as Superhero: Fighting the Colonial Curse in Junot Díaz's *The Brief Wondrous*

Life of Oscar Wao" (2010), la investigadora no se detiene tanto en una forzada equiparación entre personajes y se atreve a juntar la figura de Uatu el Vigilante y la de los Vigilantes en *Watchmen.* Trae, para ello, al frente una de las frases más famosas de la novela gráfica, "Who watches the Watchmen?", que podemos traducir como "¿Quién vigila a los vigilantes?" y que Moore extrajo del famoso *Quis custodiet ipsos custodes? d*e Juvenal:

> Perhaps the most famous line from Moore and Gibbons's graphic novel is the phrase, 'Who watches the Watchmen?' (1987: 2:18) which implies that even superheroes, who appear in *Watchmen* as corruptible figures that demonstrate the danger of unchecked power, need to be held accountable for their actions. Yunior, the narrator of *Oscar Wao*, refers to himself numerous times throughout the novel as 'The Watcher", which Díaz expressly states is based on the character of Uatu the Watcher from Stan Lee and Jack Kirby's comic series *Fantastic Four* (2007:92). In *Fantastic Four,* Uatu the Watcher lives on the moon where he monitors the activity of humans on the Earth and is under a sworn oath to never interfere. However, he occasionally breaks his oath and meddles in the affairs of those on the Earth, thus playing a similar role to Yunior, the third-person omniscient narrator who is also a character that shapes the action of the novel. By calling himself 'The Watcher,' Yunior suggests that he is monitoring and documenting the actions of the powerful, or in other words, watching the Watchmen. (Mahler, 2010:123)

Su lectura en general de *Watchmen* es superficial. Entre otras cosas, llama "superhéroes" a los Vigilantes, a pesar de que en rigor únicamente el Dr. Manhattan tiene poderes sobrenaturales. Por otra parte, no son "figuras corruptibles" sino emanaciones del fascismo más parecidas al Ku Klux Klan que a ninguna otra organización y Yunior no es omnisciente. Por último, cuando Mahler piensa en "¿Quién vigila al que vigila?", interpreta que este subtexto refiere a Yunior-narrador, debido a las autocorrecciones que se haría a lo largo del relato –"In this way, Yunior, the self-designated 'Watcher' appears to be watching even himself, exposing his own tyrannical potential. (*íbid:*135)– y transformando a Yunior del mentiroso que realmente es en una suerte de intelectual crítico y, finalmente, a partir de su escritura, un "nuevo ideal ético" (*íbid.*).

Desde nuestro punto de vista, esta pregunta de "¿Quién vigila al que vigila?" debe aplicarse finalmente no solo al Yunior-narrador "historiador" que buscaría denunciar el colonialismo del Trujillato sino también al Yunior no fiable: hemos de ser nosotros quienes le vigilemos a él, quienes desconfíen de su autoridad narrativa. Ello viene reclamado por la estructura circular de la obra, como casi llegaba a sugerir Miller: "Indeed our Watcher, reading Alan Moore's *The Watchmen* (1986-87), imports that sense of infinite regress into the narrative, and Oscar and Yunior share an understandable admiration for Dr. Manhattan's "Nothing ever ends." Yunior has even created a sort of ring composition in his novel..." (Miller, 2011:331).

Esta larga argumentación en torno a los referentes principales que se acumulan al contemplar conjuntamente el Prólogo y el Capítulo 8 nos ofrece, como hemos visto, varias claves interpretativas enfocadas fundamentalmente al cuestionamiento de la autoridad narrativa y a la dislocación temporal. Hemos hablado especialmente de los intertextos de *Zardoz* y *Watchmen,* mientras que *Dune* ha sido mencionado apenas de pasada; ello es porque su importancia toma mayor relevancia en la Leyenda y el Mito del *Óscar Wao*. Sin embargo, *Dune* ejerce una influencia subterránea en esta *Crónica* a partir del cronotopo liminal del sueño, que funge como momento de unificación de planos temporales distintos –pasado, presente y futuro–.

Igual que con el resto de la familia Cabral, los sueños que nos cuenta Yunior tienen sentido dentro de la obra como recuerdo o precognición. Hemos analizado los últimos sueños, más relacionados con *Zardoz*; recordemos, no obstante, que los primeros que comienza a tener nos llevan a la universidad de Rutgers, al cuarto donde ambos cohabitaron. "Tengo sueños en los que se sienta en el borde de mi cama. Estamos de nuevo en Rutgers, en Demarest, que es donde siempre estaremos, al parecer. En este sueño en particular, nunca es delgado como al final, siempre es enorme." (Díaz, 2015:320)

Ello nos devuelve al Capítulo 4, LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL. Este es, junto al muy breve capítulo sin título de la tercera parte, el único en el que tenemos un conocimiento de Óscar mediado tan solo por Yunior. Aquí los múltiples casos de contradictoriedad y ocultamiento se producen en lo fundamental de forma extradiegética, por los elementos deformados de su biografía en contraste con *This is how you lose her* –donde vimos que no coincidían las fechas de su relación con Lola, por ejemplo–. Desde el plano intradiegético, nos hallamos ante el cambio fundamental dentro del nivel narrativo de la novela, en tanto que es el primer momento en que Yunior se introduce como personaje del relato –"Todo comenzó conmigo" (*íbid.*:173)–. Machado Sáez interpreta este cambio como un rebajamiento de la certeza epistémica de Yunior, que hasta entonces se habría mantenido mucho más seguro: "As the nameless narrator, Yunior played the part of a confident and trusted informant, but he now becomes plagued with doubts about his ability to tell this story" (Machado Sáez, 2011:538-539) La lectura es seductora, pero no concuerda con los hechos –ya vimos que había modalización del compromiso epistémico desde el Capítulo 1 –"De dónde salió ese amor descomunal por la literatura de género nadie lo sabe." (*íbid.*:33n). La interpretación de Machado Sáez, creemos, pasa por alto la diferencia entre el tiempo de escritura (2005) y el de los hechos narrados (1944 "POBRE ABELARD" – 1995 "EL VIAJE FINAL"), "restando" a Yunior su carácter como configurador de la trama, y no solo como su "relator".

Como decíamos, este capítulo es, frente a lo que señalaría Machado Sáez, el más digno de crédito de la novela entera, debido al hecho obvio de que es el único en que Yunior no está ausente de lo relatado y focaliza internamente toda la narración. Desde un punto de vista narratológico, es el único en que el relato de la vida de Óscar se cuenta desde la autoridad del testigo, sin más distancia diegética que la del joven Yunior (1988–1992) con el adulto (2005). Aunque sabemos por *This is how you lose her* que lo aquí narrado está tan mediado y manipulado narrativamente como el resto de todo lo que nos cuenta y que, por ello, existen hechos narrativos desautentificados por Yunior mismo, nos limitaremos ahora al estudio intradiegético del Capítulo 4.

Al limitarse casi estrictamente a su papel de narrador testigo que recuerda unos hechos pasados, Yunior cuenta en LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL[169] con dos fuentes sobre las que apoyarse. La primera de ellas, su propia memoria –relato en primer grado en forma de narración ulterior–. La segunda, el diario de Óscar, que, según confiesa, tiende a espiarle: "¿Que lei a el diario de mi compan ero de cuarto æscondidas? Claro que sí." (*íbid*.:191) Ahora bien, como señala Miller, estos diarios no son reproducidos literalmente, sino que son narrativizados por Yunior, que nos habla de lo que ahí leyó –"le contó todo sobre su vida (él anotó en su diario con gran diligencia). Había vivido con una ti a desde los siete an os porque su mama se habi a ido a Puerto Rico con su nuevo marido..." (*íbid*.:190)–. En términos de Genette, estamos ante un discurso *transpuesto* –"Está, por así decir decir, admitido de antemano que el narrador no se contenta con transponer las palabras en oraciones subordinadas sino que las condensa, las integra en su propio discurso y, por tanto, las interpreta a su propio estilo." (Genette, 1972:229)–. De acuerdo con Miller, esta "falta de esfuerzo" en localizar sus fuentes exactamente y su "desinterés" en restituir la voz sin mediación de Óscar se justifica narrativamente por el carácter autorial de Yunior:

> Yunior makes no effort to locate his knowledge strictly in documentary sources, raising the question of why he even includes them in his text at all, if his narration quite self-consciously does not require them for inspiration or validation. These teasing references to journals and letters only proliferate as the story of Oscar's life approaches its denouement, and Yunior admits to a perpetual voyeurism: "Was I really reading my roommate's journal behind his back? Of course I was" (185). Yet, while we may understand Yunior as an absolute voyeur, he is not a stalker but simply an *author*. Scattered as the pieces are, all the evidence confirms Yunior's adherence to Saleem's narratorial praxis of unrestrained elaboration and embroidery, even as he attempts to lend his narrative a veneer of authenticity by pretending to base much or all of it in source material. (Miller, 2011:99)

169Pensemos en el claro juego irónico que implica llamar con el título de una de las novelas del más famoso narrador omnisciente al primer capítulo autodiegético del *Óscar Wao*.

Aunque su lectura es tan sólida como atractiva, hemos de recordar que el Yunior que tenemos aquí no es el Yunior-autor –el ür-Yunior–, sino el narrador[170]. Su labor de deliberado confusionismo debe todavía analizarse desde la lente intradiegética, no como una intervención directa del autor implícito –ausente siempre en el texto, aunque él mismo sea ficticio, o sea un personaje–. Por tanto, nuestra interpretación aquí dista levemente de la de Miller: sí han de importarnos sus fuentes documentales, pero de forma más indirecta; estas, ciertamente, tratan de otorgar al relato una perspectiva más aparentemente realista o, por lo menos, verosímil. Digamos, sin embargo, que esta verosimilización narrativa no pasa por la *fidelidad* con los hechos "reales" sino con la producción de una *apariencia de verdad* de tales hechos. Rescatamos, a este respecto, la observación de Ricoeur en relación con la evolución del concepto de lo verosímil en la novela:

> Todo sucede como si únicamente convenciones cada vez más complejas pudiesen igualar lo natural y lo verdadero, y como si la complejidad creciente de estas convenciones hiciese retroceder a un horizonte inaccesible a esta misma realidad que el arte pretende igualar y "ofrecer". Por eso el recurso a lo verosímil no podía ocultar por mucho tiempo el hecho de que la verosimilitud no es sólo semejanza con lo verdadero, sino apariencia de lo verdadero. Diferencia sutil que debía ahondarse profundamente. En efecto, a medida que la novela se conoce mejor como arte de la ficción, la reflexión sobre las condiciones formales de la producción de esta ficción entra en competición abierta con la motivación realista tras la que, en un principio, se había ocultado. La edad de oro de la novela en el siglo XIX puede caracterizarse por un equilibrio precario entre el objetivo de fidelidad a la realidad, afirmado cada vez con mayor fuerza, y la conciencia cada vez más aguda del artificio de una composición lograda.
>
> Este equilibrio debía romperse un día. Si, en efecto, lo verosímil no es más que la analogía de lo verdadero, ¿qué es, entonces, la ficción bajo el régimen de esta analogía sino la habilidad de un hacer-creer, merced al cual el artificio es *tomado como* un testimonio auténtico sobre la realidad y sobre la vida? El arte de la ficción se manifiesta entonces como arte de la ilusión. En lo sucesivo, la conciencia del artificio minará desde dentro la motivación realista, hasta volverse en contra de ella y destruirla. (Ricoeur, 2008:393-394)

Podemos decir, a partir de aquí, que el Yunior narrador trata de hacer pasar por verosímil su historia aunque dentro de ella haya gran cantidad de elementos intra y extradiegéticamente no reales y genéricamente no realistas. Que exista, intradiegéticamente hablando, el diario de Óscar o no, lo haya hojeado Yunior o no, ello es indiferente para el relato del *Óscar Wao*. No así para la narración o la fábula: como motivo repetido a lo largo de la novela, conforma un tropo sobre el que debemos interrogarnos. Ya sea a través de *Watchmen* –la gran mentira "piadosa" planeada por Adrian Veidt al asesinar a la mitad de la población de Nueva York

170Su propuesta de lectura comparada entre Yunior y Saleem Sinai, narrador protagonista de *Hijos de la medianoche* de Salman Rushdie es, salvando la confusión en los niveles diegéticos, muy recomendable.

con un falso alienígena que interrumpe la escalada nuclear entre EEUU y la URSS, que Rorschach habría descubierto y apuntado en su diario para mandarlo al periódico de extrema derecha *The New Frontiersman*[171]–, ya de *Zardoz* –el libro de *El Mago de Oz* descubierto por Z que revela toda la falsedad del mundo en que vive–, no podemos más que sospechar sobre ese libro perdido que es el diario de Óscar porque nos abre, como señalamos ya, la vía a preguntarnos qué otras partes del texto pueden estar construidas como relato de segundo grado. Algunas de ellas pueden ser comprendidas como producto de transmisores metadiegéticos, como un discurso narrativizado –así lo obtenido del diario de Óscar–; otras, como palimpsestos, reelaboraciones y modificaciones de otros textos. El efecto narrativo resultante es en gran medida, como señala Miller, el de rellenar las instancias narrativas ocultas: "The most significant gaps in *Oscar Wao* may lie not in the missing plot points, but in Yunior's spotty account of his own narration: we are left to fill in that great gap between the author and ourselves." (Miller, 2011:100).

Nos resulta imposible, en este punto de nuestra tesis doctoral, no seguir a rajatabla el consejo dado por megafonía en el metro londinense: *Mind the gap* y preguntarnos: ¿cuál es el hueco fundamental del Capítulo 4? De acuerdo con Machado Sáez (y después Berlage, [2014]), sería la condición "queer" de Óscar, silenciada por Yunior para hacerlo encajar en la norma heterosexual: "Yunior testifies to his own role in silencing other perspectives as he narrates Oscar's story, foreshadowing how Yunior's ending for Oscar will violently censor his queerness" (Machado Sáez, 2011:539?). Para Miller, como hemos señalado ya, sería el recurso a lo fantástico, maravilloso o científico-ficcional en tanto que forma de fingir llenar los "espacios en blanco" de la transmisión metadiegética. Preferimos, a la luz de lo ya escrito, tomar esta hipótesis, pero dándole la vuelta: donde Miller sostiene que los huecos son completados por la inventiva no-realista de Yunior –hecho indudable desde el punto de vista del ür-Yunior, esto es: ajeno a la narración–, nosotros queremos sostener que la invención o la mentira pueden tener lugar en otros muchos aspectos, pero no en el de los elementos extraños o *unheimlich.* Nos es dado dudar de muchos elementos del *Óscar Wao* –la narración de Lola, las motivaciones de Yunior para narrar, el auténtico motivo por el que Abelard recibió el *fukú*...–, pero no de la aparición de Óscar en los sueños de Yunior en el Capítulo 8. Que estos sean reelaboraciones de sueños, trucos narrativos, es la hipótesis más factible. No obstante, *Zardoz* y *Watchmen* nos han advertido ya sobre la necesidad de dudar sobre la historia que se nos cuenta; *Dune,* por su parte, nos permite acceder a lo que denominábamos el cronotopo

171En la serie *Watchmen* descubrimos que este diario es, finalmente publicado por fragmentos en el periódico; sin embargo, son desacreditados por las autoridades y el público general debido a que son interpretados como teorías conspirativas propias de un paranoico clínico.

liminal del sueño, donde se intersectaban y emborronaban las distancias del pasado, presente y futuro. Así, cuando Díaz habla del poco realismo de su obra –"With *Oscar Wao* I obscured how little the genre of realism is deployed in the novel. I sort of hid it." (Díaz, 2016:sp)–, sostenemos que es nuestro deber tomarlo en serio y examinar dónde está, por decirlo con Lenin, el *eslabón más débil* de la cadena del realismo.

Dentro de lo que venimos denominando el plano de la *Crónica del Óscar Wao*, sostenemos que tal eslabón es, precisamente, el de la conexión establecida por Yunior con Óscar –o viceversa– a través de los sueños. Volvemos, para justificar esta afirmación, a la entrevista concedida a *Revista Global* en 2008; allí, Díaz da algunas claves narrativas que, como ya dijimos, no dará en otras entrevistas. En concreto, nos interesa el planteamiento explícito de la conexión con *Dune* que comenta. El fragmento es mayor, pero reproducimos solo una parte porque volveremos a él más adelante:

> [L]o que ocurre en *Dune* es que los malos, todos los malos telépatas y precognitivos, intentan resolver –esta es un pequeña porción del libro– quién es el mesías, y cada oportunidad que tienen para averiguarlo, algo los bloquea, por lo que la conclusión a la que llegan es que el mesías, al arribar al futuro, está arrojándose a sí mismo hacia el pasado para proteger su ser que no ha sido descubierto. Siempre he pensando que en el caso del hombre sin cara, una de las posibles interpretaciones es que se trata esencialmente de alguien de la familia que se arroja a sí mismo de vuelta en el tiempo para tratar de advertir y ayudar a la familia. Nuevamente, *Dune* lo pone claro; el proyecto familiar es tan semejante al proyecto de la creación del mesías, el Kwisatz Haderach, donde el mesías en este caso es la persona que puede salvar a la familia del fukú. Así que al preguntarte quién es el hombre sin cara, también pregúntate quién es el mesías. (Díaz, 2008:29)

Esta clave, para nosotros totalmente determinante en nuestra interpretación del texto, solo se descifra si pensamos que los sueños de Yunior son "túneles" abiertos por Óscar una vez muerto. Con esta vía podemos llegar a sostener, como decíamos, que el *Óscar Wao* entero es la obra postrera de Óscar, su palabra revelada, en tanto que mesías –y, de este modo, ante una narración mitológica de Caída y Redención–. No obstante, no es preciso llegar tan lejos en este momento. Nos basta con afirmar que Óscar, al ser asimilado al Hombre sin Cara, puede asimismo ser el transmisor metadiegético de los pasajes en los que, bien él, bien el Hombre sin cara, hacen su aparición. Esta explicación convertiría, en efecto, a Óscar en un Vigilante enmascarado –¿no es acaso Óscar definido como pariguato, *party-watcher*?–; nos encontramos en una lectura similar, pero no igual, a la de Garland Mahler, quien, escribiendo acerca de los sueños del Capítulo 8, propone ver a Yunior como el "superhéroe" de la novela, encargado de vigilar las fuerzas de la tiranía:

> Before his death, during his return to the Dominican Republic and transformation into a superhero, Oscar is researching and writing a book. Oscar writes in a letter to his sister that his book, which he is mailing separately, will contain 'the cure to what ails us' (333). Mysteriously, it never arrives, but years later, Yunior dreams that Oscar is 'wearing a wrathful mask that hides his face but behind the eyeholes I see a familiar pair of close-set eyes. Dude is holding up a book, waving for me to take a closer look [...] the book's pages are blank [...] Zafa' (325, emphasis in the original). Oscar, wearing a superhero mask, waves in front of Yunior's face the clue to what will bring zafa. After having this recurring dream for a number of years, Yunior finally gets the message and says, 'OK, Wao, OK. You win' (325). He writes his version of the book that both Abelard and Oscar had attempted to write before their death, stating, 'I wonder if this book ain't a zafa of sorts. My very own counterspell' (7). Thus, Yunior reveals that the book we have been reading, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, represents an attempt to create a counterspell against the fuku´. By creating this zafa, Yunior himself becomes a superhero in the novel, one who attempts to keep the forces of tyranny in check or the 'Watcher, the one who lamps on the Blue Side of the Moon' (20). In other words, Yunior uses writing to watch the Watchmen, to hold the powerful accountable for their actions, or to shed light on the hidden tyranny beneath the image of modernity. (Mahler, 2010:132)

Comprendemos que es sencillo confundir las nociones de "superhéroe" y de "Vigilante", pero la primera se inserta fundamentalmente, como veremos en breve, en los gustos *infantiles* de Óscar. En *Watchmen, Zardoz, Akira* o *El señor de los anillos, Dune,* que nutrirán los tropos narrativos de la mayor parte del texto, no es el superhéroe lo que encontramos; significativamente, *Watchmen* es ante todo una crítica de lo superheroico y de la noción misma de Vigilante enmascarado como una fantasía fascista de dominación. Mahler, queriendo de alguna forma redimir a Yunior, le eleva, digamos, del *vigilante* al *superhéroe*. De este modo, pierde de vista varias cosas: que la máscara que Óscar lleva en el sueño es la de *Zardoz,* y no la de un "superhéroe" –como vimos arriba– y que el paralelismo posible que se puede hacer entre Óscar y *Watchmen* no se apoya tanto en Roscharch, como afirma Mahler (2010:123) sino, decimos nosotros, el Dr. Manhattan –más bien una deidad trágica que un superhéroe al uso–, por ser, de todos los personajes, el que tiene la capacidad de ver a través del tiempo: como ser que, prácticamente, ha alcanzado la omnipotencia, es capaz de percibir simultáneamente el pasado, presente y futuro, No únicamente lo percibe: mejor dicho, lo *vive,* pues el tiempo no está concebido linealmente dentro de la novela gráfica de Moore, sino más bien como una esfera, donde cada punto de la existencia está *realmente* conectado. Como inmortal *creado*, el Dr. Manhattan puede experimentar todos sus eventos biográficos *simultáneamente*, como partes de un mismo conjunto, en lugar de hacerlo como nosotros, de manera lineal o circular –lineal, para lo que podemos llamar "tiempo abstracto", circular para

el "tiempo vivible"–. Se nos permitirá, una vez más, rescatar otro fragmento de la entrevista de Díaz en *Revista Global:*

> **–Un amigo colombiano quería hacerte esta pregunta, ¿la inmortalidad de Dr. Manhattan es la evidente mortalidad de Óscar?**
>
> –Piensa en Dr. Manhattan, que tras su accidente se transforma en una propiedad física. Una personificación de la física. Lo loco acerca de Óscar es que se convierte en el equivalente humano de una historia. Cuando Óscar era sólo un *nerd*, y no tenía poderes como nerd, no podía cambiar nada, no podía ser nadie; pero tras su muerte, en su familia, se transforma en una historia. Para su familia, se transforma en la versión narrativa del Dr. Manhattan. Lo fascinante es que el libro repite que para contrarrestar una historia de odio, para contrarrestar un fukú necesitas un zafa, y lo que es realmente interesante es que Óscar se transforma a sí mismo en una historia que está en pedazos, ya que cualquier historia que tenga valor debe unirse, pero siento que en algún sentido la muerte de Óscar le dio a la familia la oportunidad de unir las piezas. Es decir, que ahora alguien puede hacer lo necesario. (Díaz, 2008:27)

Frente a Mahler, nos sentimos más cercanos al innominado "amigo colombiano" del entrevistador. Ello nos permite proponer que la máxima de Juvenal, "¿Quién controla al que controla?" se dirige tanto a Yunior como, desde esta interpretación maravillosa, a Óscar; en su análisis, Mahler reduce el motivo al limitarlo a Yunior: "Yunior uses writing to watch the Watchmen." (Mahler, 2010:132). Vamos más allá al afirmar que El *Pariguayo* –Óscar– es quien vigila al Vigilante –Yunior–. Regresamos a la escena del Capítulo 8 donde Yunior narra sus sueños:

> Han pasado años y años, y todavía pienso en él. El increíble Óscar Wao. Tengo sueños en los que se sienta en el borde de mi cama. Estamos de nuevo en Rutgers, en Demarest, que es donde siempre estaremos, al parecer. En este sueño en particular, nunca es delgado como al final, siempre es enorme. Quiere hablar conmigo, está ansioso por charlar, pero la mayor parte del tiempo no puedo decir ni una palabra ni él tampoco. Así que nos quedamos sentados allí, en silencio. (Díaz, 2015:320)

Si recordamos la identificación de Óscar como un pariguayo que nos daba Yunior –"[L]a definición del *pariguayo* incluiría una ralla de madera de Óscar. Lo llamarían así el resto de la vida y eso lo llevaría al otro Vigilante, al superhéroe del universo Marvel que está del Lado Azul de la Luna y mira y mira, pero jamás interviene." (*ibid.*:buscar)–, nos encontramos con que el sueño de los primeros años lo lleva a un pasado eternizado, fijo, donde Óscar sería recordado en una de las peores épocas de su vida –las que transcurren en el Capítulo 4, LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL–. No obstante, de alguna manera que no podemos comprender, consigue trascender esa imagen y comenzar a penetrar en los sueños de Yunior no como pariguayo sino como agente:

A los cinco años de su muerte comencé a tener otro tipo de sueño. Sobre él o sobre alguien que se parece a él. Estamos en una especie de patio interior en ruinas repletas hasta el borde de libros viejos y polvorientos. Está de pie en uno de los pasillos, haciéndose el misterioso, con una máscara colérica que le oculta la cara, pero por los huecos veo un par de ojos juntos bien conocidos. El tipo tiene un libro en la mano y hace un gesto para que yo me fije bien, y reconozco esta escena de una de sus películas locas. Quiero alejarme de él a todo correr y durante mucho tiempo es lo que hago. Me toma un rato darme cuenta de que las manos de Óscar son inconsútiles y las páginas del libro están en blanco.

Y que detrás de la máscara, sus ojos sonríen.

Zafa.

Pero a veces lo miro y no tiene cara y me despierto gritando. (Díaz, 2015:320-321)

Este sueño, comentado ya largamente, no es el único en toda la novela donde encontramos la pseudoecfrasis de *Zardoz:* el propio Óscar soñó una escena similar en el capítulo 7. Fijémonos en que la estructura de los fragmentos es similar: el principio nos muestra una figura-modelo que parece ir a hablar al personaje, incapaz de recibir sus palabras; con el tiempo, el sueño se transforma en la misma secuencia de *Zardoz*. Reproducimos íntegramente la escena del capítulo, titulada INFORME PARA UN DESCENSO AL INFIERNO:

Estuvo inconsciente tres días.

En ese tiempo, su impresión fue de haber tenido una serie de sueños fantásticos, aunque para cuando comió por primera vez, un caldo de pollo, ay, ya no los recordaba. Lo único que le quedaba era la imagen de una figura como un Aslan de ojos dorados que intentaba hablarle, pero Óscar no podía oír una palabra por encima del estruendo del merengue que le llegaba de casa del vecino.

Sólo después, en sus últimos días, recordaría uno de esos sueños. Un viejo estaba de pie ante él en un patio en ruinas y le brindaba un libro para que lo leyera. El viejo llevaba una máscara puesta. A Óscar le tomó un rato enfocar la vista, pero entonces vio que el libro estaba en blanco.

El libro está en blanco. Ésas fueron las palabras que el criado de La Inca lo oyó decir momentos antes que rompiera el plano de la inconsciencia y entrara en el universo de lo Real. (*ibid.:*301)

Los ojos dorados nos remiten, por supuesto, a la Mangosta... pero ¿por qué se habla de ella a partir de la figura de Aslan, en lugar de referir directamente a ella? Nos encontramos con una referencia al universo ficcional de C. S. Lewis desplegado en *Las crónicas de Narnia,* Aslan, el león mítico que se sacrifica por su mundo para salvarlo. Apunta John Maddox:

Una vez más, la mangosta representa la esperanza y la supervivencia aun en situaciones casi apocalípticas. Usando su vocabulario nerd, Oscar describe su imagen como "an Aslan-like figure with golden eyes" (302), una alusión a *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950) de C.S. Lewis, un león (aquí el autor juega con el nombre de la familia de Léon) mesiánico que muere y renace milagrosamente, salvando al niño Edmund y los protagonistas de la novela de enemigos sobrenaturales." (Maddox, 2011/12:38)

A pesar de ser de los escasos críticos que se dedican a tratar este intertexto –otro de ellos es Vincent Walsh[172]–, Maddox no termina de atender bien a las dimensiones de la narración: pone en boca de Óscar, como discurso restituido, lo que es siempre un discurso narrativizado de Yunior. Óscar no "describe" nada, ni el juego es solo de Díaz: es la instancia de Yunior-narrador la que produce la comparación.

La aparición de la mangosta leonina debe conducirnos nuevamente al Capítulo 4. Allí, encontramos la misma vacilación en los modos de intentar definirla con precisión: "Cerró los ojos (o quizá no) y cuando los abrió de nuevo había a su lado algo sacado directamente de los cuentos de Ursula Le Guin. Después, al describirlo, lo llamaría La Mangosta Dorada, pero incluso él sabía que no era eso lo que era." (Díaz, buscar) El hecho de que Óscar esté terriblemente borracho cuando tiene la sensación de ver al Vigilante, del mismo modo que su madre lo verá al despertar de una paliza que la deja inconsciente en el Capítulo 3, es leído por Daniel Bautista (2010) como muestra de la ambigüedad narrativa que rodea a la figura:

> [D]espite Oscar's suggestion that there is nothing more "sci-fi" or "fantasy" than Santo Domingo, with rare exceptions, little that could strictly be defined as sf or fantasy actually occurs in this novel. Even when the marvelous does seem to occur, like the appearance of a spec- tral mongoose at several key points in the novel, it is usually accompanied by notes of doubt and skepticism. Oscar's mother, Beli, cannot bring herself to fully acknowledge whether she was really saved by the mongoose (or "God" as La Inca puts it) after her savage beating out in the cane fields at the hands of Trujillo's police (152). The reality of Oscar's own vision of the mongoose just before he attempts suicide at another point in the novel is similarly doubtful (…)
>
> Oscar's staring "in total disbelief" and the fact that this vision does not seem to really move him both suggest that even he cannot accept the reality of what he has just witnessed. Moreover, despite the convergence between their experiences, since both Beli and Oscar are in significantly altered states when they see it, whether the mongoose is real or a simple hallucination is never made absolutely clear. Ultimately, the novel remains significantly ambiguous and coy about whether magic like this really exists. (Bautista, 2010:47-48)

Por desgracia, aquí Bautista se queda en la superficie interpretativa del episodio al no distinguir correctamente entre lo maravilloso, lo fantástico y lo científico-ficcional; como ya hemos señalado, vacilaciones de este tipo son precisamente las maracas específicas del modo de lo fantástico, caracterizado precisamente por esta imposibilidad de fijar una sola

172 "...the dignified silence and serenity of Christ before Pilate, as do the frequent allusions to Aslan, who offers himself up in sacrifice to save the creatures of Narnia in C.S. Lewis' The Lion, the Witch, and the Wardrobe... (Walsh, 2014:243)" Hasta donde llega nuestra investigación, Walsh es el único que señala cómo la mediación con Aslan conduce a una interpretación subyacente "cristológica" del Óscar Wao. Continúa Walsh: "Allusions to Christ's crucifixion also resonate in the constant repetition of the motif "three days" throughout the text, referring to the lapse of time between Jesus' death on the cross and his resurrection three days later, a notion explicitly referred to in Yunior's description of La Inca's prayer vigil for Beli" (íbid.)

interpretación satisfactoria. Si, por otro lado, tomamos la embriaguez de Óscar como un estado alterado de conciencia, ello no es simbólicamente menor: la entrada en el trance puede verse precisamente no como una reducción de la percepción sino como una ampliación de ella. El intento de suicidio de Óscar, como experiencia límite, habría favorecido la aparición de la Mangosta no a pesar sino *precisamente* por lo increíblemente alcoholizado que se encontraba: Óscar entra en trance y se asoma a otro espacio liminal previamente a su sacrificio. De la decisión de interpretar la aparición de la Mangosta en este momento como real o no, depende la inserción del *Óscar Wao* en un modo u otro. Empero, *todas* las explicaciones posibles, a partir de lo ya mencionado, nos habilitan para hablar del no-realismo de la novela. Considerar que la solución al interrogante de la Mangosta es meramente psicológica es, por supuesto, una lectura completamente legítima: no obstante, lo fantástico consiste, precisamente, en forzar al lector a resolver esta pregunta. Aunque, como decíamos, no necesitamos recurrir a la tipología de Todorov para catalogar de fantástico al *Óscar Wao*, resulta imposible no hacerlo en este momento, pero de él directamente, sino a través propio Díaz:

> Para mí es que el libro es básicamente un test hecho a partir de las ideas de Todorov… la forma en que él divide los diferentes géneros al decir: cuando algo raro ocurre en una historia que no tiene explicación, donde hay una mangosta que habla, tienes que tomar la decisión de que si esa mangosta que habla es lo fantástico. Ahora, si la mangosta está hablando porque te han dado bastantes golpes en la cabeza y tú estás loco y la mangosta no está hablando verdaderamente, si eso es cierto, entonces se convierte en una historia de lo extraño. Pero, si en la historia hay realmente una mangosta que habla, entonces se convierte en una historia de lo maravilloso. Cuando pienso en el libro, veo que trata que cada lector encuentre lo fantástico y tome la decisión de si van a interpretar el libro como lo extraño, esto es, de que es un material raro pero que siempre tiene una explicación, o de que hay un material raro y que eso es algo válido. (Díaz, 2008:28)

Lo fantástico, en todo caso, tiene siempre que ver con una apuesta sobre la duda y la creencia; reducir lo no-realista, como hace Bautista en su lectura, a la "magia" es más que un error de interpretación: es un error de categorización. En cualquier caso, regresemos al episodio donde Óscar se encuentra con la Mangosta:

> Y en ese momento el express de las 4: 12 a Washington chirrió en la distancia. Para entonces él ya apenas podía sostenerse en pie. Cerró los ojos (o quizá no) y cuando los abrió de nuevo había a su lado algo sacado directamente de los cuentos de Ursula Le Guin. Después, al describirlo, lo llamaría La Mangosta Dorada, pero incluso él sabía que no era eso lo que era. Era algo muy apacible, muy hermoso. Ojos dorados llenos de brillo que lo atravesaban, no tanto enjuiciándolo o reprobándolo, sino con algo que daba mucho más miedo. Se miraron fijamente –la criatura serena como un budista, él totalmente incrédulo– y entonces el silbido se escuchó otra vez y sus ojos se abrieron (o cerraron) y había

desaparecido. (Díaz, 2015:195-196)

Frente a la interpretación de Bautista, el gran interrogante que se nos ha de abrir aquí no es si Óscar vio efectivamente a la Mangosta o no sino cómo llegó a transmitirle tal información a Yunior. ¿Qué quiere decir este con "Después, al describirlo"? ¿Se lo ha descrito acaso a Yunior? ¿Lo escribió en sus diarios y el narrador se lo ha vuelto a cotillear? ¿Se lo contó acaso a Lola en algún momento improbable que se nos haya pasado por alto? Estamos en el Capítulo 4, el único autodiegético en el que Yunior es testigo de la vida de su compañero de piso, sin recurrir apenas a transgresiones narrativas visibles, y con el problema de que la escena narrada es la única donde no sabemos cómo Yunior llega obtener la información sobre su compañero. La duda no está en el episodio tanto como en la narración: ¿quién media? ¿a quién se lo ha descrito Óscar, y cuándo? Nos encontramos en el núcleo del misterio de la novela entera.

Si queremos agarrarnos a una lectura extrema, pero factible, es que, fantasmáticamente, Óscar llena algunos huecos de la narración usando a Yunior como ventrílocuo. Ahora bien: si Óscar le revela a Yunior el libro, este, no obstante, no tiene por qué saberlo en último término. Acaso esté escribiendo el libro en blanco que atormentaba a Óscar por dictado de este mismo y sea Yunior quien no termine de comprender las consecuencias metafísicas de sus sueños. En cualquier caso, habilita nuestra lectura pensar que la trascendencia mesiánica de Óscar no implica omnipotencia: es capaz de retroceder, transfigurado como Mangosta, para manifestársele a Belicia y a sí mismo –como doble monstruoso[173]–, pero no puede hacerlo con su abuelo Abelard, pues es este quien abre la maldición familiar –del mismo modo que el Dr. Manhattan podía acceder íntegramente tan solo al tiempo comprendido entre el accidente nuclear que le hizo renacer y octubre de 1985 –fecha en que Veidt arroja el ser sobre Nueva York–.

Una forma menos radical de leer la vinculación entre la aparición de la Mangosta en el Capítulo 4 –y el misterio de cómo Yunior tiene noticia de esto– con los Capítulos 7 y 8 es, como ya comentamos, la de Miller, que lo consideraría una invención –otra más– de Yunior. Ahora: considerando nuevamente las palabras de Díaz –If he was just a liar I doubt he would be very interesting" (Díaz y Barrios, 2012)–, nos resulta más atractivo continuar pensando en el *Óscar Wao* no como una serie continuada de deformaciones autoriales –que también– sino como una apuesta hermenéutica, un salto de fe donde, a nuestro juicio, las mayores invenciones *no* son las relacionadas con lo fantástico sino con todo lo demás. Avanzaremos

173Desarrollaremos más adelante el motivo girardiano del doble monstruoso. Por ahora, dejamos escrito que en el *Óscar Wao* el monstruo es Óscar, siendo la Mangosta o el Hombre sin Rostro formas de su encarnación sublime.

por esta senda en seguida, al pasar de los episodios donde Yunior es testigo a aquellos donde no.

Empieza, pues, la *Leyenda del Óscar Wao.*

7.2 Leyenda del *Óscar Wao*

Hemos comprobado que la propia Crónica, donde Yunior ejerce como narrador en primera persona, es tan conflictiva hermenéuticamente para el lector como el resto de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. De acuerdo con nuestra hipótesis, somos capaces de leer la novela como perteneciente inequívocamente a lo fantástico sin necesidad de recurrir a los pasajes donde Yunior está ausente de lo relatado. Vimos cómo el Prólogo, como momento narrativo posterior al resto de los acontecimientos, nos planteaba una serie de interrogantes –que el propio Díaz llamaba un "test de Todorov"– y asimismo cómo los sueños, en tanto que espacio liminal donde se acortan, se pliegan, las distancias espaciotemporales del *Óscar Wao,* nos abrían ya la puerta al no-naturalismo.

Si los capítulos autodiegéticos o, cuando menos, homodiegéticos, narrador por Yunior de Las Casas, nos han traído tanto problema es porque hemos preferido seguir la senda de Elena Machado Sáez y cuestionar primeramente a Yunior, como controlador supremo de la historia, en lo que más cerca tenía. Al comprobar que incluso en lo menos aparentemente sospechoso de la novela –su matrimonio, por ejemplo– estábamos siendo engañados, nos hemos liberado de la credibilidad que Yunior trata de elaborar ante nosotros. Sabemos que parte de lo que nos narra, por verosímil que sea, no es cierto; ahora bien, ¿significa eso que no podamos dar crédito a nada de lo que nos narra? No exactamente. Preferimos considerar una alternativa más productiva que la que ha sido transitada por la mayor parte de la crítica: los momentos más extraños de la obra tienen más verdad intradiegética que los supuestamente más realistas.

De este modo, la *Leyenda del Óscar Wao,* según nuestra perspectiva, debe ser leída sin ser creída al pie de la letra. En cierta manera, nos alejamos del mundo comprobable y nos adentramos en el del bochinche, el del *dizque, el "*gossip" que comentaría Ana Rodríguez Navas (2017). La narración, heterodiegética, debe ser comprendida como parte de un discurso narrativizado, compuesto de trozos y completo con la combinación inverificable de rumor, hecho e invención. Para tratar de aclarar en la mayor medida de lo posible de qué podemos fiarnos más o menos dentro de la Leyenda, hemos sintetizado de la siguiente manera las formas que adopta Yunior para narrar la historia:

Sección	Diégesis	Nivel diegético	Distancia	Año
Capítulo 1. "El nerd del gueto en el fin del mundo"	Heterodiegético	2	2º grado	1974-1987
Capítulo 2. "Wildwood"	"Homodiegético"	"2"	"1er" grado (2º)	1982-1985
Parte 2. Capítulo sin título	"Homodiegético"	"2→1"	"1er" grado	1986

			(2º)	
Capítulo 6. “La tierra de los perdidos”	Heterodiegético	2	2ª grado	1992-1995
Capítulo 7. “El viaje final”	Heterodiegético	2	2ª grado	1995
Epílogo. “La carta final”	Heterodiegético	2 → 3	2ª grado	1995

Dos, son, pues, las fórmulas narrativas tras las que se esconde Yunior en la *Leyenda del Óscar Wao*. La primera de ellas es la del narrador heterodiegético que trata de articular una historia coherente en torno a la vida y muerte de Óscar de León (Capítulos 1, 6, 7, Epílogo). Este se identifica con sencillez con el Yunior autodiegético en virtud de la estructura cíclica de la novela: frente a lo que ya vimos que señalaba Barradas (2009:103), en ningún caso puede hablarse de ninguna figura diegéticamente superior a Yunior de Las Casas. Así, si el nivel diegético nº1 lo formaban el Prólogo y el final del Capítulo 8, nos instalamos ahora en el nivel nivel diegético nº2. Comparte nivel con los momentos autodiegéticos del joven Yunior, pero el cambio de la forma a la heterodiégesis nos introduce desde ahora la pregunta acerca de cómo ha logrado el Yunior adulto reconstruir tanto los años anteriores a conocer a Óscar como los posteriores a finalizar su estancia conjunta en Rutgers. Nos encontramos, por tanto, ante el problema de la documentación de Yunior y del acceso privilegiado que, como narrador, tiene de la interioridad de Óscar, de sus pensamientos y sentimientos privados.

Su segunda gran máscara es la apropiación de la voz de Lola, la apariencia de un discurso restituido que paulatinamente va revelándose como una práctica seudodiegética, mediante incongruencias más o menos sutiles. Hemos decidido definir como “homodiegético”, con comillas, el discurso narrativo de Lola porque, aunque efectivamente es homodiegético, no lo es en el mismo plano narrativo que el perteneciente a Yunior. Al ser historias que este nos cuenta a través de Lola, Yunior se esconde en la función de autor implícito. Si el Prólogo y el Capítulo 8 nos situaban en un tiempo cercano a 2005, entendemos que son estos los que forman parte del relato-macro en tanto que son el casi-presente de la narración y los momentos más cercanos a la escritura de la historia de Óscar por parte de Yunior. Situado el relato de Lola entre 1982 y 1985 (Capítulo 2) y en 1986 (Capítulo sin título de la segunda parte), por derecho propio abren un nivel diegético subordinado al primero; las comillas en la tabla al hablar del nivel diegético “2” vienen del hecho de que, siendo relatos de segundo grado transmitidos de Lola a Yunior y reelaborados más adelante por él, al presentarse con la apariencia de ser la propia Lola el discurso narrativo se finge menos mediado por el receptor Yunior de lo que verdaderamente está. Autoras como Machado Sáez (2011) y Pauline Berlage (2015) han señalado este rasgo del *Óscar Wao.* Respecto del Capítulo 2, anota Berlage:

> El texto da a entender que fue escrito, supuestamente, cuando Lola –adolescente rebelde–, fue enviada por su madre a Santo Domingo para pasar algunos meses con su abuela, lejos de la influencia negativa de los jóvenes estadounidenses. Hace falta señalar, sin embargo, que Yunior nunca precisa el origen ni la autenticidad de dicho manuscrito –aunque afirma al final de la novela que sigue teniendo contacto con Lola, nunca menciona la entrega de este diario–, lo que subraya el componente "dictatorial" de la novela (Machado Sáez, 2011; Saldívar, 2011) (Berlage, 2015:20)

La puntualización, aunque interesante, ya dijimos que se equivoca al considerarlo un diario: al condensar tres años en unas pocas páginas, tenemos que referirnos al Capítulo 2 como unas memorias de adolescencia de Lola. Por su parte, la autora de "Dictating Desire...", se centra en el capítulo sin título de la segunda parte. En un momento fundamental de desdoblamiento narrativo, escasamente tratado por parte de la crítica como la metalepsis que realmente es, nos enteramos –afirma Machado Sáez– de la desestabilización generada en la narración cuando Lola se dirige a Yunior explícitamente:

> At first glance, the novel appears to have a polyvocal structure, but Yunior is the individual consciousness filtering the narratives of the other characters, regardless of whether they are in first, second, or third person. (…) Even the first-person voices in the novel turn out to be funneled through Yunior's ear or eye. He quotes directly from Oscar's diary (without his permission), and one of Lola's narratives is clearly relayed to Yunior (205–11). Yunior's role as dictator extends beyond the fictional lives he narrates to include his power to relay or withhold information from the novel's readership. (Machado Sáez, 2011:528-529)

A pesar de que Machado Sáez es de las que más lejos lleva los postulados de la disposición de Yunior a deformar los hechos, no se interesa en exceso por el relato de Lola. Algo más de interés al respecto le dedica T. S. Miller; en "Preternatural Lens...", la autora apunta en concreto cómo toda la voz de Lola está construida bajo la mirada de Yunior: "I maintain that Lola's voice employs the sf lens largely because of Yunior's influence; (…) More conspicuously, when Lola's voice returns later in the novel, Yunior maneuvers her words to serve his own ends." (Miller, 2011:102). Esta será la lectura de la que más cerca nos hallemos en las páginas posteriores.

Comenzamos, sin embargo, con los capítulos dedicados a Óscar. De acuerdo con el consenso crítico, estos no tienden a ser problematizados en su diégesis; Machado Sáez, por ejemplo, habla de la apariencia de objetividad: "first, as distanced enough from the novel's subject to be objective, and second, as knowledgeable enough to be able to provide access to unmitigated and unmediated truth." (Machado Sáez, 2011:538). Ya vimos que esta "objetividad", en literatura, no se construye de esta manera y que la narración del *Óscar Wao* no podía ser en ningún caso catalogada de este modo. Continúa la crítica:

> Once the appearance of objectivity is shattered by this revelation of identity, Yunior's relationship to storytelling also shifts. As the nameless narrator, Yunior played the part of a confident and trusted informant, but he now become plagued with doubts about his ability to tell this story. (...This self-consciousness turns defensive as Yunior exposes his concerns about the reader's demands for information and realism, as well as his ability to fulfill those expectations. (Machado Sáez, 2011:539)

Aquí es donde discrepamos principalmente con Machado Sáez: desde el inicio de la narración, tenemos muestras continuas de que nos hallamos ante una forma narrativa no-omnisciente; tomemos como ejemplo las primeras palabras de la novela "Dicen que..." (Díaz, 2015:13), "Todos nosotros somos sus hijos, nos demos cuenta o no" *(ibid*), "nadie sabe si Trujillo era subordinado o amo de la Maldición" (*ibid:*14-15*)...* o, como veremos en breve, las del Prólogo, queda claro que no es así. La primera pista la tenemos en la introducción de una prolepsis al inicio del Capítulo 1:

> Durante las fiestas –y en esos años setenta hubo muchas fiestas, antes de que Washington Heights fuera Washington Heights, antes de que el Bergenline se convirtiera en un lugar donde sólo se oía español a lo largo de casi cien cuadras– algún pariente borracho inevitablemente hacía que Óscar se le arrimara a alguna niña y entonces todos voceaban mientras los niños imitaban con sus caderas el movimiento hipnótico de los adultos.
>
> Tendrías que haberlo visto, dijo su mamá con un suspiro en sus Últimos Días. Era nuestro Porfirio Rubirosa en miniatura. (Díaz, 2015:23-24)

Aunque en primera lectura esto no se advierte, aquí Yunior nos lleva durante un breve instante a 1996, ya muerto Óscar: sus Últimos Días, sabemos ya, refieren al cáncer de mama de Belicia. Inferimos, a partir de aquí, que de alguna manera esta historia puede proceder de su madre, como fuente total o parcial. Ello, no obstante, queda descartado casi de inmediato cuando tenemos en cuenta que ella no comprendería la mayor parte de los gustos y referencias de su hijo; más importante todavía, en el Capítulo 1 Yunior decide presentársenos "detrás" de Óscar, a través de una focalización interna que hace conocedor al lector de su mundo interno de un modo que ninguna suma de entrevistas a sus familiares podría justificar:

> Años después, cuando él y Olga se habían convertido en unos monstruos gordos, Óscar a veces no podía reprimir la sensación de culpabilidad cuando la veía cruzar la calle a zancadas, o con la mirada en blanco, cerca de la parada de la guagua en Nueva York; no podía dejar de preguntarse cuánto había contribuido la manera tan fría con que se separó de ella a su actual desmoronamiento. (Díaz, 2015:27)

Antes que hallarnos ante una perspectiva falsamente objetiva de los hechos, nos encontramos una y otra vez dentro de la cabeza de Óscar, tanto en sus sueños y fantasías como en los pensamientos que tiene en soledad:

> En sus sueños siempre las estaba salvando de extraterrestres o había vuelto al barrio, rico y famoso –

¡Es él! ¡El Stephen King dominicano!– y entonces Marisol aparecería, llevando cada uno de sus libros para que él los autografiara. Por favor, Óscar, cásate conmigo. Óscar, haciéndose el papichulo: Lo siento, Marisol, yo no me caso con putas ignorantes (pero, bueno, por supuesto que lo haría). Todavía miraba a Maritza de lejos, convencido de que algún día, cuando cayeran las bombas nucleares (o estallara la peste o invadieran los trípodes) y la civilización desapareciera, la rescataría de una ganga de espíritus necrófagos que irradiaban luz y juntos atravesarían una América devastada en busca de un mañana mejor. (*íbid.*:39)

Escenas como estas no poseen justificación alguna por parte de un transmisor metadiegético. Ningún diario, ningún apunte propio de Óscar se menciona; tampoco de ningún otro, salvo la prolepsis de Belicia, que, difícilmente puede considerarse una fuente. Nuestra única esperanza en la justificación de lo narrado sería Lola, que, tras fugarse, recibe cartas del protagonista:

No sabes cuántas veces pensé que *esto nunca me iba a suceder*. (Cuando en *Robotech Macross,* el anime que había ocupado el segundo lugar en su preferencia toda la vida, Rich Hunter al fin se enganchó con Lisa, se desmoronó delante de la TV y lloró. No me digas que mataron al presidente, dijo su tío desde la habitación de atrás, donde inhalaba en silencio tú-sabes-qué). En lo que a Ana respecta es como si me hubiera tragado un pedazo de cielo, le escribió a su hermana en una carta. No puedes imaginarte cómo me siento. (*íbid.*:58-59)

Aquí encontramos la posibilidad lógica de una Lola transmisora del relato del Capítulo 1 a Yunior, en la medida en que es diegéticamente factible y lógicamente probable que, bien durante el noviazgo entre ambos, bien durante la escritura del texto, ellos tratasen el tema en alguna ocasión. La lógica de la relación sería, entonces:

Óscar (escribe a) → Lola (cuenta a) → Yunior (narra a) → lector-modelo.

Sin embargo, esto es apresurado: nunca tenemos acceso directo a una sola carta completa y además de ello resulta más que dudoso que le narrara muchos de los acontecimientos del Capítulo por no ser merecedores de ser escritos por vía postal o porque ocurren antes de que Lola esté en la universidad:

Dios mío, susurró. Soy un morlock.

Al día siguiente, en el desayuno, le preguntó a su mamá, ¿Soy feo?

Ella suspiró. Bueno, hijo, a mí no te pareces.

¡Los padres dominicanos! ¡Qué joyas! Se pasó una semana entera mirándose en el espejo desde todos los ángulos posibles, procesando, sin retroceder, y al final decidió ser como Roberto Durán: No más. Ese domingo fue a la barbería y Chucho le afeitó el afro puertorriqueño (Espérate un minutito, dijo el socio de Chucho, *¿tú* eres dominicano?). Óscar se quitó el bigote y después los espejuelos; se compró lentes de contacto con el dinero que ganaba en el almacén de madera. (*íbid.*:42)

Hechos como este han sido señalados también por T. S. Miller. Su lectura sobre este

aspecto en “Preternatural Lens...” ha inspirado nuestra interpretación:

> For instance, Yunior traces only a few snatches of Oscar’s own words to letters: “It’s like I swallowed a piece of heaven, he wrote to his sister in a letter” (47); “I’m the permanent bachelor, he wrote in a letter to his sister, who had abandoned Japan to come to New York to be with me” (267); “It’s hard to explain, he wrote his sister later” (317). We see that, yes, Yunior could have accessed these letters via Lola, but we must then ask if a handful of epistles to a sibling could furnish the intricate detail with which Yunior tells Oscar’s story. (Miller, 2011:99)

La función de transmisión, por tanto, no está asegurada por Lola. Volvemos, así, a la hipótesis de una narración seudodiegética donde algunos aspectos narrados, y a saber cuáles, son descritos con justicia por Yunior. En distancia con Machado Sáez una vez más, decimos que la focalización, interna pero heterodiegética al mismo tiempo, no se confunde con omnisciencia debido, en primer lugar, a que carecemos de la interioridad de todos los demás personajes ajenos a Óscar y, en segundo, a intervenciones narratoriales como la siguiente: “Así lo llamaba cuando se sentía tierna o herida. Míster. Años después, querría ponerle eso en la lápida, pero nadie la iba a dejar, ni siquiera yo.” (*íbid.:*47). Vemos, por tanto, que una lectura lenta del mismo Capítulo 1 nos hace diferir de la caracterización del disfraz narrativo de Yunior: “as distanced enough from the novel’s subject to be objective (...) as knowledgeable enough to be able to provide access to unmitigated and unmediated truth.” (Machado Sáez, 2011:538). Frente a considerar que Yunior se inviste de una autoridad “académica” (González García, etc.), lo que hace es jugar desde el inicio con el lector para desautorizar los aspectos más aparentemente banales de la obra.

Un gran número de críticos han hecho hincapié en el carácter auto-destructivo de la autoridad narrativa de Yunior a partir del ejemplo obvio que él mismo señala en una nota al pie de página relacionada con el inicio del capítulo. Así, en las primeras páginas de la novela leemos que Óscar fue el “el primer negrito que aprendió "el perrito" y lo bailaba a la primera oportunidad” (Díaz, 2015:23), mientras que en el Capítulo 3 nos reconoce la imposibilidad cronológica de que esto ocurriera:

> 17. (...) Leonie es también la persona que me informó que "el perrito" (véanse los primeros párrafos del primer capítulo, "El nerd del ghetto en el fin del mundo") no se popularizó hasta finales de los ochenta, principios de los noventa, pero ése es un detalle que me sería imposible cambiar; me gusta demasiado la imagen. ¡Perdónenme, historiadores del baile popular, perdónenme! (*íbid.:*140n)

No obstante este hecho aparece explícitamente señalado por Yunior, no es poca la crítica ha decidido ignorar las obvias consecuencias narrativas de ello: igual que decide mantener una imagen anacrónica en la *primera página de su primer capítulo,* estamos condenados a

preguntarnos qué más habrá decidido añadir Yunior por gustos estéticos o retóricos pero que, en verdad, no obedecen a la verdad sino al confusionismo deliberado. Por decirlo con los términos de Borges hablando de Pierre Menard, Yunior cultiva el noble arte del *anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas*. Ciertos sectores de la crítica hablaría de que las notas al pie de página serían "contextualizaciones" para un público estadounidense que convertirían a Yunior en un "informante nativo" que habría decidido ser pedagógico con su lector potencial:

> However, let us reconsider: in reality, is he not acting as a native informant? Is he not unwillingly giving us that "voyeuristic thrill" that he tries to avoid? While the novel at times suggest that Díaz writes with Dominican and Dominican American readers in mind (for example, when the narrator states "It's all true, plataneros" [155]) it is also evident that many of Yunior's footnotes (or are they Díaz's footnotes?) are concise explanations of slang (*pariguayo*), belief (*guanguas, mongooses, fukús, zafas*), traditions, superstitions, legends, and historical characters and events with which most Dominicans and Dominican Americans are already familiars. (…) The information included in his footnotes is still very close to what I would consider the cultural translations of a native informant, even if Díaz leaves entire phrases in Spanish without translation and refuses to use quotation mark or italics. And of course that the novel was written in English... (López Calvo, 2013:78-79)

De esta débil lectura realizada por López-Calvo únicamente aceptamos la noción de "informante nativo" como una máscara que Yunior trata de ponerse y que en más de una ocasión se resquebraja. Obsérvese, asimismo, la confusión por parte de López Calvo de las instancias del autor real, autor implícito, narrador, narratario, lector modelo y lector empírico: en primer lugar, trata las alocuciones a los narratarios de su escritura –"y está bien si ustedes no creen en estas "supersticiones". Perfecto. Mejor que perfecto. Porque crean lo que crean, el fukú cree en ustedes." (Díaz, 2015:17) "Todo esto es verdad, plataneros. *(ibíd.:*163); "Quizá ustedes se pregunten (…) Negro, por favor" (*ibíd.*:249)– dirigida a un público extradiegético, siendo esto por definición imposible dentro de la lógica de la narrativa –"a narrador intradiegético, narratario intradiegético" (Genette, 1972:313)–. Las interpelaciones son, y solo pueden, ser productos intradiegéticos de Yunior, y no de Junot Díaz: considerar, por tanto, que la novela "está dirigida" a un público concreto implica un presentismo inaceptable para la teoría y la crítica literarias, que si a algo se dedica es al tratamiento de discursos cuyas circunstancias de enunciación son diferentes a las del diálogo. Su condición de escritura inaugura un espaciamiento, una diseminación originaria[174], que implica necesariamente que,

174"Constituyéndolo y dislocándolo simultáneamente, la escritura es distinta del sujeto, en cualquier sentido que se lo entienda. Nunca podría pensarse bajo su categoría; de cualquier manera que se la modifique, que se la afecte de conciencia o de inconsciencia, remitirá, a todo lo largo de su historia, a la sustancialidad de una presencia impasible ante los accidentes o a la identidad de lo propio en la presencia de la relación consigo." (Derrida, 1986:88)

para poder significar, debe ser independiente de la intencionalidad del sujeto empírico. En términos de Ricoeur:

> Gracias a la escritura, el discurso adquiere una triple autonomía semántica: respecto de la intención del hablante, de la recepción del público primitivo, y de las circunstancias económicas, sociales y culturales de su producción. En este sentido, lo escrito se libera de los límites del diálogo cara a cara y se convierte en la condición del devenir texto del discurso. (Ricoeur, 2002:33)

López Calvo no es el único que cae en este error; del mismo modo, Brescia hablaba de "autoexotizacóin" (Brescia, 2021:419). Años antes, también Monica Hanna incurría en este error narratológico, señalando lo siguiente: "The "you" invokes the reader's complicity in the historical ignorance surrounding Dominican history; as the novel is written in English (though a highly particularized form of English) and relies heavily on United States popular cultural tropes, this interpolated "you" is likely to be a United States reader" (Hanna, 2010:502). Resulta curiosa esta restrictivísima interpretación de los horizontes de lectura.

El resto del artículo de López Calvo, por su parte, no merece demasiada atención; el crítico no consigue distinguir entre la "identitis" de algunos personajes determinados y la supuesta hiperperformatividad de lo latino del texto. Este supuesto imaginario adormecedor "propio del realismo mágico" (López-Calvo) es usado como una cáscara vacía bajo la que lo último que encontramos no es ninguna esencia de "dominicalidad" o "representatividad"[175]:

> I also think that he's another example of the worst Dominican. In the text, he's constantly being corrected by people who know way more about Santo Domingo than he does. He constantly makes the simplest mistakes throughout the book. I'm not just saying that as a way to cover, but there are a number of very critical historical mistakes that Yunior makes throughout, and they get referenced in a number of places that you have to be very careful about.
>
> There's a moment in the footnotes when the dude doesn't even get the geography correct and this woman, Leoni, has to come in and be like, Dude, there's no fucking beaches over there. There's a sense that he's passing for Dominican on so many levels. I think that he's trying as desperately as anyone else to put it together, to put together something that works (Díaz, 14/6/2007:200-201)

Tomamos, no obstante, la figura del "informante nativo" como motivo con el que dispersar, más que introducir, al lector dentro de un ambiente "real" (por exótico que se presente). Como veremos ahora, toda "autoexotización" (Brescia, 2021:419) con que nos enfrentemos está más calculada de lo que parece como mecanismo de desautentificación de la voz narrativa de Yunior. Su fiabilidad no se reduce a lo que nos cuenta de Óscar sino a la misma historia de la República Dominicana y de los Estados Unidos, ya sea en aspectos

175Otra opinión discordante con la de López-Calvo es la de Glenda R. Carpio: "Rather than act as a native in formant or cultural translator, he maintains the brio of his hybrid language, finding a way of paying homage to the ancestral spirit of survival that he locates in Beli's plight without romanticizing it." (Carpio, 2016:284)

macro o en micro. El ejemplo del "perrito" que señala Díaz en la entrevista no es sino la punta del iceberg de otros momentos, más sibilinos, donde Yunior pone a prueba la capacidad de atención de un lector "auténticamente latino": este reconocería la falsedad y los errores que de otro modo son pasados por alto, y vería que Yunior no pasa por dominicano para nadie. Aunque intentamos no salir de la narración específica del *Óscar Wao*, está claro que quienes consideran a Yunior un "informante nativo" no ven la ironía intertextual entre su presentación de la República Dominicana (llena más bien de elementos de literatura de género que del realismo prototípico de la Novela del Trujillato, por ejemplo) y su propia falta de "dominicalidad" para los demás –recordemos que incluso su hermano le llamaba "haitiano"–. Así le reprocha, por ejemplo, uno de sus ligues nacidos en la media isla: "Al concluir el semestre, regresa a casa. Mi casa, no tu casa, dice con ponzoña. Siempre está tratando de probar que no eres dominicano. Si yo no soy dominicano, entonces nadie lo es, le contestas, pero a ella le hace gracia y se ríe. Entonces te desafía: Dímelo en español, y por supuesto no puedes." (Díaz, 2013:189-190)

Vemos, por tanto, la narración de Yunior más como una descomposición del informante nativo que como una recreación de este papel; así, donde Brescia vería estereotipación de lo dominicano-estadounidense, nosotros vemos más bien una memoria-simulacro, un escenario de cartón piedra imaginado y puesto por Yunior. Volvemos al inicio del *Óscar Wao*:

> "Nuestro héroe no era uno de esos dominicanos de quienes todo el mundo anda hablando, no era ningún jonronero ni fly bachatero, ni un playboy con un millón de conquistas. Y salvo en una época temprana de su vida, nunca tuvo mucha suerte con las jevas (qué *poco* dominicano de su parte)." (Díaz, 2015:23)

Hemos de considerar, en primer lugar, que Yunior ni siquiera vivía en los Estados Unidos cuando comienza a hablar de la ciudad de Óscar , Paterson, NJ –si Yunior vivió en la República Dominicana, como dice, hasta los nueve años (ibíd.:260), habría llegado a EEUU en 1978; esto es lo que parece inferirse asimismo del capítulo "Fiesta, 1980" de *Drown*–; el escenario que Yunior comienza a desplegar para comenzar su narración está alejado del realismo: es más bien más bien un escenario de cartón piedra formado por imágenes estereotipadas pero, decimos, incongruentes o anacrónicas. Igual que con la escena del "perrito", si atendemos a otros elementos textuales relacionados con la música vemos que no es el único anacronismo deliberado:

> La ventana de su cuarto daba al frente de la casa de ella, así que siempre la miraba furtivamente mientras pintaba sus miniaturas de *Dragones y mazmorras* o leía el último libro de Stephen King. Lo único que cambió durante esos años fueron los modelos de los carros, el tamaño del culo de Maritza y el tipo de música que dejaban oír los speakers de los carros: primero freestyle, luego hiphop de la época de Ill-Will y ya al final, sólo por un tiempito, Héctor Lavoe y los muchachos. (Díaz, 2015:30)

Como ocurría con el baile del "perrito", el *freestyle* es un género que igualmente se populariza a "finales de los ochenta, principios de los noventa", no siendo un formato de hip-hop desarrolldo en la época que se nos narra (1974–1980). Por su parte, el sello discográfico Ill-Will apareció en el año 2000. En cuanto a Héctor Lavoe, resulta difícil imaginar a qué "muchachos" se referirá; en cualquier caso, Lavoe llevaría en activo desde 1967 y como solista desde 1975. Es el único de los referentes musicales citados en el párrafo que, en efecto, existía en el momento que nos es narrado –Óscar cuenta con siete años en el 74 y trece cuando entra en séptimo grado, anterior punto temporal referido en el texto, de modo que nos hallamos en 1980–, pero ¿solo por un tiempito? ¿Héctor Lavoe? ¿Y de cuándo habla Yunior aquí? Tomamos nuevamente una cita de Díaz, perteneciente esta vez a la entrevista de 2012 con Richard Wolinsky en Guernica Magazine:

> All the skills that I learned in science fiction and fantasy for world building, I brought to bear in building the world of Yunior de las Casas' family. Building the world of the Dominican Republic in the '50s, '60s, '70s, '80s, '90s, and 2000. And in many ways, I feel that no more is Dahlgren a constructed world than *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao (*Díaz y Wolinsky, 2012:sp)

Esta "confesión" nos resulta muy interesante: el mundo narrativo interior al *Óscar Wao* es tan artificioso como un espacio de ciencia-ficción o de maravilla. Al ir aumentando los motivos típicos de la década por acumulación, no es ninguna sustancia de "dominicalidad" lo que subyace, sino meramente la *apariencia* de ello, estereotipada y llena de anacronismos; al componer este escenario de "memoria-simulacro", Yunior en cierta forma se comporta como Philip K. Dick en *Tiempo desarticulado* (1959), construyendo un falso escenario desde el futuro para un personaje "atrapado" en aquella época:

> Existe una novela escrita por Philip K. Dick, publicada en 1959, que evoca los años cincuenta: el ataque cardíaco del presidente Eisenhower; Main Street; Marilyn Monroe; un mundo de vecinos y asociaciones de padres y profesores; pequeñas cadenas de tiendas […]; series televisivas favoritas; breves coqueteos con el ama de casa vecina; programas de juegos y concursos; *sputniks* que giran en lo alto, a lo lejos, como meras luces intermitentes en el firmamento, difíciles de distinguir de aviones u ovnis. […] La lista no está compuesta por realidades o hechos históricos (a pesar de que sus elementos no son inventados y son, en cierto sentido, "auténticos"), sino más bien por estereotipos, por ideas sobre hechos y realidades históricas. (Jameson, 2012:37)

De acuerdo con la interpretación realizada por Mark Fisher en *Lo raro y lo espeluzante*, esta novela de Dick resulta notable por su simultánea producción de un pueblo estadounidense "realista" (Fisher, 2018:59) que, no obstante, resulta ser falso. Nos encontramos aquí ante uno de los abismos que caracterizan al *Óscar Wao,* y que acaso podríamos tratar de definir como la producción de un efecto de realidad mayor y más intensificado en aquello de lo que no nos

podemos, sin embargo, fiar. Señala Fisher al respecto de *Tiempo desarticulado*:

> [L]a novela aborda el realismo literario como una especie de disneyficación. En una escena clásica del vértigo ontológico de Dick, se revela que el pueblecito, descrito tan concienzudamente, resulta ser un sistema intrincado de fachadas de cartón, sugerencias hipnóticas y alucinaciones negativas (más tarde volveremos a la cuestión de las alucinaciones negativas). El resultado puede leerse en términos de metaficción crítica como ciencia ficción, pues ¿qué es cualquier montaje en la ficción realista sino un sistema similar a ese? ¿Cómo se logra un «efecto de realidad» salvo si los autores emplean esas técnicas de simulacro? En *Tiempo desarticulado*, la maquinaria del realismo se redefine y se convierte en una serie de efectos especiales.
>
> En la novela, la sensación de lo raro no la genera la colisión de mundos, sino el pasaje de un mundo «realista» a «un mundo alienado», a otro mundo. Tras haber sido degradado a simulacro, el mundo realista no se ve tanto invadido como sí borrado. (Fisher, 2018:59-60)

La novela de Dick –fuente, como sabemos, de la famosa película *El show de Truman*– nos inspira leves ecos de la propia desarticulación diegético-temporal del *Óscar Wao*. ¿Cómo hemos llegado a tener datos del protagonista como los escritos? ¿Por qué elementos narrativos tan banales no cuadran cronológicamente? A estas alturas del análisis sería demasiado simplista considerarlo un error. ¿Es también un error que en el mismo capítulo se afirme que Óscar habría "vivido sus dos primeros años en la RD y, después, precipitadamente, angustiosamente, haber sido desplazado a New Jersey" (Díaz, 2015:33) y que, en el Capítulo 3, se nos diga que Belicia no volverá jamás a vivir en la República Dominicana después de abandonarla antes de tener ningún hijo? (p.177) Al igual que el resto de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* –así como en el conjunto de la producción narrativa del "ciclo" de Yunior–, las relecturas nos dan la señal de que el narrador nos está tratando de distraer y confundir diseñando unos escenarios inexactos pero convincentes –"la verosimilitud no es sólo semejanza con lo verdadero, sino apariencia de lo verdadero" (Ricoeur, 2008:393)

Si en el caso de la novela de Dick el realismo constituía una excusa para ser desmontada y servir de entrada para una historia futurista ambientada verdaderamente en los noventa pero en la que el protagonista, Gumm, vive en una reproducción simulada de los años cincuenta inspirada por sus propios recuerdos de entonces –y, por ello, estereotipada e idealizada–, ocurre lo mismo con la práctica narrativa de Yunior: forja un espacio "falso" construido con estereotipos –el macho latino, Héctor Lavoe, el perrito, expresiones como *pariguayo...*– para multiplicar un efecto de realidad que, en verdad, no hace sino ocultar el irrealismo de lo que leeremos posteriormente. Así, mientras nos adentramos en el desarrollo de Óscar desde su infancia a su adolescencia, somos "entretenidos" con una serie de descripciones de los fracasos del protagonista que van introduciéndonos en un marco de verosimilización

posteriormente desautentificado.

Digamos, por tanto, que nos encontrarnos ante un espacio donde lo familiar es invadido y deshecho por las fuerzas de lo *unheimlich* desde la propia composición, a partir de un falso realismo. En el *Óscar Wao,* la metaficción, la desautorización, la modalización epistémica –lo que Rodríguez Navas lee como "gossip" (2018)– y el error deliberado confluyen para aparecérsenos como configuradores de realismo literario; no obstante, la atención al detalle nos revela que tal realismo es una fantasmagoría, una fachada que constantemente se agrieta desde las primeras páginas de la novela. Aunque una primera lectura pueda pasarlo por alto, en cualquier caso seremos más conscientes de tales estrategias utilizadas por Yunior a lo largo de los capítulos 6 y 7.

Ambos capítulos hacen uso del mismo punto de vista heterodiegético: sabemos que Yunior y Lola viven juntos en Nueva York cuando los acontecimientos relativos a Óscar tienen lugar mientras que él ha vuelto a casa de su madre, en Paterson, Nueva Jersey. Yunior no participa como personaje en momento alguno del Capítulo 6, "LA TIERRA DE LOS PERDIDOS", mientras que en el Capítulo 7, EL VIAJE FINAL, tiene un par de apariciones previas al subcapítulo en que Óscar es asesinado, con función meramente pasiva:

> ¿Fui allá a verlo? Claro que sí. Con Lola. Nada une a pareja como una catástrofe.
> ¿*Et tu*, Yunior?, dijo al verme.
> Nada funcionó. (*ibid.*:315)

Vemos, por ello, que no es el mismo caso de la Crónica del Capítulo 4, donde Yunior podía justificar todo lo que relataba acerca de Óscar excepto la aparición de la Mangosta debido a su cercanía física. En este capítulo 7, Lo poco que sabe el Yunior-personaje acerca de Óscar durante los años previos a su regreso a República Dominicana en unas vacaciones con Belicia (1992 – verano 1995) está, podemos inferir, transmitido por Lola a Yunior: "Soy el eterno soltero –escribió en una carta a su hermana, que había abandonado Japón para venir a Nueva York a estar conmigo. No hay nada permanente en el mundo, su hermana contestó. Se apretó el ojo con el puño y escribió: Yo sí." (*ibid.*:269) Ahora bien, al margen de lo evidente –¿cómo sabe Yunior que se aprieta "el ojo con el puño" antes de escribir?–, vuelve a resultar aventurado que todo lo que se nos narra apareciera en las cartas o llamadas telefónicas que mantienen los hermanos. Ello nos lleva a tener que volver preguntarnos por el transmisor metadiegético que informa a Yunior sobre la vida de Óscar.Como decimos, la única hipótesis que hasta ahora se validaría narrativamente, aun de forma indirecta, es la de Lola como mediadora entre los acontecimientos vividos por Óscar y la posterior narración de estos por Yunior de las Casas:

[Óscar] tomaba el carro e iba a visitar a Lola, que después de un año en Brooklyn, ahora estaba en Washington Heights, se estaba dejando crecer el pelo, había estado embarazada una vez; un momento de verdadero entusiasmo, pero abortó al enterarse que yo la engañaba. He regresado, anunció cuando entró por la puerta. Está bien, le dijo ella a su vez; y entonces le cocinaba y él se sentaba con ella a fumar un porro vacilando, sin entender por qué era incapaz de mantener aquella sensación de amor en su corazón para siempre. (*ibid.*:271)

Tal como se nos cuenta en una, por otra parte, sorprendente confesión de Yunior –el asunto del aborto no vuelve a ser mencionado en absoluto en toda la novela[176]–, los hermanos continúan viéndose con cierta frecuencia. Vemos, también, que Lola y Yunior no viven juntos un año después; ahora bien, por más que Lola pueda ejercer de transmisora de algunos de los episodios relatados, muchos de ellos carecen incluso de esta última posibilidad lógica de autentificación. Aunque podamos creer que, efectivamente, Lola le cuenta a Yunior gran cantidad de cosas sobre Óscar, tanto en vida como, sobre todo, años después, tras su muerte –"Nunca le pregunto si su hija ha empezado a soñar. Nunca menciono nuestro pasado. Todo lo que hacemos es hablar de Óscar" (p.323)–, ello no es prueba suficiente para calificar a Lola como "La" mediadora. De hecho, la posibilidad de identificarla como tal se desvanece cuando leemos descripciones de sueños del protagonista o momentos extremos de soledad que difícilmente podría haberle transmitido posteriormente:

Tenía sueños en que vagaba por el malvado planeta Gordo, buscando piezas de su nave espacial estrellada, pero todo lo que encontraba eran ruinas quemadas, todas bullendo con nuevas y debilitantes formas de radiación. No sé lo que me pasa, le dijo a su hermana por teléfono. Creo que la palabra apropiada es *crisis,* pero cada vez que abro los ojos lo único que veo es *desaparición.* Ésta fue la época en que echaba a los estudiantes de clase por respirar, en que le decía fuck off a su mamá, en que no podía escribir una palabra, en que registró el closet del tío y se llevó el Colt a la sien, en que pensaba en el puente del tren. (íbid.:270)

De forma incluso más extrema, llegamos a encontrarnos con discursos restituidos mediante el uso del estilo indirecto libre, que narran además momentos de la vida de Óscar que no solo carecen de la mediación posible de Lola –"le dijo a su hermana"–, sino que son por su contenido, juzgamos, irrelevantes aún para las conversaciones que podrían mantener Lola y Óscar:

Iba hasta la comunidad amish, comía solo en una cafetería de la carretera, les echaba el ojo a las

176Al respecto de este pasaje, señala con juicio T. S. Miller: "As narrator, Yunior takes it upon himself to fill in the various gaps in his various narratives: his own text endeavors to replace all those missing texts, shatter their silences, yet he seems fascinated and frustrated by his inability to resolve all of the gaps completely. Yunior persistently returns to Beli's "Lost Years" as an enslaved *criada*, one of the major gaps in the novel (85), but his autobiography contains just as many holes, as we see when he startles us with a rather major gap in the story of his own life" (Miller, 2011:97)

jevitas amish, se imaginaba vestido de predicador, dormía en el asiento trasero del carro y después iba de regreso a casa.

Algunas noches soñaba con la Mangosta.

(Y si piensan que su vida no podía empeorar: una tarde llegó al Game Room y se quedó estupefacto al descubrir que, de un día para otro, la nueva generación de nerds ya no compraba juegos de rol. ¡Estaban obsesionados con las barajas de *Magic!* Nadie había previsto el cambio. Se acabaron los personajes y las campañas, sólo interminables batallas entre mazos de cartas. Toda la narrativa eliminada del juego, todo el performance, sólo pura mecánica sin ornamento alguno. ¡Y cómo les encantaba esa vaina a los chiquillos! Trató de dar una oportunidad a *Magic,* trató de juntar un mazo que valiera la pena, pero sencillamente no era lo suyo. Lo perdió todo contra un punk de once años y se dio cuenta que en realidad le daba igual. Primera señal de que su Era se cerraba. Cuando lo último en nerdería ya no le llamaba la atención, cuando prefería lo viejo a lo nuevo.) (*ibid*.:271)

Más adelante, cuando hablemos de los capítulos dedicados a Lola, exploraremos por qué no es congruente pensar que los sueños con la Mangosta podrían haberle sido transmitidos por Óscar a ella. En caso de que el lector no se encuentre convencido de que Lola no puede ser la transmisora metadiegética de los sueños y fantasías de su hermano, recurrimos aquí a un ejemplo situado unas páginas atrás:

Nataly había estado ingresada cuatro años en un hospital psiquiátrico (los nervios, decía) y era una Wiccan confesa. Su novio, Stan the Can, a quien había conocido en el manicomio ("nuestra luna de miel"), trabajaba como técnico de EMS con los paramédicos y, le dijo Nataly a Óscar, por alguna razón, los cadáveres que veía tirados por las calles lo dejaban recho. Sran, dijo Óscar, parece un individuo muy curioso. Dímelo a mí, suspiró Nataly, A pesar de su fealdad y de la niebla medicinal en que Nataly habitaba, Óscar tuvo con ella fantasías bastante extrañas, estilo Harold Lauder. Puesto que no era lo suficientemente atractiva como para salir con ella abiertamente, imaginaba una de esas relaciones retorcidas que existían sólo en la cama. Imaginaba que entraba en su apartamento y le ordenaba desnudarse y que, encuera, le cocinara harina de maíz. Dos segundos después, estaría arrodillándose en los mosaicos de la cocina sólo con un delantal, mientras que él permanecía completamente vestido.

A partir de ahí las cosas se hacían aún más extrañas. (*ibid*:267)

A no ser que queramos admitir la hipótesis contraintuitiva de que el protagonista, caracterizado por una enorme timidez, se abriría de forma sorprendente e injustificada ante temas sexuales y le narrara este tipo de fantasías eróticas a Lola –y ella, de una manera morbosa y contraria al desarrollo de su personaje– hubiera decidido contarle esto a Yunior, hemos de admitir la inverosimilitud de considerar a Lola como algo más que una ocasional transmisora metadiegética y pensar en la intervención continuada de Yunior en estos pasajes. Disentimos de este modo de perspectivas como las de Monica Hanna, quiee afirma que Yunior subraya sus limitaciones respecto de conocerlo todo en un acto de humildad narrativa:

> Not only does Yunior admit to his limitations, but he also often highlights them. In looking for a way to understand the reasons for Oscar's death in the Dominican Republic, Yunior admits that he cannot posit a definitive answer. […]
>
> Neither the narrator nor the narrative is meant to be taken as unquestionable or monolithic, though they are meant to reveal elements of truth, especially in showing the uncertainties and ambivalences of history. Again, Yunior emphasizes the role of the reader as the ultimate interpreter of history. (Hanna, 2010:508)

Al margen de que en la novela, Yunior no duda sobre la razón que conduce a Óscar a la muerte –la violencia policial y la cultura machista de patrimonialismo hacia las mujeres–, vemos que, siendo un narrador intradiegético-heterodiegético, incurre continuamente en la violación metaléptica de introducir sin justificación transmisora ninguna múltiples sueños a lo largo de toda la novela. Jamás llegamos a saber cómo Yunior accede no ya a la interioridad de sus personajes sino a su inconsciente. ¿Cómo se puede pretender hacer creer al lector que tales espacios narrativos son "realistas" de alguna manera?[177]

Eliminada la posibilidad de una transmisión metadiegética del conjunto de la historia de Óscar por parte de Lola, se nos abre no obstante en el Capítulo 6 una última posibilidad de fuente: el propio diario de Óscar, el cual aparece a partir del subcapítulo titulado "Compendio de notas de un regreso a la tierra natal" / "The condensed notebook of a return to a Nativeland", en clara referencia intertextual al poema surrealista de Aimé Césaire *Cahier d'un retour au pays natal* (1939)[178]. A partir de aquí, las supuestas justificaciones diegéticas proceden de la reelaboración del diario del protagonista; estas, como señala T. S. Miller, fallan en su objetivo de congruencia y parecen estar orientadas, nuevamente, a la consecución de un *efecto* de realidad que esconda todos los añadidos del propio Yunior. Apunta la autora:

> By way of illustration, allow me to demonstrate the impossibility of the following scene: "I'm in Heaven, [Oscar] wrote in his journal. Heaven? His cousin Pedro Pablo sucked his teeth with exaggerated disdain. Esto aquí es un maldito *infierno*" (275; emphasis in original). Here Oscar's intradiegetic narration appears to intermingle with Yunior's diegesis in a way intelligible only to Yunior: when, where, and how are we to understand Pedro's response to the sentence that Oscar has written in his journal? I will not adduce all the possibilities, but only point out that we have no way of choosing from among them based on the evidence Yunior provides. As if to underscore the point, a few pages later Yunior pulls the very same trick, first giving us a few of Oscar's words: "now that's entertainment, he wrote in his journal" (276). Yunior then implies, without any explanation for the connection, that days or even weeks later Oscar's uncle has somehow become aware of what Oscar had privately written: "now *that*, his tío

177Claramente, ello no implica que la obra pertenezca al "realismo mágico" en absoluto, como han querido ver tantos autores. Rescatamos aquí una cita de Tim Lanzendörfer: "I do not see magical realism as a central aspect of the novel, as do López-Calvo and Hanna (Lanzendörfer, 2013:14)

178Aún más clara sería, empero, si la traductora Achy Obejas hubiera decidido respetar el título en castellano; a lo largo de la obra, no es el único caso en que una referencia queda perdida en el proceso de traducción.

Rudolfo said, is entertainment" (277; emphasis in original). Since Yunior does let us know that the respective events described by Oscar and his uncle take place in different parts of the country, we see that it is only Yunior's *text* that has managed to collapse the interval between them. Indeed, perhaps Rudolfo never said such a thing at all, and Yunior as author has imposed the connection on his narrative. (Miller, 2011:100)

En verdad, como sostenemos, no es tan "imposible" –Yunior tiene derecho a retocar en virtud de la narratividad la literalidad de los acontecimientos, al cabo nos encontramos en un modo de discurso narrativizado, no restituido–. Resulta sospechoso, no obstante, que la mayor parte de las autentificaciones de este tipo que hallamos en el Capítulo 6 tienden a no ser nunca narrativamente concluyentes por situarse, una vez más, en torno a escenas en cierto punto irrelevantes: anécdotas turísticas, en lo fundamental. Por el contrario, cuando avanzamos el capítulo, conforme nos acercamos a los acontecimientos fundamentales que desencadenarán la perdición final de Óscar –esto es, cuando conoce a Ybón y se enamora de ella–, son varias las versiones de la historia que se nos ofrecen: Yunior nos acusa de no creerle y los transmisores metadiegéticos como "escribió a Lola" o "apuntó en su diario" desaparecen. Elena Machado Sáez apunta, en relación con este asunto, que es en el momento en que Yunior introduce a Ybón dentro de la novela cuando la autoridad narrativa entra en el clímax de su cuestionamiento (2011:539); se interesa, por tanto, en desautentificar a Ybón a partir del subcapítulo intitulado "Una nota del autor", donde Yunior se defiende ante su lector implícito:

Yo sé lo que van a decir, mis negros. Miren eso, ahora está escribiendo Suburban Tropical. ¿Una puta y no es una cocainómana menor de edad? No es creíble. ¿Quieren que vaya a La Feria y busque un modelo más representativo? ¿Sería mejor si convierto a Ybón en esa otra puta que conozco, Jahyra, una amiga y vecina de Villa Juana, que todavía vive en una de esas casas antiguas de madera rosadas con techo de zinc? (...) ¿Sería mejor? ¿Sí?

Pero entonces estaría mintiendo. Sé que he metido mucha fantasía y ciencia ficción en esta mezcla, pero se supone que es la historia *verdadera* de la Breve y Maravillosa Vida de Óscar Wao. ¿No podemos creer que pueda existir una Ybón y que a un bróder como Óscar le haya tocado un poquito o de suerte después de veintitrés años?

Ahora es su turno. Pastilla azul, continúan. Pastilla roja, regresan a Matrix. (Díaz, 2015:285-286)

De acuerdo con Elena Machado Sáez, esta intromisión narrativa por parte de Yunior, como una respuesta ante una pregunta no realizada por el lector, problematiza la verdad de lo que leeremos a continuación en virtud de un intento final de parte de Yunior de "normalizar" a Óscar dentro del sistema heteropatriarcal de sexo-género; aunque su análisis nos resulta muy interesante y en gran parte nos situamos junto a su punto de vista, no encontramos válida, como ya dijimos, la identificación entre "dominicalidad" e "hipersexualidad" que Machado Sáez quiere tratar siempre juntas. Así, preferiremos considerar opciones alternativas a por qué

Yunior narra esta historia y de este modo frente a la perspectiva de la reterritorialización dominicalizante[179] en la que cae aquí la crítica en su, por otra parte, muy agudo análisis:

> Implicit here is that Ybón's appearance is a writerly *choice*, and that Yunior knows that the romance between her and Oscar requires some stretch of the imagination: "Can't we believe that an Ybón can exist and that a brother like Oscar might be due a little luck after twenty-three years?" (285). Yunior's logic for narrating Ybón into existence is not to posit the inauthentic prostitute as authentic, but rather to give Oscar his "due." Yunior is especially invested in demarginalizing Oscar, in curing him of the obstacle that prevents him from claiming belonging as a Dominican male. In turn, Yunior references the novel's audience and its desires for realism, identifying the narrative as the product of a tense negotiation between himself and the reader. Ultimately, Yunior capitulates to the readership's demands for Truth by continuing to disguise his role in shaping what is purportedly the "real" story. Yunior encourages the reader to accept the romance of sex as a realistic ending for Oscar; in doing so, we are (following the novel's metaphor) swallowing "the blue pill," accessing Truth and leaving the Matrix of illusion behind (285). (Machado Sáez, 2011:539-540)

Añade en una nota al pie: "Yunior is actually reversing the equation from *The Matrix* (1999). In the film, Neo chooses the *red* pill to escape the Matrix; the blue pill reinstates the computer-generated and false reality." (*ibid.)*. Esta es, creemos con Machado Sáez, una de las claves subrepticias más importantes del texto que fomenta el dudar tanto de él: la pastilla azul que Yunior nos ofrece es la del mantenimiento de la suspensión de la incredulidad, la del mero *efecto* de realidad.

Sin embargo, consideramos que la insistencia de Machado Sáez en ver en la pérdida de la virginidad de Óscar una validación final de su "dominicalidad", otorgada post-mortem por Yunior como una deuda, aleja el foco de la historia y acaba ofreciendo una sobreinterpretación. ¿Por qué hemos de reducir a Yunior a "varón dominicano"? ¿Leeríamos la historia sobre una familia maldita con personajes blancos estadounidenses, franceses o alemanes como mera miniatura del país, o nos parecería una reducción estereotipante rayana en la xenofobia? ¿Por qué esta obsesión de la crítica estadounidense por diferenciar entre historias "nacionales" –las de la población migrante– e individuales –las suyas–? Quejándose de esta disolución de la persona en el eje nacional, diría Díaz en una entrevista: "I'm just one person, writing about one tiny set of (imagined) experiences. Sure, you can use what I write

179Otros autores, como Tim Lanzendörfer o Jennifer Donahue, sostienen que es la reconexión con lo maravilloso o lo folklórico lo que re-dominicalizaría a Yunior y Óscar. Dice el primero: "In fact, the accepting of and reveling in fantasy becomes a means for Yunior of reconnecting with a genuine way of being Dominican, just as Oscar does." (Lanzendörfer, 2013:11) Donahue, por su parte, afirma: "In utilizing the supernatural as a means of exploring fukú, Díaz proffers a shift in the understanding of Dominican identity that moves beyond essentialist, physical markers of identity to ones rooted in the mystical and collective." (Donahue, 2014:60)

about to open a discussion about larger issues, about the communities in which my set of experiences is embedded, but that doesn't make me any expert on anything or the essence of the Dominican Republic." (Díaz, 2008:buscar) De acuerdo con Machado Sáez, esta normalización final de Óscar llevada a cabo por Yunior, este supuesto "deber" sería en verdad una "traición" y "curación" de *ambos,* dado que, según la crítica estadounidense, Yunior en el fondo está enamorado de Óscar:

> The final "curing" of Oscar through sex also attempts to resolve Yunior's own desire for Oscar de León. In *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, the true romance, the one that cannot be explicitly narrated, is between Yunior and Oscar. Yunior's sexuality is so hyperperformative in its excess that its function can only be to rationalize his own cultural authority as narrator[19] [n.19=Robin Wood summarizes one of Sigmund Freud's stages of paranoia as "the Don Juan syndrome where homosexuality is denied by means of obsessive pursuit of women" (227). Yunior's "obsessive pursuit" is consistent and explicit in the novel, even humorous in its excesses, yet critical commentary has consistently rendered Yunior's sexuality as marginal to the story]. The specter of homosexuality looms at the margins of Oscar's narrative, and if Yunior seeks to dispel it by declaring Oscar an un-virgin, his motivations stem in part from an anxiety about his own embodiment of heteronormative values. (Machado Sáez, 2011:547)

He aquí donde Machado Sáez alcanza la sobreinterpretación. Ese "amor" supuesto de Yunior no existe. Por otra parte, la alusión vetero-freudiana de proyección de la homosexualidad a partir de un Complejo de Don Juan no sabemos si nos parece más homófoba que las prácticas de "normalización" llevadas a cabo por Yunior. Volvemos, una vez más, bajo una tenue apariencia progresista, en verdad parece más bien situarse como censor de la sexualidad en general, al considerarlo únicamente como un dispositivo de poder –y solamente poder–. Disentimos en que Yunior sea "tan" hipersexual, así como en que esto pueda de alguna manera ser un retorcido índice de homosexualidad velada. Vincent Walsh (2014) criticaría también esta lectura de Machado Sáez, señalando que "there is no support in the actual text for Saez's speculations about Oscar's "queerness" and Yunior's secret infatuation with Oscar."[180] (Walsh, 2014:250).

Si Machado Sáez encuentra un enamoramiento reprimido que nos parece en efecto fuera del texto, su hipótesis de que Ybón jamás se acuesta con Óscar sí será tenida aquí en cuenta. De acuerdo con que Yunior no nos engaña todo el tiempo, aventuraremos una posición

180Su crítica de Lyn Di Iorio Sandín es, sin embargo, injusta. Le achaca la imposición de un marco teórico "extraño" (en verdad, el del triángulo del deseo mimético aquí usado) al señalar cómo la autora lee la versión breve del *Óscar Wao*. Walsh afirma: "This means that even though Oscar may not realize it, he would actually rather engage in sex with the capitan than with Ybon, since, according to Sandin, "the desire for women as objects often serves as a conduit through which the homosocial desire for other men manifests" (Walsh, 2014:30-31). Su error obvio reside en que aquí Walsh no percibe que Di Iorio Sandín está hablando de la homosociabilidad, y no de la homosexualidad.

alternativa a la de la investigadora: Ybón *sí* existe como vecina de Óscar, y acaso como amiga suya, pero lo que Yunior nos narra no es tanto una historia de amor como de obsesión. Por mucho que queramos dulcificar a Óscar y tratar de ver en él a un romántico desaforado, el retrato que hemos visto que Yunior hacía de él en varios momentos de la narración nos lo mostraba más bien como un muchacho neurodivergente, depresivo y con carencias en las formas de regularse emocionalmente; recordemos, por ejemplo, su reacción cuando "se enamora" de su amiga La Jablesse –una chica junto a la que anda cerca nada más que un mes– y la encuentra con su pareja: "Antes de que a ella le fuera siquiera posible decirle que se largara, él se volvió loco. La llamó puta y atacó sus paredes, arrancando los afiches y lanzando los libros por todas partes." (Díaz, 2015:193)

De modo que, en lugar de dudar *in toto* de lo ocurrido entre Óscar e Ybón, creemos que resulta más productivo pensar que parte de la invención narrativa de Yunior se concentra, en cierto modo, en darle una historia y un final dignos a Óscar de León después de una vida y una muerte miserables. Yunior no nos describe los episodios de Ybón para normalizar a Óscar dentro del régimen heteropatriarcal sino para darle lo que no tuvo, esto es, algo parecido a una relación afectiva. Si algo se disimula, aquí, es la posición de poder por parte de Óscar, un profesor de instituto de Nueva Jersey cuya abuela tiene seis panaderías en Santo Domingo, respecto de Ybón, una prostituta con dos hijos en el extranjero y un novio maltratador. Insistimos: ¿es *amor* lo que Óscar experimentó con Ybón verdaderamente, o es más bien una redención postmortem que Yunior realiza en "homenaje" a él ppor el mero hecho de que está muerto?

En este sentido, nos parece interesante rescatar un fragmento de una vieja entrevista realizada por Montague Kobbe en la revista online *Letralia. Tierra de Letras* (2016); las propias preguntas del entrevistador no son gran cosa: la mayor parte de ellas pertenecen o a lugares comunes –la función de las notas al pie– o son producto de una mala lectura – "(...) existe un narrador independiente, ubicado en algún punto fuera de la historia, el cual no es ni Yunior ni Junot (autor de las notas a pie de página), que le proporciona un tono característico al texto..." (Díaz y Kobbe, 2009:sp) No obstante, Kobbe transcribe un fragmento de una conversación con otra periodista que sí resulta de interés:

> Ya en aquel momento él había respondido al menos una de ellas, tras ser increpado por mi compañera a justificar el perfil de un personaje tan poco convincente como el de Ybón, la prostituta dominicana que pareciera representar la única esperanza de salvación para Óscar. "Te podría hablar durante horas sobre este personaje", dijo, antes de explicar que su intención había sido evidenciar la realidad de la prostitución en la República Dominicana, donde tanto locales como turistas buscan en las prostitutas la

> solución a todos sus problemas, sin encontrar más que complicaciones aún mayores. Pero a Óscar no lo puede salvar Ybón, porque él no está enamorado de ella, explica Junot. Él simplemente la utiliza —a ella y al resto de las mujeres en el texto— para compensar la falta de atención, de sexo, de amor que hay en su vida. (*íbid.*)

El tono utilizado aquí por Díaz nos resulta mucho menos ingenuo que el de la mayor parte de las lecturas críticas que han querido ver un final feliz redentor: "The narrative also concludes with Oscar's last written words—"The beauty! The beauty!" (345)—which are inspired by love rather than fear and powerfully transform Joseph Conrad's traumatic vision of colonialism." (Takolander, 2016:112); "instead of emphasizing the terror of living, they point to the loveliness of life." (Montoya Posada, 2018:59). También quieren ver a Óscar como como un perpetuo enamorado asimilable en su pasión a Don Quijote (cfr. Donahue, 2014) o como un "héroe romántico": "He is a romantic hero in his love for a prostitute in the Dominican Republic despite the fact that his relationship with her presents very real, physical danger for Oscar." (Hanna, 2010:515). Saldívar incluso habla de una "producción de conocimiento" a partir del amor: "Díaz sugiere que el amor no es solo un tipo de relación entre seres humanos y objetos del deseo, sino también una forma de producción de conocimiento decolonial. ¿Acaso los personajes masculinos y femeninos de Díaz descubren quiénes son cuando aman?" (Saldívar, 2018:350), en una lectura que roza la extravagancia.

Antes que aceptar una interpretación tan acaloradamente cursi de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* –no hay, desde luego, un sinónimo más formal para definir esta tendencia crítica–, preferimos leer que los continuos "enamoramientos" de Óscar son más bien una huella de la falta de atención y comprensión recibidas a lo largo de toda su vida: "...todas supuestamente se enamoraban de él. ¡Ese muchacho tá bueno! (¿Importaba acaso que fuera tan serio y que estuviera tan obviamente falto de atención? ¡Para nada!)" (Díaz, 2015:25) Son sus carencias emocionales, así, las que le conducen a modos de afectividad obsesivos. Discrepamos, por tanto, de las lecturas que caen en el mismo juego del narrador de considerar a Óscar como un otro absoluto de Yunior: que sea –utilizando las categorías del neomachismo contemporáneo– un *beta* no significa que se encuentre fuera de la reproducción de prácticas heteropatriarcales; simplemente le es más difícil porque, al no disponer de capital erótico, su participación dentro de la comunidad patriarcal se encuentra subordinada a la jerarquía de los *alfa*. Observamos que la mayor parte de la crítica, en este sentido, colige que la exclusión de Óscar respecto de las formas de acceso a lo afectivo-sexual –su posición marginal dentro de la economía política del sexo, en términos de Gayle Rubin (1975)– lo excluiría también del machismo (cfr. Jelly-Shapiro, 2013:175; Donahue, 2014:56). Creemos que esta perspectiva

procede de una concepción maniquea de las relaciones sociales, donde la posición de oprimido se contempla en muchos casos como sinónima de víctima sin mácula.

Un ejemplo extremo lo tenemos en el artículo de Joy Sánchez.-Taylor "I was a gueto nerd suppreme", donde afirma lo siguiente: "While his interest in sf/f makes Oscar a social outcast, it also gives him confidence and allows him to join a group, an option he might not have had in the Dominican Republic given his lack of *machismo.*" (Sánchez-Taylor, 2014:96) Esta lectura nos parece sorprendente, en la medida en que pocos espacios sociales han estado tan categóricamente masculinizados como el mundo friki y han sido tan descaradamente misóginos a lo largo de su historia; ¿Puede hablarse de "lack of *machismo*" ante un personaje que, muy posiblemente, de haber sido escrito quince años después, de seguro habría sido miembro de 8chan o algún otro espacio cibernético de difusión del neomachismo más fanático y radicalizado? Pensemos al respecto en las palabras de Díaz en torno a la propia subcultura de la que hablamos:

> I've been to horror conventions, and seen some of the crazy behavior that goes on. I'm not just saying "crazy" behavior that's fun, but crazy behavior that's a little bit antisocial and certainly fundamentally sexist. You know, you go to a convention where it's overwhelmingly male and not exactly a safe space for women. Have you ever read the talkbacks whenever race comes up in geek culture? You know, we don't want to tar all nerds and all geeks with the same brush, because that's not the reality of it, but I do think that we're not a special category, we're not "fans are slans." We are human, and we have a lot of weird stuff afoot. (Díaz, 10/03/12:sp)

Démosle la vuelta a dicha lectura: consideramos, por tanto, que Óscar no es el "romántico" que tantas veces se ha querido afirmar –"Oscar's extreme blackness, uber-dorkiness, and hyper-romantic qualities act as counterpoints... (Rader, 2010:16); "he is a is a "nerd" with romantic ideas about the world" (Hanna, 2010:515)– sino más bien un *incel* que, dadas sus carencias emocionales, se obsesiona con las mujeres hasta el punto de que parece exigirles correspondencia tan solo por hacerse amigo de ellas. Pensamos que Yunior es pío aquí con Óscar, al retratar sus erráticas formas relacionales con los eufemismos de "amor" y "enamoramiento". Volviendo, por tanto, con la argumentación de Machado Sáez, podríamos ahora afirmar que no es que Yunior esté secretamente enamorado de Óscar, es que Óscar no lo está, en verdad, de la mayor parte de las chicas en las que se fija. No es –como se suma Berlage– que Yunior quiera redimir a Óscar narrativamente por su fracaso en su primer intento de reforma cuando ambos eran jóvenes; más bien, si decide darle un final feliz a la

historia, proponemos, es porque los seres humanos tendemos a idealizar a nuestros muertos más cercanos una vez están muertos. Una vez más, nos apoyamos en la entrevista concedida a Revista Global en 2008: "La gente siempre me pregunta por qué la vida de Óscar es maravillosa, y yo respondo preguntando cuántos de nosotros al morir pasaremos a ser la historia central de nuestras familias. No una historia negativa, como ¡ay!, ese tipo cayó preso, sino un ejemplo de bondad." (Díaz, 2008:27)

En línea con esta afirmación, es notable que los episodios relativos a la Caída de Óscar en el Capítulo 6, esto es, el enamoramiento de Ybón, su secuestro y posterior golpiza por el novio de esta y la aparición de la Mangosta se nos narran ya sin incluir supuestos transmisores metadiegéticos como habían sido anteriormente Lola y el diario de Óscar –salvo un caso que atenderemos en breve–. De esta forma, el Capítulo 6 va privándose paulatinamente de mecanismos de legitimación narrativa hasta que deja de usarlos. En las primeras páginas, nos encontrábamos ante formas como "le escribió a Lola en una de sus cartas" o "le dijo a su hermana por teléfono"; después, Yunior decía recoger los apuntes y las notas del diario de Óscar; cuando conocemos a Ybón, la congruencia narrativa se deshace, producto de la discrepancia entre lo que narra supuestamente Óscar en su diario y la versión de La Inca. Primero, tenemos aquí la reconstrucción del primer encuentro entre Óscar e Ybón, que habría sido obtenido a partir de los diarios del protagonista:

> Al principio, Óscar pensó que estaba sólo de visita, esta jeva minúscula, un chin gordita, que siempre iba taconeando hasta su Pathfinder, (No intentaba aparentar ser americana, al contrario que la mayoría de sus vecinos del Nuevo Mundo.) Las dos veces que Óscar se topó con ella –en las pausas en su escritura iba a caminar por los cul-de-sacs, calurosos y aburridos, o a sentarse en el café del barrio– ella le había sonreído. Y la tercera vez que se vieron –aquí, mi gente, es que comienzan los milagros– se sentó a su mesa y le preguntó, ¿Qué estás leyendo? Al principio él no supo qué sucedía y entonces se dio cuenta: ¡Holy shit! Una hembra *le* hablaba. (Era un cambio de fortuna sin precedentes, como si la madeja raída de su destino se hubiera enredado accidentalmente con la de un bróder que sí daba la talla, mucho más afortunado.) Resultó que Ybón conocía a su abuela, siempre la llevaba en su vehículo cuando Carlos Moya salía a hacer entregas. Tú eres el muchacho de las fotos, dijo con una sonrisa traviesa. (Díaz, 2015:281)

Unas páginas más adelante, sin embargo, obtenemos una nueva versión de los hechos. El subcapítulo tiene por nombre "La Inca habla"; esto nos hace preguntarnos: ¿qué tipo de relación tiene La Inca con Yunior? ¿Cómo ha accedido a tal declaración? Nuevamente, la opción más lógica es la de una mediación medatiegética silenciosa de Lola, pero no disponemos de indicios suficientes para afirmarlo. El subcapítulo, muy breve, dice: "No la había conocido en la calle como les dijo. Sus primos, esos idiotas, lo llevaron a un cabaret y

ahí fue donde la vio por primera vez. Y ahí fue que ella se le metió por los ojos." (*íbid.:*290) Aquí, la seudodiégesis es ya total: ¿quién transmite estas palabras a Yunior? ¿A quién "les dice" eso supuestamente Óscar?

Un último subcapítulo se atreve a realizar este trabajo de explicitación del mediador; finalizado "La Inca habla", Yunior escribe uno, nuevamente muy breve, titulado "Ybón, según apuntes de Óscar". Aquí parece que finalmente el lector se encontrará con las palabras de Óscar sin mediación ni transformación alguna, como puro discurso restituido; no es así, pues el discurso relatado obviamente es el de Ybón: "Nunca quise volver a Santo Domingo. Pero después de salir de la cárcel, tuve problemas con el pago de mis deudas y mi mamá estaba enferma, así que volví." (*íbid.*) ¿Está Yunior haciendo aquí otra cosa que reírse de nosotros? Nada más desviarse de lo que supuestamente sería el diario de Óscar pasa a la narración de La Inca, y de aquí a un fragmento de conversación en primera persona de Ybón. Como señala Machado Sáez, todo lo que rodea a Ybón parece estar cercano a la irrealidad; ello es lo que, según nosotros, explica una serie de situaciones que improbablemente pueden tener un transmisor metadiegético –Lola o Diario– y que, con todo, se cuentan con detalle en el texto:

> Quizá nos debiéramos casar, le dijo una vez, no en broma, y ella dijo, Yo sería una esposa terrible. Óscar estaba presente tan a menudo que hasta le tocó experimentar un par de veces sus notorios "gorriones", cuando la parte de ella que era una princesa alienígena pasaba a primer plano y se volvía fría y poco comunicativa, cuando lo llamaba American Idiot por derramar su cerveza. En esos días ella abría la puerta y se tiraba en la cama y no hacía nada. Era difícil estar allí con ella, pero él le decía, Hey, me enteré que Jesús está en Plaza Central repartiendo condones. La convencía de ir al cine, salir y sentarse en la sala parecía calmar un poco a la princesa. Después siempre estaba un chin más suave; lo llevaba a un restaurante italiano y, por mucho que hubiera mejorado su estado de ánimo, siempre insistía en emborracharse hasta el ridículo. (…) Cuando él manejaba, ella siempre le ponía la cabeza en el regazo y le hablaba, a veces en italiano, a veces en español, a veces de las palizas que las mujeres se daban unas a otras en la cárcel, a veces le decía cosas lindas, y que su boca estuviera tan cerca de sus ñames era lo mejor que cabría imaginar. (*íbid.*:289*)*

Somos ahora testigos de cómo se comienza a configurar una narración cada vez menos justificada por la autoridad narrativa. Ya vimos arriba cómo la focalización interna nos causaba múltiples problemas para con la fiabilidad de Yunior, ausente de los hechos pero presente en la interioridad psíquica de Óscar, tanto despierto como dormido. Sus encuentros con Ybón aparecen en este mismo nivel de no-autentificación; sin embargo, como decimos, no concluimos por ello tanto la inexistencia de Ybón que defiende Machado Sáez. Preferimos verlo como la reescritura benevolente de su antiguo compañero de piso, el *incel* mal

socializado y deprimido, y cómo trata de arreglar sus problemas obsesionándose con una prostituta. Recogemos, de esta forma, la idea de Miller en "Preternatural Lens" cuando afirma que la manipulación de la información por parte de Yunior es uno de los mayores leitmotivs de la novela entera, y que los mayores espacios en blanco los hemos de situar entre Yunior y nosotros (2011:100). Ahora bien, nos distanciamos de su lectura concreta debido a su decisión final de juzgar que toda la novela se puede comprender sin el recurso a lo fantástico:

> The presence of so many gaps in the narrative naturally leads back to the question of just how the homodiegetic Yunior acquires the wealth of insider information that he does possess. How on earth—by which I mean, how in any realistic narrative—does Oscar's ex-roommate and Lola's on-and-off boyfriend manage to access the most intimate details of their ancestors' lives? Has Yunior been duping us? Is *Oscar Wao* the pulpiest kind of sci-fi story after all, one in which Our Hero has been granted the power of omniscience by the mystical stone of Cognoskara? I would argue that Yunior's narration, supernatural as it may sometimes seem, can be explained without recourse to the fantastic. (…) In other words, science fiction provides the metaphor for how Yunior narrates his story, but how he narrates his story remains ever incomplete, reflecting back upon his idea that no one genre, not even his and Oscar's beloved sf, can offer a complete or universal picture of the world. (Miller, 2011:97-98)

Hemos visto que su opinión, compartida por otros autores (cfr. Bautista, 2010; Bueno, 2018), perdía fuerza cuando considerábamos que lo fantástico no implica la fantasía sino la duda; asimismo, que la obra sea metaficcional no acaba con el problema sino que meramente lo desplaza. Es cierto que la credibilidad de Yunior es muy cuestionable; ahora, dado que igualmente lo es cuando escribe "realismo" o cuando es autodiegético, la interpretación de Miller de que la novela puede explicarse sin el recurso a lo fantástico es reversible. Podemos, así, afirmar que *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* puede explicarse sin adherirse al realismo.

Frente a lo que afirmaría Miller, podemos leer el *Óscar Wao* sin miedo de apuntar que lo fantástico, la metalepsis y otras transgresiones narrativas se dan la mano. Por decirlo brevemente: la Ybón que Machado Sáez niega *sí* es real en tanto que lo es la salvación de Óscar por parte de la Mangosta; para que eso sea factible, hemos de conceder que existió al menos *un* motivo que llevara al novio de Ybón a darle una paliza[181]. Lo que no es real, es la manera en que Yunior nos lo relata. Este trata de hacer pasar por verosímil una mentira piadosa sobre su antiguo compañero de piso antes que reconocer explícitamente que Óscar

181La secuencia de acontecimientos es la siguiente: Óscar conoce a Ybón, se enamora de Ybón, el novio de Ybón se encela, le pega y lo manda golpear por sus "esbirros". Una vez inconsciente en los cañaverales, la Mangosta parece guiar a Clives, chófer de taxi, hasta Óscar. Este, inconsciente todavía, tiene sueños de todo tipo con la Mangosta. Cuando consigue recuprear la conciencia, su madre lo envía a Estados Unidos de nuevo. Son demasiados elementos de los que dudar, y que desquebrajan gran parte de la narración, por lo que no aceptamos la lectura de Machado Sáez.

vivió y murió virgen y que su único beso en la vida fue con una prostituta alcohólica en estado de semiinconsciencia a la que usaba para sentir un poco de calor humano –como podría haber ocurrido, por otra parte, con *cualquier* otra mujer–.

Creemos, por tanto, que es absolutamente relevante atender a la disolución paulatina de los mediadores metadiegéticos, pero no porque *todo* sea invención sino por la deliberada decisión de Yunior de sumergirnos en lo fantástico y no sacarnos de allí. Los mayores elementos de engaño y *trompe-l'œil* narrativos refieren, empero, al personaje de Ybón, en lo que puede ser leído como el contraste entre el foco de Óscar y sus diarios de un lado –"Y la tercera vez que se vieron –aquí, mi gente, es que comienzan los milagros– se sentó a su mesa y le preguntó, ¿Qué estás leyendo?" y la madurez y franqueza de la Inca por otro –"No la había conocido en la calle como les dijo."–. Los diarios de Óscar, parafraseados; las palabras de La Inca, ilocalizables.

No podemos continuar nuestra argumentación sin volver al motivo del *sueño*. Después de que Óscar sea golpeado y quede inconsciente, comienza a soñar con la Mangosta: "Óscar recuerda haber tenido un sueño donde una mangosta conversaba con él. Salvo que la mangosta era la Mangosta" (Díaz, 2015:300). El subcapítulo, llamado "Encuentros cercanos estilo caribeño", es obviamente una referencia intertextual con *Close Encounters to the Third Kind,* (1977)*,* la película de visitantes alienígenas de Steven Spielberg, de alguna forma abre la posibilidad narrativa de que la Mangosta tenga origen más extraterrestre que ultramundano –con esto mismo coquetea Yunior en una nota a pie de la página que trataremos con más detalle en el *Mito del Óscar Wao:* "Muchos Vigilantes sospechan que la Mangosta llegó a nuestro mundo de otro, pero hasta la fecha no se ha desenterrado prueba alguna de tal migración" (*ibid.*:159n)–. Interesante es asimismo el subcapítulo "Informe para un descenso al Infierno", donde nos encontramos, en efecto, con el tópico del *descensus ad inferos*: "Estuvo inconsciente tres días. En ese tiempo, su impresión fue de haber tenido una serie de sueños fantásticos..." (*ibid.*:301). Ya vimos que el sueño que recordaría guardaba una relación de *pseudoecfrasis de Zardoz*. Queremos, por tanto, hacer hincapié en el motivo de la bajada de tres días a los infiernos realizada por Óscar; Meacham señalaría en "A Dominican Alonso Quijano" (2014) ciertos aspectos en los que el *Óscar Wao* se relacionaría con *Don Quijote de la Mancha.* Aunque efectivamente cita el episodio de la cueva de Montesinos y las sospechas que Cide Hamete Benengeli tendría sobre la realidad de lo referido por Don Quijote en las páginas anteriores (Meacham, 2014:70), no cae en la cuenta de que en el subcapítulo del que hablamos Óscar experimenta su propio descenso a la cueva de Montesinos, con la mecánica invertida a como sucede en la narración de Cervantes. En la segunda parte de *Don Quijote de*

la Mancha, el "primer autor" del relato, Cide Hamete, apunta lo siguiente al informarnos de la bajada del Quijote y su encuentro con Montesinos:

> No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible, que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y, así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, letor, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias. (Cervantes, 1998:sp [ed. electrónica])

En el *Óscar Wao,* por su parte, nos encontramos ante la situación contraria: Óscar y la Mangosta aparecen narrados sin mediación ninguna de Yunior, sin sorpresa, sin transmisión metadiegética que nos diga cómo ha podido acceder a tales sueños. Yunior modaliza su conocimiento acerca de cómo Óscar se obsesionaría con la ciencia-ficción desde niño o de cómo conoce a Ybón, pero *n o* marca jamás esta modalización en los sueños o en los encuentros con la Mangosta. El *descensus ad inferos* de Óscar se revela, por contra, como parte lógica y necesaria de la trama.

Aquí, respecto de las lecturas clásicas que tratan de encajar el esquema del *Óscar Wao* en realismo/maravilla –"fantasy"–, preferimos quedarnos con la propuesta de Tim Lanzerdörfer, quien afirma el componente fantástico en virtud de la vacilación textual de la novela:

> It is only the reader whose interpretation can still be unclear about what is going on in the novel. Both characters and narrator have too often clearly stated their acceptance of the marvelous reality of the Dominican Republic and its traditions. For all the novel's repeated assurances that the reader's interpretation is still required, its sympathies clearly lie with the marvelous: "Zafa or Fukú? You tell me" (242). The novel offers a choice between two marvelous interpretations; the non-marvelous is not an option. (2013:buscar)

Ahora bien, no consideramos que en este momento de la novela que estudiamos ahora la polaridad sea "zafa" o "fuku" sino entre dos modos de lo fantástico: el fantástico maravilloso o el fantástico científico-ficcional. Este último podría llegar a sostenerse bajo el presupuesto de que la Mangosta fuera efectivamente un ser extraplanetario cuyas formas de interacción con los humanos resultasen ininteligibles pero no mágicas, en línea de la Ley de Clarke: "Cualquier tecnología lo suficientemente avanzada es indistinguible de la magia". Si

señalamos esta extravagante lectura no es porque coincida necesariamente con nuestro punto de vista, sino porque es el del mismo Díaz. Por un lado, hablaría de ello en la revista *Crónica Global*, donde apunta:

> La mangosta no es más que una copia de un personaje de ciencia-ficción extraído de una novela llamada *Flight to the Lonesome Place*[182], escrita por este escritor americano que vivió en Puerto Rico varios años y que escribió esta novela sobre una dominicana, un puertorriqueño y un muchacho negro. En esta, hay un ser que se asemeja a una mangosta que habla. Por lo que la mangosta está extraída de esta novela. Ese personaje de esa niña fue el primer personaje dominicano que conocí en la literatura. Eso me fascinó. Estoy obsesionado con estas extrañas referencias. (…) En mi mente, el juego que me gusta jugar se asemeja al test de Litmus, dependiendo de tu decisión acerca de qué es el libro, el libro se transforma en eso. Al pensar en una mangosta que habla, tengo bien claro en mi mente que se trata de un ser de otro planeta." (Díaz y Báez, 2011:28)

En una entrevista con *Goodreads* en 2012, explicaría lo siguiente respecto de la Mangosta y el Hombre sin Rostro:

> Those are the parts of the book that require the reader's participation. Depending on how you answer the question, "Who and what are the mongoose and who and what is the man with no face?" reshapes the entire book. If I provide the answer, it robs the reader of their role. I will say that the novel argues that the mongoose is an alien from another planet. Whether you wish to agree with that or not is up to you. The man with no face is far more mysterious and will require far more reflection. I based the talking mongoose on a character that appears in a young adult novel called *Flight to the Lonesome Place* by Alexander Key, the same author who wrote the *Witch Mountain* books. In it there was a talking alien mongoose. I loved it. (Díaz, 2012:sp)

A nuestro juicio, no deja de resultar interesante, divertido incluso, que Díaz se niegue a responder a esta pregunta habida cuenta de que en *Revista Global* se extiende con el significado de ambos elementos de la obra. La aseveración de la Mangosta como alienígena se repite en otras entrevistas concedidas por Díaz –"It is almost as if because their life was so shitty, they are able to gain this luminous intervention from what might be an alien. That is what I thought was funny because some people have said, oh, this magic realism bit. And I am like, oh my God, it's the exact opposite of it. (Díaz, 21/10/2007)–. No queremos tanto determinar en este momento si podemos llegar a hablar de una presencia alienígena dentro del *Óscar Wao*, pero ante tales declaraciones resulta difícil sostener, no ya la tesis del realismo del *Óscar Wao,* sino asimismo el escasamente problemático recurso al "folklore" que

182Igual que en la novela de Díaz, en *Flight to the Lonesome Place* (1971) la Mangosta tiene un papel de guía. En este caso, un ser llamado Marlowe que no se deja ver en toda la obra por los otros personajes: "His first guess was that Marlowe might be a mongoose. The evidence, at least, pointed in that direction. And though he hadn't remembered it at first, there really had been a talking mongoose that lived, of all places, on the Isle of Man" (Key, 2004:66)

proponen críticos como Jennifer Donahue (2014) para no simplificar la obra a través de estereotipos polietnocéntricos que, creyendo alejarse del eurocentrismo, lo reproducen una y otra vez a través de la oposición entre un Occidente racional y un Resto del Mundo bárbaro.

En este sentido, preferimos pensar la Mangosta precisamente a partir de la Ley de Clarke... y también en relación con la obra de este: autor de obras como *El centinela (1948),* reescrita posteriormente como *2001: A Space Odyssey* o *El fin de la infancia* (1953), la obra de Arthur C. Clarke está plagada de seres extraterrestres incomprensibles que tratan de ayudar a los humanos. Señalaría de forma muy sugerente Greg Barrios: "The appearance of a magical mongoose during critical moments in this family's travails harkens to the eerie monolith in 2001, A Space Odyssey. And no, these elements are not magic realism but actually real." Esta es la concepción que tenemos nosotros de la Mangosta: más monolito que fantasma, más alienígena que elemento folklórico dominicano. Ddiremos más: si tanto *Flight to the Lonesome Place* cuanto el *Óscar Wao* señalan el origen indio de la mangosta, ¿no encontramos aquí una referencia velada acaso a "Rikki-Tikki-Takki" (1894), la mangosta de *The Jungle Book* de Rudyard Kipling? En ese caso, hablar de "folklore dominicano" para hablar de una influencia literaria cuyo origen mítico está en el Indostán nos parece poco legítimo. En el capítulo 7 de nuestra investigación, veremos cómo la simbología "mangostil" guarda más relación con la errancia y el nomadismo que con la "dominicalidad".

Por ahora, baste decir que, si continuamos tirando del hilo de la transmisión filológica, el motivo de la mangosta como una bestia "amiga de los humanos" se encuentra ya en la colección india de exempla del *Panchatantra:* allí, en el exemplum conocido como *El Brahmán y la Mangosta*, tenemos el origen primero del animal dentro de un texto considerado literario[183], ya con la misma función estructural que en Kipling y Díaz. Recogemos este dato tan solo por la connotación dada a la bestia tanto en la colección india como en Alexander Key y Junot Díaz, que no es solo la de la protección sino la del protector engañoso que puede no parecerlo; si en *Flight to the Lonesome Place* esta no-apariencia (plano del secreto, de acuerdo con el cuadro de Greimas) implicaba que los personajes no pudieran ni ver a la Mangosta ni decir qué tipo de animal era, y en Díaz es su existencia misma la que parece puesta en entredicho, en el *Panchatantra* la Mangosta se relacionará con el tópico de las apariencias engañosas–.

Así, afirmamos que la Mangosta es real y también lo son sus intentos de proteger a los personajes de la familia Cabral en sus más duros momentos. Cuando se le aparece a Óscar dentro de los sueños, la Mangosta adopta una significación virgiliana: funciona como guía

183Yunior habla de la "primera aparición escrita" de la Mangosta en unas cartas asirias (Díaz, 2015:159).

hacia los infiernos que debe cruzar el protagonista y elemento sapiencial que le hace comprender que solo su sacrificio podrá poner fin al círculo de violencia del *fukú* familiar –"¿Otras revelaciones? Un día, mientras observaba a su mamá cambiar las sábanas a tirones, se le ocurrió que la maldición de la familia de la que había oído hablar toda la vida tal vez fuera *verdad*." (Díaz, 2015:303)[184]–. Vamos, incluso, más lejos y nos atrevemos aquí a proponer que, tal como la Mangosta se le aparece a Óscar, este hace lo propio con Yunior; si podemos conocer algo de los episodios de las palizas a Belicia y Óscar, es por el carácter de este de transmisor metadiegético de los episodios relativos a la Mangosta y el Hombre sin cara. Ello explicaría por qué, mientras que en el sueño de Óscar, este funciona como Z en *Zardoz* –esto es, como a quien un viejo enmascarado le da un libro para leer–, en el mismo sueño que tiene Yunior es el mismo Óscar el que muestra el libro –"El tipo tiene un libro en la mano y hace un gesto para que yo me fije bien y reconozco esta escena de una de sus películas locas." (*íbid.*:321)–. Esquematizamos así los distintos papeles en relación con *Zardoz*:

Zardoz	Sueño Óscar	Sueño Yunior
Z	Óscar	Yunior
Arthur Frayne	¿Abelard?	Óscar

La relevancia de estos sueños parecen ser el disparador final para que Yunior se decida a escribir la historia de Óscar. Así, el subcapítulo siguiente a "Como nota superfinal", donde se nos describe la pseudoecfrasis de *Zardoz,* se titula precisamente "Los sueños". Allí, recordemos, decía Yunior: "Me tomó diez años completos, soporté la peor cantidad de mierda que se pueda imaginar, estuve perdido un buen tiempo...), hasta que un di a me desperte (...) y dije, OK, Wao, OK. Ganaste." (Díaz, 2015:321). Como vemos, el propio Yunior sugiere la conexión directa entre los sueños donde Óscar le entrega el libro en blanco y la decisión de escribir el *Óscar Wao* tras reconocer la "victoria" de Óscar. Esta agnición final tiene un claro paralelismo textual con el cambio de personalidad de Óscar al final del Capítulo 6 y sobre todo en el Capítulo 7. ·En un esquema de espiral, Óscar simbólicamente deja de ser Z –héroe-mesías– para devenir Arthur Frayne: el mago de Oz, el "falso dios" que, como él mismo afirmaba, manejaba los hilos de la historia que tenemos delante: "Y yo manejo las marionetas: manipulo a los personajes y acontecimientos que van a ver. Pero yo también soy inventado para su entretenimiento y diversión." (*Zardoz*, min.1)

Si comprendemos, por tanto, a Óscar como transmisor metadiegético de la historia que

184Volvemos a la incongruencia narrativa: Yunior ya nos había dicho en la página 199 que Óscar había comenzado ya a creer en la maldición después de su intento de suicidio.

leemos, ello no lo convierte en la garantía de omnisciencia. Óscar, una vez muerto, acaso puede actuar como la Mangosta y moverse a lo largo del tiempo, adelante y atrás, como el Dr. Manhattan. Pero, igual que este, no puede transformar ni lo que ya ha ocurrido ni lo que ocurrirá, como tampoco puede haber estado donde no ha estado ya. Por tanto, podemos simultáneamente sostener que, aunque Óscar le narre a Yunior en sueños los acontecimientos referidos a su intento de suicido –Capítulo 4– o la historia de su viaje a la República Dominicana y posterior muerte –Capítulos 6 y 7–, no puede contarle *todo* el relato. Por ello, aun en esta interpretación extrema, en la que Óscar funge de mediador metadiegético de la narración familiar desde más allá del mundo de los vivos utilizando el espacio liminal del sueño, este continúa siendo un transmisor limitado.

El juego de máscaras del *Óscar Wao* llega así a su paroxismo: el pariguayo le narraría a Yunior la historia del *Óscar Wao* y este, acaso inconsciente de que en efecto su escritura tiene origen transmundano, no deja por lo demás de transformar el relato, modificar las voces y las fuentes y tratar de confundirnos. Óscar y Yunior no son personajes antitéticos sino dobles, que se reparten los papeles de Vigilante y Pariguayo, de *Watcher* y *party-watcher*, constantemente a lo largo de su vida. Es por su parecido con él, y no por su diferencia, por lo que la historia se arma como una variante del motivo del *doppelganger*. Así lo habría anotado Bernardo Bueno en "Geek Metafiction" (2018) –"He is different from oscar, but at the same time belongs to the same brotherhood of geeks." (Bueno, 2018:100)– y, en términos distintos, el mismo Díaz:

> Lo que termina pasando es que el pariguayo –ese es el vigilante por excelencia en la Republica Dominicana– se cansa de ser el party watcher. O sea, Óscar se pasa la vida siendo el vigilante, mientras Yunior está viviendo. Lo fascinante es que terminan, luego de la muerte de Óscar, cambiando los papeles: quien termina siendo el vigilante o pariguayo es Yunior. Lo que Yunior jamás se imaginó es que iba a terminar escribiendo y describiendo todas esas vidas, que es lo que hacía Óscar. Y de alguna manera Yunior lo suplanta, por eso ese juego constante entre party watcher-watcher, el pariguayo y el vigilante, ese ir y venir, esa es una de las cosas que los conecta. Óscar nunca quiso ser el pariguayo, quería tomar parte; Yunior nunca quiso ser el pariguayo, pero al final termina siéndolo. (Díaz, buscar)

En este juego de máscaras, dobles, maldiciones, oculamientos, desvelamientos y revelaciones narrativas, ¿dónde queda el papel de Lola? ¿Cuál es la lógica a la que obedece la inclusión de los capítulos que la tienen a ella como narradora autodiegética? ¿Cómo se localiza su voz dentro de este mareante marco metadiegético? Seguimos en esto a Machado Sáez (2011), Miller (2011) o Bernardo Bueno (2018): como ya apuntamos antes, los capítulos pertenecientes a Lola tienen a Yunior como autor, igual que el resto de la novela. Su biografía

ha sido apropiada y reelaborada por Yunior. Bernardo Bueno apuntaría al respecto de este enmarañamiento narrativo la inspiración que Díaz habría tenido en Joseph Conrad y la figura de Marlow, narrador de *El corazón de las tinieblas* entre otras obras del novelista polaco:

> He is clearly not the same kind of witness narrator we find in Conrad[39]. [39=For instance, in *Heart of Darkness*, the initial nameless narrator serves only as an introduction to Marlow's own narrative (Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Kindle edition. 2013). Yunior is witness and protagonist, but he is also there to tell Abelard and Beli's story, which he only learned from third parties. When Lola's voice takes over in a first-person perspective, there is no introduction to it, or explanation. One possibility is that Lola's chapter is actually Yunior's emulation of her. We certainly know— he is happy to point it out himself— that he is willing to bend the "truth" if the image he is trying to evoke is more powerful. (Bueno, 2018:108)

Su análisis, empero, es un tanto superficial: Marlow no está interesado tanto en *su* historia como en la del Coronel Kurtz. Este, sabemos, ha desertado de su aventura colonial, entre los que vive como una deidad. La historia que Marlow nos narra no es la propia, sino la de cómo Kurtz muere –sus últimas palabras, "¡Ah, el horror! ¡El horror!"– después de contar su versión de los hechos a Marlow. Hablaremos de ello con más detalle cuando analicemos el Epílogo del *Óscar Wao*. Por ahora, nos interesa acercarnos a la tesis de Bueno de que cuando leemos a Lola leemos, en verdad, una *reelaboración* de ella. Bueno, como vemos, lo relaciona con el afán verosimilificador de Yunior; estamos totalmente de acuerdo con esta afirmación, que es congruente con el carácter de Lola de transmisora metadiegética de algunas partes de la historia que no podría Yunior haber conocido por Óscar o por sí mismo –como pueden ser detalles de la vida de La Inca o de Belicia–. Con todo, queremos ir más lejos que Bueno. Cuando Yunior ejerce de ventrílocuo con Lola, como ya comentamos en 6.2.1, lo que late en gran medida es su propia incapacidad de hablar del cáncer de su hermano Rafa. Este detalle se le escapa al crítico, acaso por no haber leído *This is how you lose her* y, por ello, continúa preguntándose si Yunior es el mismo o no que en *Drown: T*he question of whether or not *Oscar Wao*'s Yunior is the same Yunior who narrates the short stories in *Drown* is left unanswered; the novel (and the short story collection) reads differently depending on how the reader negotiates that inquiry." (Bueno, 2018:102). Tal confusión, comprensible en Machado Sáez por no haberse publicado todavía *This is how you lose her,* es inaceptable en el caso de Bueno. Frente a ello, afirmamos que en los capítulos de Lola, Yunior trata de "purgar" sus propios fantasmas, de un modo indirecto, a través de la voz de su expareja Lola.

Al respecto de la utilización de la voz de Lola, T. S. Miller apuntaría dos cuestiones muy interesantes: primero, la presencia de rasgos de estilo de Yunior en la conformación del

personaje de Lola a lo largo del Capítulo 2; en segundo lugar, el uso y subordinación de su voz más adelante para sus propios propósitos narrativos:

> Yunior the Watcher uses his "telepathic" Lens most radically in order to get inside Lola's head, a feat that would seem to require nothing short of such a fantastic device to achieve, as his relationship with Lola resounds with failures to understand her, or perhaps women generally. I understand Yunior as the sole controlling intelligence of the text, and thus I read "Wildwood," the chapter ostensibly told in Lola's voice, as mediated through him as well, albeit in a different way than the other chapter (…) Like Yunior and Oscar, Lola often understands her experience in terms of science fiction, dropping allusions such as "[b]right lights zoom through you like photon torpedoes" (53) and "I started to think that maybe it was like in the books; as soon as I lost my virginity I lost my power" (65). This similarity, however, is insufficient to prove Yunior as the mediator, since Lola has endured her own Golden Age of nerdery: "I was the tallest, dorkiest girl in the school, the one who dressed up as Wonder Woman every Halloween" (57). Nevertheless, I maintain that Lola's voice employs the sf lens largely because of Yunior's influence; I would first point to certain echoes of Yunior's characteristic tone: "If you think it was tough being a goth in Paterson, try being a Dominican York in one of those private schools back in the DR" (71). More conspicuously, when Lola's voice returns later in the novel, Yunior maneuvers her words to serve his own ends. As Part II begins, we naturally expect the words, "Of course I tried once more" (205), to preface Oscar's own description of a second suicide attempt: Yunior has set us up to hear at last from the title character, but he deliberately deceives us with the particular words that he has chosen to assign to Lola's voice. Significantly, however, Yunior the annotator leaves Lola's sections alone; it is as if, in an attempt to understand them, Yunior struggles to allow his female characters to speak in their own voices, yet cannot fully surrender control of the narrative. (Miller, 2011:102)

Disentimos de la interpretación benevolente en este punto, que apunta a una apropiación de la voz de Lola por el intento de comprender a "las mujeres en general"; ese no es el objetivo de su suplantación. Dado que ya hablamos largo y tendido de la influencia de los fantasmas de Yunior de los que tenemos noticia en el resto de la obra de Junot Díaz, queremos sostener que no es un esfuerzo empático lo que mueve a Yunior a ponerse la máscara de Lola, sino un artificio narrativo que pretende confundir al lector ofreciéndole dos versiones distintas de ella con distintos grados de manipulación textual.

Al inicio de este subepígrafe, señalamos entre comillas el nivel diegético al que pertenecían los capítulos dedicados a Lola. Ello obedecía a una *frónesis* interpretativa que nos impedía en aquel momento explicar el papel ocasional de Lola como transmisora metadiegética y los problemas que esto ocasionaba a nivel narrativo, debido a que su función verificada como fuente tendía a estar muy limitada a los hechos que podíamos conocer respecto de los últimos momentos de la vida de Óscar. Ahora es el momento de ajustar los

valores de la tabla y mostrar los capítulos de Lola como lo que son verdaderamente: reelaboraciones de algo que ha sido transmitido antes por ella:

Sección	Diégesis	Nivel diegético	Distancia	Año	Formato
Capítulo 2. "Wildwood"	Homodiegético	3	2º grado	1982-1985	Memoria
Parte 2. Capítulo sin título	Homodiegético	3 → 2	2º grado	1986	Monólogo

Con el nuevo valor de "formato" queremos hacer una distinción clave entre WILDWOOD y el capítulo sin título de la segunda parte. El primero de ellos, ya vimos, estaba narrado por la joven Lola, que nos decía que llevaba seis meses en Santo Domingo (*íbid.*:81). El capítulo sin título, por su parte, aparece narrado por una Lola mayor que reflexiona desde el tiempo de la escritura (ca. 2005): "Ahora que también soy madre me doy cuenta..." (*íbid.*:212), usando como narratario a Yunior. La diferencia fundamental que puede percibirse entre los dos capítulos cuando se comparan es que, como señalaba Miller (vid. supra), en WILDWOOD nos encontramos ante un texto lleno de rasgos de estilo y de personalidad típicos de Yunior –como el uso de los tropos de la ciencia-ficción y la preocupación por el fin del mundo– que no existen en el capítulo sin título, donde su voz está menos manipulada por la mano de Yunior. En apoyo a esta hipótesis estaría la afirmación de T. S. Miller de que el fragmento en segunda persona que introduce la narración de Lola es el mecanismo por el que Yunior intermedia entre su voz y la de ella:

> I even attribute the opening line of the chapter to Yunior's voice: "It's never the changes we want that change everything" (51). Next, our one and only Watcher creates the appearance of "handing off" the narration to Lola by means of a long italicized passage that makes exclusive use of the second person, culminating in the words, "*And it's in that bathroom where it all begins. Where you begin*" (54; emphasis in original). The second person here functions as a sort of intermediate stage between Yunior's and Lola's respective first-person voices, a shared ground that Yunior only grudgingly yields, if indeed he yields any at all. (Miller, 2011:102)

Miller, como dijimos, añade que en el capítulo sin título Yunior se apropia de la voz de Lola. Estamos de acuerdo, pero queremos insistir que el *grado de reescritura* llevado a cabo por Yunior en ambos es mayor en WILDWOOD que en el segundo caso; podríamos, incluso, pensar que este capítulo sin título es el único momento de la obra en que Yunior cede de *verdad* la palabra a alguien que no sea él, al trasladarse de narrador a narratario –"Sé que parece ridículo, pero en realidad no dejé de llorar hasta que te conocí" (*íbid.*:213)–. Si somos benevolentes con la manipulación narrativa de Yunior en este momento, podemos situar de la siguiente manera los niveles diegéticos en que se desarrollan estos capítulos:

Nivel diegético	Capítulo		Función
	Wildwood	Capítulo sin título	
3	Lola joven (1982-1985)	Lola joven (1985)	Personaje
2	Lola joven (1986)	Lola adulta (2005?)	Transmisor
1	Yunior adulto (2005)	Yunior adulto (2005)	Transcriptor

Esta diferencia, sutil, es no obstante relevante para ver la clase de juego narrativo en la que Yunior nos mete en el *Óscar Wao*. Si, por un lado, WILDWOOD se orientaba fundamentalmente a la reelaboración de los motivos del cáncer, la huida y el despertar de la sexualidad que Yunior nos contará de sí mismo en "Miss Lora", en el caso del capítulo sin título su objetivo, afirmamos ahora, es hacer dudar al lector de la realidad de toda explicación sobrenatural en la novela.

Así, cuando nos habla de la muerte de su novio de la adolescencia Max, atropellado por un autobús, Lola afirma: "La maldición, dirán algunos de ustedes. La vida, es lo que digo yo. La vida." (*ibid.*:213). De este modo, se produce una situación narrativamente irónica: el capítulo supuestamente menos modificado por la mano de Yunior está al servicio de conducir al lector hacia la duda sobre la existencia del fukú, un fukú en que el mismo Yunior dice creer a lo largo de la novela –"Ahora que sé cómo terminó todo, tengo que preguntar a mi vez: ¿Qué más fukú? (p.18); "Mi mamá ni siquiera lo habría escuchado: hubiera salido corriendo. Ella no jugaba con fukús ni guanguás ni na de eso por na de la vida. Pero yo no era tan old school como ahora, sólo un verdadero tolete..." (*ibid.*:177)– y que nosotros necesitamos para reconstruir la lógica de nuestra interpretación de Óscar como mesías. De este modo, este capítulo sin título, siendo el más "fiel" al discurso de otro personaje que ningún otro momento de la obra, es igual de tramposo que el resto del texto.

Un aspecto estructural que vincula a ambos capítulos es que ambos preceden a la narración de la historia de uno de los antepasados de la familia Cabral, Belicia –caso de WILDWOOD– y Abelard –capítulo sin título–. De acuerdo con nuestra lectura de Lola en tanto que voz apropiada por Yunior, nos vemos obligados ahora a preguntarnos: ¿es a través de ella como obtiene nuestro narrador el relato de Belicia y de Abelard? Es lo que se sugiere en WILDWOOD. Al final del capítulo, Lola nos narra cómo encuentra a su abuela La Inca observando unas fotografías de sus familiares; comienzan entonces a charlar:

> Fotos viejas, del tipo que nunca había visto en mi casa. Fotos de mi mamá cuando era joven y de otra gente. Tomé una. Mami estaba frente a un restaurante chino. Aun con el delantal puesto, se veía poderosa, como alguien que iba a ser alguien.
>
> Era muy bella, comenté.

Abuela resopló. Bella soy yo. Tu madre era una diosa.

Pero tan cabeza dura. Cuando tenía tu edad, no nos llevábamos.

No lo sabía, dije.

Ella era cabeza dura y yo era... exigente. Pero al final todo salio bien, suspiro . Te tenemos a ti y a ro hermano y eso es ma s de lo que cualquiera hubiera podido esperar, sobre todo tomando en cuenta lo que hubo antes. Tomo una de las fotos. E ste es el papa de tu madre, dijo, y me la mostro . Era mi primo, y...

Estaba a punto de decir algo ma s pero entonces se detuvo.(*ibíd:*87)

Esta escena funciona de transición entre el capítulo de WILDWOOD y el siguiente, como decimos; ahora bien, veamos la manera en la que Lola narra la situación:

Y ése fue el momento que me golpeó. Con la fuerza de un huracán. La *sensación*. Me puse derechita, de la manera que mi mamá siempre quería que me parara. Mi abuela estaba allí, desesperada, tratando de encontrar las palabras exactas y yo no podía moverme ni respirar. Me sentía como en los últimos segundos de una carrera, cuando estaba segura de que iba a estallar. Ella estaba a punto de decir algo, y yo esperaba sus palabras. Esperaba para comenzar. (*íbid.*)

Como puede comprobarse, la Lola del Capítulo 2 parece adoptar la posición de transmisora metadiegética del Capítulo 3. Ahora bien, ¿cómo se conjuga que esta Lola de 1986 participe de la historia de la maldición e incluso sienta cómo es golpeada por "la sensación" mientras que la de ca.2005 interpreta la muerte de Max como "la vida, es lo que digo yo. La vida." (*íbid.*:213)? Nuestra respuesta a esta pregunta es la siguiente: WILDWOOD, al hallarse más reelaborado por Yunior, cuenta con más elementos puestos por él. El capítulo sin título, por su parte, nos trae la auténtica voz de Lola, quien, conociendo casi toda la historia familiar, ignora sin embargo el "mandato transmundano" que Óscar imprime a Yunior en sueños; al no tener acceso a ellos, desconoce ese espacio liminal al que Yunior sí accede. Pensemos, a este respecto, que de *todos* los sueños que se nos narran en el *Óscar Wao*, el de Lola es el único que aparece como desvirtuado:

Hasta empecé a soñar con mi mamá, salvo que en mis sueños ella era una niña chiquita, chiquitita de verdad. La podía sostener en la palma de la mano mientras ella intentaba decirme algo. La llevaba hasta la oreja y seguía sin poderla oír.

Siempre he odiado los sueños obvios. Todavía los odio. (*ibíd:*sx)

Vemos que, aunque Lola niegue la existencia de la maldición familiar en el capítulo sin título, supuestamente narrado en ca.2005 sobre unos sucesos de 1986, en WILDWOOD Yunior intensifica los elementos no-realistas tanto en el nivel estilístico cuanto en el argumental. De acuerdo con nuestra interpretación, ello hace que Yunior llegue al punto de mencionar una "sensación" que la Lola de 1985 narra en sus memorias y que, no obstante, jamás es mencionada por la Lola adulta:

> Pero eso no es lo que queri a contarles. De lo que queri a hablar es de esa sensacio n loca que comenzo todo este lío, la sensacio n de bruja que viene cantando dentro de mis huesos, que me absorbe como el algodo n la sangre. La sensacio n que me dice que todo en mi vida esta a punto de cambiar. Ha vuelto. Apenas el otro di a, me desperte con todos estos suen os y alli estaba, latiendo dentro de mi (*ibid.*:88)

Como decimos, en el capítulo sin título no hay resto alguno de los tropos relacionados con lo no-realista que, por otro lado, sí encontramos en los relatos focalizados en los demás personajes y en el mismo Capítulo 2. Esta ausencia, afirmamos, se debe a la voluntad narrativa de aumentar el efecto de vacilación entre la interpretación no-realista y la que Barradas o Miller llaman psicológica. Tenemos un poderoso contrapunto que niega el mayor motivo que recorre la novela en una primera persona homodiegética perteneciente a la familia Cabral. Esto debería ser motivo de sobra para dudar de lo que Yunior nos narra... si no fuera, claro, porque en último término este es el manipulador de todos los discursos. "Destilador de quinta esencia", como Maese Alcofribas, narrador del *Pantagruel,* Yunior de las Casas juega con nosotros una vez más: usa el realismo como una máscara, hablando a partir de la emulación de la voz de Lola para desacreditarse a sí mismo y al propio Óscar –como transmisor transmundano– y hacer que dudemos del no-realismo de la obra.

Al mismo tiempo, este carácter de "destilador" se nos va mostrando en la profundización de niveles diegéticos que hemos visto: Lola adulta (n.2) le narra a Yunior adulto (n.2) su segundo intento de huida de Santo Domingo (n.3). El Yunior del nivel diegético 2 es diferente del 1 por oponerse sus papeles: al ser narratario, pertenece al nivel del relato del capítulo sin título, *no* al del transcriptor de tal momento (el Yunior del Prólogo y el del Capítulo 8). Si, como señalamos arriba, podemos inferir lógicamente que Lola es quien le habría transmitido la historia de la familia Cabral a Yunior *(ibid.*:87) vemos que la vida de Belicia y la de Abelard han de haberle sido transmitidas a Lola por La Inca. Esto indicaría que el Capítulo 3 y el 5, los que veremos en breve como pertenecientes al "Mito", producirían un cuarto nivel diegético, y por tanto se sitúan todavía más distanciados del Yunior transcriptor.

Tratamos ahora el último capítulo de la *Leyenda del Óscar Wao:* el Eíplogo, titulado LA CARTA FINAL. Seguimos aquí, como ya hemos dicho, la opinión de Machado Sáez de que este texto es producto de la imaginación literaria del propio Yunior, aunque no aceptábamos su interpretación similar a la de un veterofreudismo de señalamiento de una homosexualidad inexistente en la novela: "The specter of homosexuality looms at the margins of Oscar's narrative, and if Yunior seeks to dispel it by declaring Oscar an un-virgin, his motivations stem in part from an anxiety about his own embod- iment of heteronormative values." (Machado Sáez, 2011:546) Preferimos la lectura de la "mentira piadosa" que ya mencionamos

que Adrian Veidt realizaba en *Watchmen* y cuya "verdad", en los diarios de Rorschach, acabaría con lo que se tiende a pensar que es el final feliz. Sostendremos la falsedad de la última carta, pero no recurriremos a *Watchmen* sino que atenderemos juego de intertextualidad que el Epílogo mantiene con *El corazón de las tinieblas.*

Creemos que, por norma general, el Epílogo del *Óscar Wao* ha sido malinterpretado ingenuamente. Aunque Machado Sáez sí escapa del tópico de creerse el final feliz à la Hollywood, la tónica interpretativa ha sido la de tomar por cierto el episodio y, con ello, la postrera pérdida de la virginidad por parte de Óscar y su descubrimiento de la intimidad. Es el caso de Monica Hanna –"The letter closes the novel in a way that is the antithesis of Kurtz's proclamation ("The horror! The horror!") in Joseph Conrad's colonial literary classic *The Heart of Darkness"* [sic] (Hanna, 2010: 515-516)–, Karen Takolander –"The narrative also concludes with Oscar's last written words—"The beauty! The beauty!" (345)—which are inspired by love rather than fear and powerfully transform Joseph Conrad's traumatic vision of colonialism." (Takolander, 2016:112)– o José David Saldívar en su último libro:

> If Joseph Conrad's iconic colonialist and ivory trader Kurtz in *Heart of Darkness* ends his life exploiting Africans and sees only the horror of imperialism and racism in the Congo, Díaz's Oscar de León ends his letter to Lola by experiencing the beauty of his intimacy with Ybón and Santo Domingo. [n44= According to Evelyn Ch'ien, Oscar's exclamation of the beauty at the end of *The Brief Wondrous Life of Oscar Wa*o (in contrast to Conrad's obscurity, "The horror, the horror," at the end of *Heart of Darkness*) is what she calls "infinitely clear about what it is describing: Oscar's one experience of sexual intercourse." Ch'ien, *Weird English*, 228. Melissa M. González adds that Oscar's final words at the end of *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, "The beauty! The beauty!," "have two referents: the inverted allusion to Conrad and Oscar's delight at the "little intimacies" that he finally experienced in a sexual relationship before his death. Taken together, the references signal the ultimate and interdependent importance of both the text and the body, reminding us that Oscar's experience of pleasure is shaped by his reading life, be it Conrad or *The Fantastic Four.*" Díaz, *Oscar Wao*, 335; González, "'Only Way out Is In,'" 291. (Saldívar, 2022:111, 210)

A veces, la lectura del final es algo menos ingenua; es el caso de Richard Patteson, quien vincula las supuestas últimas palabras de Óscar con su inminente muerte y lee el capítulo en tono irónico; sin embargo, Patteson parece dar por verdadera la carta de Óscar, por mucho control narrativo que Yunior ejerza:

> The only piece of Oscar's writing that Yunior includes within his own tightly controlled narrative is a letter to Lola contained in a package delivered after his death. Unsurprisingly, the letter is paraphrased and summarized by Yunior, but he does allow Oscar the last word. Having described his first and only experience of sexual intercourse, which oc- curred shortly before his murder, Oscar writes, "So this is what everybody's always talking about! Diablo! If only I'd known. The beauty! The beauty!" (335). The

faint, ironic echo of Kurtz's last words in *Heart of Darkness* only underscores the horror, the horror, of the price Oscar pays for that moment of bliss. (Patteson, 2012:13)

Retomamos ahora la hipótesis de Bernardo Bueno al comparar el modo narrativo enmarañado de Conrad con el de Junot Díaz –aunque, recordemos, nos distanciamos de su lectura concreta, centrada más en sus diferencias que en sus similitudes (cfr. Bueno, 2018:108)–. Lo interesante de la conexión, como vislumbra Bueno sin llegar a desarrollarlo, es el hecho de que tanto Kurtz como Óscar no aparecen más que como figuras narradas –así lo nota Patteson–, pero cuya voz siempre está filtrada por la de otros –Marlow en caso de Kurtz, Yunior en el de Óscar–, y, sobre todo, que tales palabras están manipuladas. En efecto, "¡Ah, el horror, el horror!" es lo último que dice el coronel Kurtz antes de su muerte. Pero también le lega un libro a Marlow, titulado "Supresión de las costumbres salvajes", del cual el narrador comenta:

Yo lo he visto, lo he leído. Era elocuente, vibrante de elocuencia, pero demasiado idealista, a mi juicio. Diecisiete páginas de escritura apretada había llenado en sus momentos libres. Eso debió haber sido antes de que sus, digamos nervios, se vieran afectados, y lo llevaran a presidir ciertas danzas a media noche que terminaban con ritos inexpresables, los cuales, según pude deducir por lo que oí en varias ocasiones, eran ofrecidos en su honor. ¿Me entendéis? Como tributo al señor Kurtz. Pero aquel informe era una magnífica pieza literaria. (…) Me hizo estremecer de entusiasmo. Las palabras se desencadenaban allí con el poder de la elocuencia... Eran palabras nobles y ardientes. No había ninguna alusión práctica que interrumpiera la mágica corriente de las frases, salvo que una especie de nota, al pie de la última página, escrita evidentemente mucho más tarde con mano temblorosa, pudiera ser considerada como la exposición de un método. Era muy simple, y, al final de aquella apelación patética a todos los sentimientos altruistas, llegaba a deslumbrar, luminosa y terrible, como un relámpago en un cielo sereno: "¡Exterminad a estos bárbaros!" Lo curioso era que, al parecer, había olvidado todo lo relacionado con aquel importante post-scriptum, porque más tarde, cuando en cierto modo logró volver en sí, me suplicó en repetidas ocasiones que velara celosamente por "mi planfeto" (así lo llamaba), ya que estaba seguro de que en el futuro podía influir beneficiosamente en su carrera. Tenía yo entonces una amplia información sobre esas cosas, y, además, como luego resultó, me tocaría a mí conservar su memoria.(Conrad, 2019:38)

Ni Bernardo Bueno ni, hasta donde hemos podido comprobar, ningún otro crítico de la novela, han captado la relación entre este libro escrito por Kurtz y el que Óscar mandaría por paquete postal al final del *Óscar Wao*:

Traía dos manuscritos. Uno contenía más capítulos de su opus que nunca terminaría, una ópera del espacio en cuatro tomos al estilo de E.E. "Doc" Smith llamada *Starscourge,* y el otro era una larga carta a Lola, al parecer lo último que escribió antes de que lo mataran. En esa carta habla de sus investigaciones y del nuevo libro que escribía, un libro que enviaba en paquete aparte. Le dijo que estuviera pendiente de

él. Contiene todo lo que he escrito durante este viaje. Todo lo que pienso que necesitarás. Entenderás cuando leas mis conclusiones. (Es la cura para lo que nos aflige, le escribió en los márgenes. El ADN del Universo.) ¡El único problema fue que el fokin paquete nunca llegó! O se perdió en el correo o lo mataron antes de que lo enviara, o a la persona a quien se lo había confiado se le olvidó mandarlo. (Díaz, 329)

En *El corazón de las tinieblas,* Marlow decide adulterar tanto las últimas palabras dichas por Kurtz como el mismo libro del coronel; sostenemos que esto mismo es lo que hace Yunior aquí. Marlow, de un lado, le oculta a la novia del coronel Kurtz que lo que este dijo al morir fue "¡Ah, el horror, el horror!" y le ofrece una mentira piadosa: "La última palabra que pronunció fue el nombre de usted." (Conrad, 2019:59). Asimismo, cuando entrega a un científico imperialista el Informe escrito por el coronel Kurtz, lo hace borrando el post-scriptum de "¡Exterminad a esos bárbaros!" añadido posteriormente: "Le ofrecí el informe sobre la "Supresión de las Costumbres Salvajes", con el post-scriptum borrado." (*ibid.*:55*)*

Atendiendo a los distintos niveles diegéticos que hemos visto hasta ahora en el *Óscar Wao*, podemos comparar sin ninguna duda el libro adulterado con el supuesto libro escrito por Óscar. Más todavía, nos es dado ver, a partir de la referencia a *El corazón de las tinieblas,* que el final de la novela es, efectivamente, una mentira piadosa como lo es la que Marlow cuenta a la novia del coronel Kurtz. Querer relacionar el final, en este sentido, con un tono de esperanza, vuelve a ser, según nuestra lectura, caer en la interpretación ingenua más –perdónesenos, nuevamente– rematadamente cursi. Yunior, jugando una vez más con el lector, se inventa que antes de su asesinato Óscar consigue desvirgarse, del mismo modo que Marlow cuenta a la novia de Kurtz que al morir este pensaba en ella. El lector queda, pues, engañado finalmente por Yunior, que ofrece un caramelo envenenado, para lograr de este modo redimir la memoria de Óscar... igual que Marlow miente sobre Kurtz. La verdad, creemos, es que en los Capítulos 6 y 7 Óscar no se enamora sino que se obsesiona con una prostituta y comienza a acosarla hasta que su novio se entera y es, por ello, asesinado. Volvemos un momento a la imprescindible entrevista de *Revista Global:*

Piensa en Dr. Manhattan, que tras su accidente se transforma en una propiedad física. Una personificación de la física. Lo loco acerca de Óscar es que se convierte en el equivalente humano de una historia. Cuando Óscar era sólo un *nerd*, y no tenía poderes como nerd, no podía cambiar nada, no podía ser nadie; pero tras su muerte, en su familia, se transforma en una historia. Para su familia, se transforma en la versión narrativa del Dr. Manhattan. (…) Óscar se transforma a sí mismo en una historia que está en pedazos, ya que cualquier historia que tenga valor debe unirse, pero siento que en algún sentido la muerte de Óscar le dio a la familia la oportunidad de unir las piezas. Es decir, que ahora alguien puede hacer lo necesario. Siempre he pensado que eso es lo maravilloso con respecto a Óscar. La gente siempre me pregunta por qué la vida de Óscar es maravillosa,y yo respondo preguntando cuántos de nosotros al morir

pasaremos a ser la historia central de nuestras familias. No una historia negativa, como ¡ay!, ese tipo cayó preso, sino un ejemplo de bondad. (Díaz, 2008:28)

Si existe, por tanto, tal idealización respecto de Óscar, es por la que puede existir en algún otro momento de la escritura de Yunior por su padre o por Rafa: porque están muertos o ausentes de su vida. Nuestro narrador incurre así en un homenaje a su compañero de piso, en lo fundamental, porque está muerto; nuevamente, igual es el caso del coronel Kurtz, de quien su novia también decía –por no conocer lo que hizo en su expedición– que era un hombre ejemplar:

¡Qué pérdida ha sido para mí... para nosotros!", se corrigió con hermosa generosidad. Y añadió en un murmullo: "Para el mundo." Los últimos destellos del crepúsculo me permitieron ver el brillo de sus ojos, llenos de lágrimas que no caerían. "He sido muy feliz, muy afortunada. Demasiado feliz. Demasiado afortunada por un breve tiempo. Y ahora soy desgraciada... para toda la vida."

Se levantó; su brillante cabello pareció atrapar toda la luz que aún quedaba en un resplandor de oro. Yo también me levanté.

"Y de todo esto", continuó tristemente, "de todo lo que prometía, de toda su grandeza, de su espíritu generoso y su noble corazón no queda nada... nada más que un recuerdo. Usted y yo..."

"Lo recordaremos siempre", añadí con premura.

"¡No!", gritó ella. "Es imposible que todo esto se haya perdido, que una vida como la suya haya sido sacrificada sin dejar nada, sino tristeza. Usted sabe cuán amplios eran sus planes. También yo estaba enterada de ellos, quizás no podía comprenderlos, pero otros los conocían. Algo debe quedar. Por lo menos sus palabras no han muerto."

"Sus palabras permanecerán", dije.

"Y su ejemplo", susurró, más bien para sí misma. "Los hombres le buscaban; la bondad brillaba en cada uno de sus actos. Su ejemplo..."

"Es cierto", dije, "también su ejemplo. Sí, su ejemplo. Me había olvidado. (Conrad, 2019:58)

Tal como vemos, la motivación fundamental de Yunior para inventarse el contenido de la carta final es el mismo que el de Marlow: ofrecer consuelo y homenajear a los muertos. En último término, este es el motivo por el que decide narrar el *Óscar Wao*: porque –derrideanamente hablando– escribir *siempre es hacer testamento*. Se demuestra, en la relación de intertextualidad con *El corazón de las tinieblas*, que nos encontramos ante el esfuerzo de redimir la memoria de Óscar. La interpretación homenaje póstumo rompe, así, el tópico interpretativo del encuentro final del amor por parte del protagonista; Cherie Meacham, por ejemplo, no se pregunta por la credibilidad de Yunior y se limita a dar por válida su versión:

Shortly afterward he makes the acquaintance of his next-door neighbor, Ybón Pimentel, a middle aged prostitute whose kindness and innate sensuality quickly wins Oscar's devotion. What begins as a genuine friendship of kindred and lonely souls amazingly moves towards romance and once again "Oscar was in

> love" (282). In the words of Yunior, "He latched on and stayed latched" (282). Against the reader's disbelief, Yunior defends the possibility "that Ybón can exist and that a brother like Oscar might be due a little luck after twenty three years" (283). (...)
>
> Yunior receives a final letter from Oscar eight months after his friend's death. In the letter, Oscar describes a week that he spent alone with Ybón, confessing that "what really got him was not the bam-bam-bam of sex - it was the little intimacies that he's never in his whole life anticipated,like combing her hair or getting her underwear off a line. . ." (334). His only regret was that "he'd had to wait for this so goddam long" (335). In contrast to the final disillusion and capitulation of Don Quixote to the exigencies of reality, quest leads him to the fulfillment of his most cherished dream... (Meacham, 2014:74-75)

Frente a ello, si bien con matices, rescatamos ahora la idea de Machado Sáez cuando afirma que Ybón es, ante todo, un juego de imaginación de Yunior: "Implicit here is that Ybón's appearance is a writerly *choice*, and that Yunior knows that the romance between her and Oscar requires some stretch of the imagination" (Machado Sáez, 2011:539). Nosotros pensamos, sin ir tan lejos como Machado Sáez, que la historia entre Óscar e Ybón sí existe, pero *no* es esta la de un amorío sino la de una obsesión. Ella es intercambiable por cualquier otra mujer, y el único elemento que la distingue de los anteriores enamoramientos de Óscar es que termina matándolo.

Así, podemos finalizar el análisis de la *Leyenda del Óscar Wao* afirmando que hemos entrado cada vez más dentro de un laberinto de secretos y mentiras, donde capítulos enteros son sospechosos de contar la verdad –caso de LA CARTA FINAL–, son emulados, como pertenecientes a la narración de otra persona –caso de WILDWOOD y el capítulo sin título de la segunda parte– o se mueven entre el falso realismo y el no-realismo –caso de los Capítulos 6 y 7, así como del 4 perteneciente a la *Crónica*).

7.3 MITO DEL *ÓSCAR WAO*

Queda el análisis del *Mito del Óscar Wao.* Nos ocupamos aquí de las narraciones donde se nos contaban las vidas de los antepasados de Óscar: Belicia y Abelard. Mantendremos en lo siguiente el otro descubrimiento que nos ha brindado la atención a los pasajes narrados por Lola: ella ejercería de transmisora metadiegética de estos capítulos a Yunior –el cual es obviamente heterodiégetico en ellos–. Ahora bien, la mano de Yunior se encargará de complicarlo todo una vez más.

Como dijimos arriba, nos atenemos en lo siguiente a la posibilidad lógica, ofrecida por la estructura del relato, de que, al igual que WILDWOOD y el capítulo sin título, también los pertenecientes al *Mito* son resultado de la transmisión de la historia por parte de Lola hacia Yunior en un momento indeterminado pero situado entre el final del Capítulo 8 y el Prólogo. De la misma manera que en el capítulo sin título la Lola-adulta (narradora) mediaba entre el cuento de la Lola-joven (personaje) y Yunior (narratario), afirmamos que "LOS TRES DESENGAÑOS DE BELICIA CABRAL" y "POBRE ABELARD" han sido previamente narrados por Lola a Yunior y este ha decidido contar la historia de otra manera.

Esta estructura de cajas chinas implica asimismo la aparición de una nueva transmisora metadiegética, la única que por motivos lógicos y narrativos podría haberle transmitido a Lola la historia de sus antepasados: La Inca. La anciana de la familia es, defendemos, la única fuente posible de acuerdo con lo que nos dice el *Óscar Wao* respecto de la historia de Belicia y Abelard. Disentimos, por ende, con las investigaciones que, al buscar las fuentes de transmisión metadiegética han interpretado que Yunior se nutre de múltiples de ellas. Es el caso, por ejemplo, de Monica Hanna:

> Yet Yunior maintains his freedom from the onus of telling the definitive, authoritative version of Oscar's history and Dominican history. This freedom derives in part from the inaccessibility of so much of that history because of the purposeful lack of documentation. These silences become construed as a freedom that allows Yunior to fill in the gaps in a more creative way; he does quite a bit of traditional research, reading a variety of primary sources and conducting interviews, yet he still gives himself license to imaginatively recreate elements of the story that are otherwise inaccessible. At the same time, he includes the reader in this process of reconstruction (Hanna, 2010:501)

De manera similar, Rodríguez Navas señalaría que el narrador del *Óscar Wao* consigue la información sobre los capítulos que vamos ahora a ver a partir del bochinche, del cotilleo, del "gossip": "Yunior deploys gossip both as an essential source of information and as a narrative strategy that allows him to disseminate previously silenced or suppressed stories" (Rodríguez Navas, 2017:55). Frente a estos análisis, optamos por la menos inocente lectura propuesta por

T. S. Miller, que habla más bien de un fingimiento respecto de las fuentes: [Yunior] attempts to lend his narrative a veneer of authenticity by pretending to base much or all of it in source material." (Miller, 2011:99) En vez de encontrarnos ante varias fuentes autentificadoras de los acontecimientos narrativos, será La Inca, como decimos, la primera transmisora metadiegética de estos capítulos, cuya estructura diegética esquematizamos así:

Nivel diegético	Capítulo		Función
	Los tres desengaños...	*Pobre Abelard*	
4	Belicia	Abelard	Personaje
3	La Inca → Lola joven (1985)		Transmisor
2	Lola adulta (2005?)	Lola adulta (2005?)	Transmisor
1	Yunior adulto (2005)	Yunior adulto (2005)	Transcriptor

La justificación textual de esta hipótesis se encuentra, como decíamos, en el final de WILDWOOD, donde La Inca supuestamente le informaba a Lola del conjunto de su historia familiar. Allí, Lola narraba que una noche, al regresar de un paseo por el malecón con su novio Max, su abuela está esperándole en la sala (*ibid.*:84). Lola nota que está revisando unas fotos, "Fotos viejas, del tipo que nunca había visto en mi casa. Fotos de mi mamá cuando era joven y de otra gente. Tomé una. Mami estaba frente a un restaurante chino. Aun con el delantal puesto, se veía poderosa, como alguien que iba a ser alguien." (*ibid.*:85) Entonces, La Inca le muestra una fotografía de su abuelo Abelard: "Tomó una de las fotos. Éste es el papá de tu madre, dijo, y me la mostró. Era mi primo, y... Estaba a punto de decir algo más pero entonces se detuvo." (*ibid.*). En ese momento, la abuela de Lola intenta encontrar las palabras para contarle algo: "Mi abuela estaba allí, desesperada, tratando de encontrar las palabras exactas y yo no podía moverme ni respirar. Me sentía como en los últimos segundos de una carrera, cuando estaba segura de que iba a estallar. Ella estaba a punto de decir algo, y yo esperaba sus palabras. Esperaba para comenzar." (*ibid.*)

Tras este momento, el capítulo finaliza y nos encontramos ante el Capítulo 3, "LOS TRES DESENGAÑOS DE BELICIA CABRAL" (1955-1962). Fijémonos que La Inca se detiene ante la fotografía de Abelard y que es ante esta que se queda en silencio. Desde la perspectiva de Lola, es fácilmente imaginable que lo primero que le contase fuera, por tanto, el Capítulo 5, "POBRE ABELARD" (1944-1946), y que la transmisión de la narración de Belicia sea cronológicamente posterior a esta. Esta lectura es congruente con la apertura del capítulo: "Cuando la familia habla del asunto –más o menos, nunca – comienza siempre en el mismo punto: con Abelard y The Bad Thing que dijo sobre Trujillo" (*ibíd.*:215); el capítulo se extiende, como ya sabemos, desde los últimos años de libertad de Abelard antes de la

maldición (1944-1946) y el encuentro de Belicia por parte de La Inca (1955). La opción de que sea Belicia la transmisora metadiegética de Yunior es impropia aquí, debido a que ella murió años antes de que Yunior comenzara a pensar en escribir la historia. Tampoco es dado creer que fuera la transmisora de Lola, por la malísima relación que existía entre ambas.

No obstante, esta estructura de cajas chinas no se manifiesta del todo explícitamente a lo largo del *Óscar Wao* sino que lo hace a través del mecanismo de la seudodiégesis: La Inca jamás está presente como narradora originaria de este nivel diegético, y sin embargo, su función de transmisora es la estructural y lógicamente obligada. Ello produce que lo que en verdad son cuatro niveles diegéticos se nos aparezcan a nosotros como dos:

Estructura aparente		Nivel diegético	Estructura profunda		Nivel diegético
Narrador	Yunior adulto (2005)	1	Narrador	Yunior adulto (2005)	1
Personaje	Belicia, Abelard	2	Transmisora[2]	Lola adulta	2
			Transmisora[1]	La Inca	3
			Personajes	Belicia, Abelard	4

De esta manera, el enmascaramiento de Yunior oculta dos transmisoras metadiegéticas en los Capítulos 3 y 6 y nos ofrece una reconstrucción de los antepasados de los de León-Cabral totalmente filtrada. Como señala múltiples veces el propio Díaz en distintas entrevistas a lo largo de los años, la idea del *Óscar Wao* como una narración "antiautoritaria" no mediada ni manipulada, es un mero fetiche ideológico producto del deseo de claridad y transparencia de la comunidad de lectores:

> I think that one of the most troubling things that's going through this book, and Yunior keeps giving very clear messages, that in some ways, look, guys, I'm trying to lay out a map of how fucked up I am and how fucked up this is but the very map is a product of that power, but also the desire that the reader has for that authoritative narrative. People want to feel that the historical footnotes are actually real. They want to feel like the person telling them the story has facts, you know, the dream of a transparent narrative. What I also thought was weird was that the history is the sleight of hand. I feel like the book's real arguments unfold in the parts that get ignored by everyone, which is the arguments that the book is making in its genre claims, which most people just dismiss as bells and whistles (Díaz y Jay, 2008:5-6)

A continuación, Díaz, además de advertir de esta tendencia a leer desde la ingenuidad el *Óscar Wao,* insiste, en que no podemos leerlo *todo* desde la lógica del engaño sino también desde la sospecha en relación con la obra y la literatura de género:

> What's fascinating is that people think of that as ornamentation but they think of the history as very serious, and in fact what they're doing is basically doing to the narrative exactly what Oscar suffered from, which is that, you know, Oscar's interests, his views of the world, were dismissed as illegitimate, as unimportant, as make-believe. And it's really fascinating, because in some ways the book asks the

> readers, right from the beginning, about like dismissing nameless lives, it asks us to take not only Oscar seriously but his interests seriously. I thought that that was fascinating. Again, I was kind of taken aback because I thought I was so heavy-handed with that, but then I realized that none of the critics gave a shit. they don't want to bother to look up who Henrig [sic][185] is. (*íbid:*6)

Nuestra hipótesis, recordamos, es que los sueños, como espacio liminal del *Óscar Wao*, conforman un no-cronotopo propio, como portal que acerca a los personajes de manera transmundana y transtemporal –pensamos en la referencia a *Dune* hecha por Díaz en la entrevista–; ellos desdibujan el esquema de los cuatro niveles diegéticos que hemos introducido, ya que La Inca no puede ser quien tenga noticia de los sueños que tienen Belicia o Abelard. Por su parte, en el capítulo sin título narrado por Lola a Yunior en la segunda parte de la novela, Lola nos dejaba caer que ella no creía en maldiciones –"Una maldición, dirán ustedes. La vida, digo yo. La vida".– Ante esto, podemos descartar a Lola como transmisora metadiegética de algunas partes de ambos capítulos: cuando menos, resulta narrativamente ilógico que ella, sin creer en la maldición, se empeñara en contar sucesos maravillosos. La Inca podría haberlos contado de esa forma, pero, dado que en ningún momento de la novela se describe un encuentro o un conocimiento entre La Inca y Yunior después de la muerte de Óscar; de ella sabemos que vende su casa y vuelve a su ciudad al final de la obra: "La Inca vendió la casa y regresó a Baní" (Díaz, 2015:319); vemos bastante poco probable, por toda la información que tenemos, que Yunior se haya trasladado en algún momento a Baní para entrevistar o hablar con la abuela de su expareja diez años después de la muerte de su nieto.

No obstante, no nos centremos en los sueños todavía. Primeramente, queremos señalar la aparición de una nueva estructura circular en el *Óscar Wao,* ya que el Capítulo 3 comienza donde lo deja el 5, en 1955. Recuérdese, asimismo, que La Inca parece ir a contarle a Lola el relato de su abuelo –"Tomó una de las fotos. Éste es el papá de tu madre, dijo, y me la mostró. Era mi primo, y... Estaba a punto de decir algo más pero entonces se detuvo." (*íbid.*)–, con lo cual también Lola habría conocido primero los hechos relativos a Abelard y solo más tarde los de su madre. Si desvelamos el aparato diegético presente aquí, debería ser algo así: La Inca le transmite a Lola (1985) la historia de la maldición familiar desde sus comienzos (Cap. 5, 1944-1955) hasta que comienza a hacer mella en Belicia (Cap. 3, 1955-1962). Posteriormente a la muerte de Óscar y a la ruptura entre Yunior y Lola, esta le transmite a aquel su versión de los hechos (Cap. sin título, ca.2005), que Yunior a su vez modifica (Prólogo, Cap. 8, ca.2005-2007). De forma más esquemática:

185Irónicamente, el entrevistador repite en su transcripción este mismo desconocimiento, ya que nada hay en la novela parecido a un "Henrig"; Díaz está refiriéndose al Conde Fenring, personaje de Dune, que es como se refiere Óscar a Yunior al final de la novela (íbid.:329). Le ocurre lo mismo con el término "kimota", que en la entrevista oye mal: "that key word, the komota (?) word..." (Díaz y Jay, 2008:8).

Capítulo	Año	Nivel diegético
Prólogo (Yunior)	ca.2005-2007	1
Wildwood (Lola)	1982-1985	3
Cap. 3 (Belicia)	1955-1962	4
Cap. sin título (Lola)	1986 , ca. 2005	3 → 2
Cap.5 (Abelard)	1944-1955	4
Cap..8 (Yunior)	1995 - ca.2005-2007	2 → 1

Se puede comprobar con sencillez que, mientras que los capítulos dedicados a Óscar y a Lola se desarrollan linealmente, los de Belicia y Abelard están organizados de forma inversa. Similarmente a lo que ocurre con Yunior en el Prólogo y el Capítulo 8, el final es una vez más el inicio –lo cual demuestra con más justeza aún la hipótesis de la composición de anillo del *Óscar Wao* (Miller, 2011:111). Nada termina nunca, diría el Dr. Manhattan[186]. El ouroboros se muerde la cola y nos fuerza a buscar su cabeza; el propio texto exige así, para su comprensión, al menos una segunda lectura, como afirmaría en su momento Díaz en la entrevista con Paul Jay:

> It's just that we're under the gun, even the critics, critics basically have to review a book in 24 hours, and that's why when people ask me do you love the all this critical praise you've gotten, I'm like, look, it's based on the fact they basically read the book in one pass, I mean that's like saying, is your whole life set up on a first date? For me, the critical stuff is awesome, but this book lives and dies by what you're describing, in a longer relationship with readers, because I don't think this book will make sense, like most books, for at least three or four reads. (Díaz y Jay, 2008:6)

Nos decidimos ahora a volver sobre lo ya leído. Lo primero que nos llama la atención, de este modo, al leer los capítulos 3 y 5 según el orden de la historia –esto es, primero el de Abelard– y no los de la narración, es que el final del Capítulo 5 muestra una evidente incongruencia respecto de lo que nos comienza contando el Capítulo 3. Aquí, una vez se nos ha informado sobre la caída en desgracia del abuelo de Óscar, de la muerte de sus hijas y del nacimiento de Belicia, Yunior nos dice que la primera noticia que tuvo La Inca sobre su sobrina fue en 1955: "La siguiente vez que aparece es en 1955. Como un murmullo en el oído de La Inca. (Díaz, 2015:256) Sin embargo, al inicio del Capítulo 3, es otra la versión de la cronología que se nos ofrece:

186De acuerdo con la relación entre el *Óscar Wao,* el Dr. Manhattan, el pánico atómico y la temporalidad, rescatamos una variación de este tema expresada por Gunther Anders: "En la realidad no hay nada que corresponda a lo que nosotros denominamos "sólo una vez"; nada es únicamente "sólo una vez"; y nada que "sólo sea pasado": Todo *unicum* se convierte de inmediato en "para siempre" y en un *nunc stans*, pues las diferencias de los tiempos se han diluido igualmente: no hay ningún pasado que no sea presente; ningún presente que no sea futuro; y ningún futuro que no albergue en sí, como germen mortal, el futuro anterior, nuestro "habremos sido". (Anders, xx:buscar) En el Capítulo 7 veremos cómo la obsesión con el Apocalipsis en Gunther Anders influye en el *Óscar Wao* por mediación de *Watchmen.*

> A partir de 1951, "hija" y "madre" eran dueñas de la famosa panadería situada cerca del parque Central y mantenían su casa, algo descolorida y mal ventilada, en excelentes condiciones. (Antes de 1951, nuestra huérfana había vivido con otra familia prohibida, gente monstruosa si van a creer los cuentos, un período oscuro de su vida al cual ella ni su madre hacían referencia jamás; era su propia página en blanco) (Díaz, 2015:88)

A estas alturas de nuestro análisis, no queda duda de que nos encontramos ante un anacronismo deliberado y no ante un error por parte de Díaz; estamos ante el mismo tipo de juego metanarrativo que exige del lector que regrese sobre las páginas para comprobar que Yunior nos ha tomado el pelo otra vez. Del mismo modo que el inicio del Capítulo 3 y el final del 5 son incongruentes entre sí, también lo es su final respecto del Capítulo 1. Sí aquí, en una nota al pie, Yunior nos había dicho que Óscar "había vivido sus primeros dos años en la RD" (*íbid.*:33), pero el Capítulo 3 afirma que Belicia no volverá a vivir nunca más en la Isla (íbid.: 170); debido a que Lola nos informa de que "nos había criado a mí y a mi hermano sola" (íbid.:71), no es dada la hipótesis de que vivieran con su abuela La Inca.

Algo parecido sucede entre el Capítulo 5 y el Capítulo 1. Aquí, la incongruencia es acaso más sibilina y tiene que ver con La Inca; hablando de la maldición familiar de los León-Cabral, escribe Yunior: "Su abuelo, el difunto, había sido inflexible con cosa u otra (nadie nunca había dicho exactamente con qué) y terminó en la cárcel, primero demente, después muerto; su abuela Nena Inca había perdido a su marido a los seis meses de casada. Se había ahogado en Semana Santa y ella nunca se había vuelto a casar, jamás había tocado a otro hombre. (*íbid.*:56)" No obstante, el capítulo dedicado a Abelard nos da una versión diferente de los hechos: "A pesar de algunas afirmaciones de que durante La Caída vivía en exilio en Puerto Rico, en realidad La Inca estaba en Baní, lejos de su familia, de luto por la muerte de su esposo tres años antes. (Aclaración para aquellos que tienden a ver conspiraciones por todas partes: su muerte se produjo antes de La Caída, de modo que es seguro que no fue su víctima.)" (*íbid:*256)

No es preciso, como vemos, atender a los elementos menos explicables dentro de la narración de ambos capítulos para que, leídos en comparación con los pertenecientes a la *Leyenda*, veamos que Yunior trata de ir dejando elementos desautentificadores para atacar las bases de fiabilidad del *Óscar Wao*. En *The Half-Life of Love (*2022*),* José David Saldívar hablaba de los espacios en blanco del texto –tropo repetido a lo largo de la obra– como un mecanismo de invitación a la lectura activa: "What makes reading *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* an active, constructive process is the fact that Díaz does not provide all the necessary links between points of view and the historical train of events. What Díaz's novel

ingeniously provides instead are “blanks” of all sorts, including apparent inconsistencies and contradictions that the reader must fill in or explain.” (Saldívar, 2022:127) Hemos de ir más lejos de lo que propone Saldívar y sostener que las inconsistencias y contradicciones no son aparentes sino efectivas, y que están sembradas a lo largo de toda la obra para invertir nuestros modos de pensar el *Óscar Wao* como obra perteneciente al realismo. Como no dejamos de tratar de demostrar, el realismo dentro de la novela es más parecido al “realismo de cartón piedra” de Philip K. Dick en *Tiempo desarticulado* que a otra cosa. Rescatamos una vez más las palabras de Díaz al respecto:

> With Oscar Wao I obscured how little the genre of realism is deployed in the novel. I sort of hid it. Someone can read Oscar Wao and be convinced it’s a realistic novel, with a couple eruptions. Now I wanted to see if it’s possible to get similar effects without obscuring the pedigree. I felt like Oscar Wao was like an octoroon cousin of yours, who doesn’t pass for white, but won’t deny it when people treat him real well. I wanted to take the drag off, and see what happens. (Díaz y Als, 2016:sp)

Este proceso de inverosimilización de lo narrado conlleva, como argumentamos, que estos capítulos sean escasamente dignos de crédito en la mayor parte de lo que se nos narra: por un lado, se supone que La Inca es la transmisora metadiegética que permite que conozcamos la vida de los antepasados de los Cabral en la República. Empero, si en el Capítulo 5 Yunior nos informa de que durante los años de la Caída de Abelard, La Inca se encontraba en Baní, ¿cómo es posible que haya sido capaz de enterarse de la historia su primo? El texto nos indica que La Inca fue recibiendo las noticias por terceras personas:

> Cuando le llegó la noticia de que su primo Abelard tenía grandes problemas con Trujillo, La Inca, para su imperecedera vergüenza, no hizo nada. Estaba demasiado dolida. ¿Y qué podía haber hecho? Cuando le llegaron las noticias de la muerte de Socorro y la distribución de las hijas, para su eterna vergüenza, no hizo nada. Que el resto de la familia lo resolviera. Sólo cuando supo de la muerte de Jackie y Astrid dejó al fin a un lado su largo malestar el tiempo suficiente para comprender que, marido difunto o no, luto o no, había fallado por entero en sus responsabilidades hacia su primo... (Díaz, 2015:256-257)

Ello va siendo de esta manera hasta que La Inca, en 1955, recibe la noticia de una muchacha campesina a la que han hecho una enorme quemadura en la espalda con aceite hirviendo y de la que se rumorea que podría ser la hija de Abelard:

> ¿Y la parte más increíble de la historia? ¡Se rumoraba que esta muchachita quemada era pariente de La Inca! ¿Cómo va a ser posible?, preguntaba La Inca. ¿Recuerdas a tu primo que era médico allá en La Vega? ¿El que fue a la cárcel por haber dicho The Bad Thing sobre Trujillo? Bueno, fulano, que conoce a fulano, que conoce a fulano, ¡dijo que esa niñita es su hija! (*ibid.*:258*)*

Nos encontramos, aquí, en efecto, con la estructura del rumor que señalaba Rodríguez Navas (2017); la autora señalaba que el “gossip” dentro del *Óscar Wao* funcionaría como un

mecanismo de multiplicación de las voces bajo el Trujillato que ofrecería una visión más "democrática" del pasado, en contraste con el discurso monolítico de la dictadura y de las narraciones hegemónicas: "For the dispossessed and disenfranchised people of Oscar Wao's Dominican Republic, gossip traces the fault lines in monolithic discourses, and serves as a defense—partial, in both senses of the word, but still valuable—against the imposition of narrative hegemony." (Rodríguez Navas, 2017:74) Afirmación esta que nos parece carente de base, tanto pues, sin ir más lejos, Abelard es condenado a prisión por culpa de un chisme[187]: "Hemos visto antes casos así, explicó Número Uno. Alguien ha hablado mal de usted, pero pronto se verá que era un mentiroso. Espero que sea así, dijo Abelard, medio indignado, medio aterrado" (Díaz, 2015:240). Frente a la interpretación de Rodríguez Navas, preferimos considerar el bochinche y el rumor como una herramienta característica del Trujillato. En palabras de Juan Bosch: "Bajo el régimen de la tiranía ha aumentado en forma alarmante la propensión a la calumnia maligna, a la destrucción de todo prestigio, de los nexos familiares, amistosos y de grupo, a la negación de ese altísimo valor humano y social llamado sentimiento de gratitud, que tanto vincula a los hombres." (Bosch, 2009:146)

Volviendo a lo que nos ocupa, vemos que nos hallamos ante graves problemas de transmisión de la información: habríamos de añadir, por ello, un quinto nivel diegético en el Capítulo 5 si queremos ser totalmente rigurosos:

Estructura profunda		Nivel diegético
Narrador	Yunior adulto	1
Transmisora^{2}	Lola adulta	2
Transmisora^{1}	La Inca	3
Transmisores^{n}	?	4
Personaje	Abelard	5

Con lo cual, hemos llegado al *ónfalos* del enmarañamiento narrativo: ¿Cuántos de los detalles que conocemos de la historia de Abelard resisten una prueba de autentificación, a partir de aquí? En efecto, muy pocos: el Capítulo 5 ha perdido la última voz que podría ser homodiegética al mostrarnos a La Inca lejos de Abelard y su familia durante aquellos años. Lo que se nos cuenta de entonces carece, por ende, de instancia alguna que pueda dar cuenta de la verdad de los hechos narrados. Disponemos de las fotografías de La Inca, por supuesto, pero estas son insuficientes para iluminarla sobre el relato de la Caída de Abelard. Y no solo

187 Interpretar el "chisme", el "cotilleo" o el "rumor" como un acto discursivo contrahegemónico nos resulta verdaderamente sorprendente. ¿Qué son las cazas de brujas protestantes, la Inquisición española o la delación franquista sino formas de "gossip" orientadas al reforzamiento de un discurso dominante? Nos remitimos, por otro lado, a la afirmación de Maurizio Ferraris en *Posverdad,* de que la multiplicidad de discursos no implica necesariamente más democracia, puesto que la ausencia de una instancia normativa que legitime unos como más verdaderos que otros es verdaderamente el comienzo del totalitarismo: véase el ejemplo de Qanon.

eso: el propio capítulo insiste en el silencio que tiende a reinar sobre las generaciones anteriores a la de Yunior. De acuerdo con el narrador, el régimen de terror instaurado por Trujillo llevaría a la población dominicana a ser excepcionalmente reservada, precisamente por el carácter perverso –y no antimonolítico, como diría Rodríguez Navas– de la rumorología de la época:

> No era sólo del Señor Viernes Trece que uno se tenía que cuidar, sino de la Nación Chivata entera que había ayudado a crear porque, como todos los Señores Oscuros dignos de su Sombra, tenía la devoción de su pueblo. (…) Tus propios fokin vecinos podían acabar contigo simplemente porque tuvieras algo que quisieran o porque te les adelantaste en la fila del colmado. Cantidad de gente se jodió de esa manera, traicionada por aquellos a los que consideraban sus panas, por miembros de sus propias familias, por tonterías que se le iban a cualquiera. Un buen día eras un ciudadano respetuoso de la ley, machacando maní en tu galería, y al día siguiente estabas en La Cuarenta, donde *te* machacaban los güebos. ¡La mierda era tan extrema que mucha gente creía de verdad que Trujillo tenía poderes sobrenaturales! Se rumoreaba que no dormía, que no sudaba, que podía ver, oler, sentir sucesos que se producían a cientos de millas, que el fukú más terrible de la isla lo protegía. (Se preguntan por qué, dos generaciones después, nuestros padres siguen siendo tan cabronamente reservados, por qué uno descubre que su hermano no es su hermano sólo por casualidad.) (Díaz, 2015:229-230)

Esta tendencia al silencio será llevada al extremo por Belicia, "entregada a la amnesia". De acuerdo con Machado Sáez, como vimos ya, la evolución de la narración de Yunior transitaba de un disfraz inicial de "objetividad" en los primeros capítulos a una cada vez mayor "subjetividad" caracterizada por la revelación de Yunior como personaje: "Once the appearance of objectivity is shattered by this revelation of identity, Yunior's relationship to storytelling also shifts. As the nameless narrator, Yunior played the part of a confident and trusted informant, but he now becomes plagued with doubts about his ability to tell this story" (Machado Sáez, 2011:538-539) Comprobamos que Yunior no únicamente se desvela como intradiegético y parcialmente homodiegético, sino que además las dudas se potencian deliberadamente para confundir al lector y "emborronar" la historia al completo. En su artículo "Textual Territory and Narrative Power in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" (2012), Richard Patteson apunta que, si bien Yunior tarda en identificarse como personaje, no deja de revelarse como no-objetivo:

> Although Yunior only gradually identifies himself and his own part in the story of Oscar Wao, from the very beginning he emphasizes the task of writing it down; frequent references to "this book" (Díaz, *Oscar Wao* 6), "our narrative" (12), "the manuscript" (l14), and "my first draft" (l32) indicate not only a long and meticulous process of composition but also his own "right of possession" within it. (Patteson, 2012:7)

Preferimos esta opción a la de Machado Sáez, quien, al considerar el *Óscar Wao* desde un enfoque excesivamente lineal, pasa por alto muchos de los juegos metadiegéticos que estamos analizando. Díaz, al respecto, piensa en esta cooperación textual como un juego con/contra Yunior, que no cesa de contar con el lector y rivalizar con él:

> I think that Yunior's difficulty with revealing who he really is is not just a matter of his character world it's also a matter of his relationship with anyone reading him. Because in all three books, Yunior is the persona that is writing the books. And the actual reader is encountering Yunior's persona even as they're reading. Yunior is asking them to play games, to believe him or not to believe him (Díaz y Wolinsky, 2012)

Así pues, podemos decir que los Capítulos 3 y 5, en su mayor parte, están preñados de invenciones y hechos narrativos que de ninguna manera Yunior pudo obtener. Uno de los ejemplos más evidentes de esto es la escena del Capítulo 3 en la que Yunior nos narra un episodio entre una de las hermanas de Trujillo y un criado de esta:

> Bueno, un buen día del mes de mayo un criado se le apareció en la puerta.
> Déjalo, dijo ella con un lápiz en la boca.
> Una inhalación. Doña, hay noticias.
> Siempre hay noticias. Déjalo.
> Una exhalación. Noticias sobre su esposo. (Díaz, 2015:146)

En la línea de lo que defendía Miller (2011), nos encontramos aquí con casos de inverosimilización incluso más radicales que la reconstrucción del viaje de Óscar a la República Dominicana en el Capítulo 6. Sostenemos que, irónicamente, los sueños y los momentos de la aparición de la Mangosta pueden ser consideradas las fuentes más fiables del *Óscar Wao;* veamos antes, no obstante, otros mecanismos de inverosimilización de los capítulos del *Mito*.

Uno de ellos pertenece al subcapítulo posterior al de la aparición de la hermana de Trujillo; allí, Belicia se encuentra con ella ¿casualmente? en un parque. Se produce entonces una conversación entre ellas –que nos hace preguntarnos cómo conoce Yunior estos datos, que Belicia difícilmente le habría comentado ni a La Inca ni a ninguna otra persona–, seguida de una escena muy poco creíble en la que, justo cuando va a ser secuestrada, pasa por allí un antiguo compañero de trabajo:

> Es la hora de tu cita. Despídete, no quiero que llegues tarde.
> Beli pudo haber sentido que aquella vieja arrugada le había lanzado aceite hirviente, pero de todos modos tuvo los ovarios para escupir: Cómeme el culo, vieja fea y repugnante.
> Vámonos, dijo el Elvis Número Uno, torciéndole el brazo detrás de la espalda y, con la ayuda de su compañero, la arrastró por todo el parque hasta un carro estacionado al sol como algo siniestro.

Déjame, gritó ella. Cuando levantó la vista, había otro policía más sentado en el carro y, cuando él se volvió hacia ella, se dio cuenta de que *no tenía rostro.* Toda su fuerza se desvaneció.

Así mismito, ahora tranquila, dijo el más grande. Qué final tan triste hubiera sido si nuestra muchacha no hubiera tenido la suerte de ver a José Then, que regresaba de una de sus partidas de juego, un periódico enrollado bajo el brazo. (Díaz, 2015:149)

Este *deus ex machina* se vuelve más maravilloso cuando, de la nada, aparecen el resto de compañeros de trabajo y corren en ayuda de Belicia: "Los Elvis le pegaron en la cabeza y la espalda pero era demasiado tarde: José Then se acercaba a todo correr y, detrás de él, un milagro, venían su hermano Juan y el resto del personal del Palacio Pekín: Constantina, Marco Antonio y Benny el Indio." (*íbid.*). Amén de la referencia al milagro, y por si fuera poco, Yunior nos narra que la hermana de Trujillo ha desaparecido: "Se volvió hacia donde la vieja arrugada había dictado sentencia, pero ella había desaparecido inexplicablemente." (*íbid:*149-150) A lo largo del Capítulo 3, este tipo de recursos narrativos tan declaradamente sospechosos son constantes.

Ocurre lo mismo con el capítulo dedicado a Abelard. En este, Yunior decide arrojar toda pretensión de fundamentación y nos reproduce conversaciones privadas entre el abuelo de Óscar y su amante Lydia: "Estaba sentada en la cómoda, cepillando su pelo de mora. Él en la cama, desnudo también, halándose el ripio mientras su mente vagaba. Lydia le había dicho, Mándala con las monjas. Mándala a Cuba. Mi familia la cuidará." (*íbid.*:224) Teniendo en cuenta que esta moriría poco después de la Caída de Abelard –"Lydia falleció poco después, algunos dicen que de pena, otros que de un cáncer femenino. Tardaron meses en encontrarla. Al fin y al cabo, vivía sola." *(íbid.:*251)–, resulta imposible autentificar tal escena de ninguna forma.

Ante tales intentos de desautentificación de la propia voz narrativa, surge una pregunta inevitable: ¿qué estatuto óntico-narrativo puede otorgársele a los elementos no-realistas pertenecientes a ambos capítulos? Insistimos en interpretar desde la excentricidad lo aquí narrado y sostener que son, precisamente, lo más real dentro del relato de Yunior. En su artículo ya referido, Richard Patteson se interesa en varias ocasiones por los aspectos que estamos trabajando aquí; toma para ello el más conocido ejemplo de las manipulaciones narrativas del *Óscar Wao,* esto es, la nota al pie de página en que Yunior confiesa que el baile de "el perrito" no existiría hasta varios años después de poner a Óscar a bailarlo en el primer capítulo[188], y decide tomarla como punto de partida para atender a la inventiva de Yunior:

188"En mi primer borrador Samaná era realmente Jarabacoa, pero mi socia Leonie, experta residente en todas las cosas domo, precisó que en Jarabacoa no hay playas. Rios hermosos sí, pero playas no. Leonie es también la persona que me informó que "el perrito" (véanse los primeros párrafos del primer capítulo, "El nerd del ghetto en el fin del mundo") no se popularizó hasta finales de los ochenta, principios de los noventa, pero ése

> Yunior implicitly reasserts his authority every time he refers to the writing process, but his part in arranging the textual landscape is most baldly exposed when he comments on sources of information and the veracity of events in the story. Although the book is "supposed to be a *true* account" (Díaz, *Oscar Wao* ii; emphasis in original), Yunior openly confesses in a footnote that he has exercised his power as narrator to make alterations (…) By "couldn't change," Yunior means from fiction to something closer to truth. His admission opens a path of inquiry into a number of elements within the text such as artfully arranged coincidences and images or phrases that recur in improbably different contexts. Yunior's supposedly true account also contains an overwhelming amount of information that he could hardly have gleaned from either Lola or her mother. (Patteson, 2012:10-11)

Ahora bien, aunque su análisis resulta muy interesante, preferimos darle la vuelta; sosteníamos antes que, más que considerar que Yunior se inventa todo lo relatado en los capítulos del *Mito*, es nuevamente en los detalles "realistas" donde más imaginación pone, mientras que los no-realistas tienen mayor índice de autentificación narrativa. Más allá de apoyarnos en las declaraciones realizadas por el propio Díaz –"The mongoose is (...) the only real character. In the Díaz [sic][189] family cosmology, he's the only real character in the whole book." (Díaz y Barrios, 21/10/2007)–, queremos sostener que el mediador metadiegético de los sueños y las apariciones de la Mangosta y el Hombre sin Rostro no es otro que Óscar desde el espacio transmundano.

Ya habíamos visto que La Inca solo podía fungir como mediadora de ciertos momentos del relato; estos, por cierto, contienen algunos elementos maravillosos, como pueden ser la aparente voz de su marido muerto impeliéndola a buscar a Belicia en el Capítulo 3 tras ser llevada a los cañaverales y casi fatalmente golpeada –"Fue en esa hora de tribulación, sin embargo, que una mano se extendió hacia ella y le recordó quién era. Myotís Altagracia Toribio Cabral. Una de las Poderosas del Sur. *Tienes que salvarla,* dijo el espíritu de su marido, *o nadie más lo hará.*" (*íbid.:*151-152)–, escena que guarda paralelismo con una del Capítulo 5, en que La Inca emprende su busca de Belicia tras una admonición de ultratumba –"Después de soñar con su marido difunto, y tanto para aliviar su propia conciencia como cualquier otra cosa, La Inca le pidió a su vecino y amasador número uno, Carlos Moya (…) que la llevara adonde se suponía que vivía esta niña." (*íbid.*:259)–. Ahora bien, como decíamos, La Inca solo puede dar cuenta de una mínima parte de lo que se nos narra en estos capítulos.

---

es un detalle que me sería imposible cambiar; me gusta demasiado la imagen. ¡Perdónenme, historiadores del baile popular, perdónenme!" (Díaz, 2015:140)

189Imaginamos que Gregg Barrios cometería una errata al transcribir la entrevista, escribiendo "Díaz" en lugar de "Cabral" u "Óscar".

Esto, por otra parte, hace que surja una nueva pregunta: ¿podemos considerar que es Lola verdaderamente la transmisora metadiegética de lo que se cuenta en los capítulos 3 y 5, dado el tono fantástico que estos poseen? Cuando ella toma la palabra con menos mediación, es para negar la maldición –"La vida, digo yo. La vida."–; en caso de que no lo sea, Yunior no podría haber obtenido la narración de Abelard y Belicia de ninguna manera, al faltarle, cuando menos, lo que La Inca le narrara a Lola. Por otro lado, la hipótesis de que Lola le narrara alguno de los sueños presentes en el *Óscar Wao* a Yunior no se sostiene con el escaso interés que las propias narraciones de Lola tienen respecto de este espacio liminal: "Siempre he odiado los sueños obvios", afirmaba después de narrar el único sueño que aparece en WILDWOOD. Por decirlo con otras palabras, en ella la "visión profética" no ha lugar: su función en los capítulos por ella narrados es, en lo fundamental, ejercer de contrapunto a la interpretación no-realista a partir de la clásica introducción de un personaje escéptico cercano a la acción.

Dado que la voz de Lola no es realmente "su" voz, sino que está tan construida por Yunior como el resto de la novela, no podemos contar con ella como fuente probable ni de los múltiples sueños que aparecerán en estos capítulos ni de los momentos maravillosos con el Hombre sin Rostro o la Mangosta –que ella jamás menciona cuando es narradora–. En este momento, acaso lo más sencillo sería meramente considerar que son intervenciones narrativas creadas por el mismo Yunior, igual que muchos otros hechos de la novela. Empero, por mucho que Yunior invente, siembre dudas o engañe en los capítulos 3 y 5, lo no-realista *no* forma parte de las tretas de nuestro narrador.

Para justificar esta hipótesis tendremos que volver, por tanto, a la interpretación descarada de que Óscar le narra los acontecimientos maravillosos a Yunior durante sus sueños como se nos decía en el Capítulo 8, e incluso la posibilidad misma de que estos mismos sueños los haya tenido el propio narrador por mediación de Óscar. Seguimos, como señalábamos, la lectura contraria a la realizada por Richard Patteson; en su artículo, el investigador tiene un vislumbre crítico que nos interesa anotar aquí:

> He asserts more than once that Beli never spoke of the nine years she spent with an abusive foster family, "monstrous people if the rumors are to be believed" (78), yet he is apparently privy to a dream she has about that period (261). Even more implausibly, though he has conceded that the family's silence surrounding the tragedy of Abelard, Oscar's grandfather, "sphinxes all attempts at narrative reconstruction" (243), he nevertheless reports generously on matters that no one could have told him about, such as the content of a nightmare visited on Socorro, the mother that Beli never knew, and details of Abelard's incarceration in the notorious Nigua prison, when he was isolated from the world. As Yunior himself might say, Talk about an omniscient narrator!

> In spite of all this, Yunior repeatedly attempts to convince the reader that his text commands the authority of a factual, or nearly factual, document. (Patteson, 2012:11)

Patteson, en lo siguiente, decide interpretar los sueños meramente como licencias retóricas de Yunior (*íbid.*:16) –si nos referimos a los ajenos– o ecos inconscientes de cuando compartió vida con Óscar (*íbid.:*17). Dado que ya apuntamos la pseudoecfrasis de *Zardoz* que Patteson no capta aquí, continuaremos con la senda del no-realismo ya delineada anteriormente. Así pues, volvemos a nuestra hipótesis de que es Óscar, ya muerto, el transmisor metadiegético de algunos de los contenidos que Yunior finalmente anota, porque él es mismo testigo de los acontecimientos. Una vez muerto, Óscar logra trascender la temporalidad mundana y, como el Dr. Manhattan o Billy Pilgrim en *Matadero cinco*, devenir un ente capaz de ver el tiempo sin la limitación reducida de los humanos. Para defender tal lectura, tenemos que apoyarnos en el monólogo final que en el Capítulo 7 Óscar proclama antes de ser asesinado –que, a nuestro juicio, puede iluminarse a raíz de lo que afirmamos–. Al igual que ciertos momentos clave del Capítulo 3 o del 5, el monólogo final no se sustenta sobre ninguna transmisión metadiegética justificada, y sin embargo pretende representar las palabras exactas de Óscar en sus últimos minutos, pronunciado ante los policías que le dan muerte:

> Miraron a Óscar y él los miró a ellos y entonces comenzó a hablar. Las palabras que le salieron parecían pertenecer a otro, eran en buen español por primera vez. Les dijo que lo que hacían estaba mal, que borraban del mundo un gran amor. Que el amor era algo raro, fácilmente confundido con otro millón de cosas y si alguien sabía que eso era verdad, ése era él. Les habló de Ybón y de la forma en que la amaba y cuánto habían arriesgado y que habían comenzado a soñar los mismos sueños y a decir las mismas palabras. Les dijo que era sólo por ese amor que él había podido hacer lo que había hecho, lo que ellos ya no podían detener, les dijo que si lo mataban era probable que no sintieran nada y era probable que sus hijos no sintieran nada tampoco, que no lo sintieran hasta que fueran viejos y débiles o estuvieran a punto de ser atropellados por un carro, y entonces sentirían que él estaba esperando por ellos del otro lado y allá no sería ningún gordo, ningún comemierda, ningún muchacho a quien ninguna muchacha jamás amó; allí sería un héroe, un vengador. Porque todo lo que uno puede soñar (levantó la mano) lo puede ser. (Díaz, 2015:317)

Hemos de hacer notar en primer lugar este juego narrativo de que las palabras "parecieran pertenecer a otro"; efectivamente, pertenecen a Yunior, en un ejercicio de seudodégesis total, pero también son una repetición de lo que le ocurre a su abuelo en el Capítulo 5 cuando se encuentra con Rafael Trujillo y le suelta un chiste para ahuyentar el posible interés por sus hijas: "El doctor nunca había sido rápido de palabra. La inspiración sólo pudo haber venido de los espacios ocultos de mi alma, le dijo a su esposa. De un Ser Numinoso." (*íbid.*:226) Ahora, además de ser, en verdad, las palabras de Yunior en torno a un acontecimiento del que ni él ni

nadie pudo ser testigo, a no ser que se contemple la posibilidad disparatada de que son los policías los que se lo cuentan, sostenemos que la única manera de que de algún modo este final no sea simplemente una mentira del narrador –como sí lo era el Epílogo– es, precisamente, por ser el Óscar transmundano de los sueños el que completa este hueco lógico. En otras palabras, Yunior no escribe tanto como *testigo* cuanto como portador –posiblemente sin saberlo, o llegar a comprenderlo– de la palabra *revelada* del mismo Óscar. No podemos resistirnos ahora a citar a Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*; allí, hablando de la transmutación mitológica del héroe en símbolo, el autor sostendría:

> [A]quí, en vez de ir hacia afuera, de atravesar los confines del mundo visible, el héroe va hacia adentro, para renacer. Su desaparición corresponde al paso de un creyente dentro del templo, donde será vivificado por el recuerdo de quién y qué es, o sea polvo y cenizas a menos que alcance la inmortalidad. El templo interior, el vientre de la ballena y la tierra celeste, detrás, arriba y abajo de los confines del mundo, son una y la misma cosa (Campbell, 2014:108-109)

Siguiendo con nuestra interpretación descarada, sostenemos que, por paralelismo, los elementos no-realistas sucedidos en los capítulos 3 y 5 pueden ser comprendidos a través de esta desaparición-vivificación-revelación de Óscar. Este, dado su carácter allende el tiempo –"Nada termina nunca"– intenta influir en la vida de su familia. Podemos hablar de estas intrusiones como "visiones proféticas del pasado", parafraseando a Édouard Glissant, o compararlas, como hizo Gregg Barrios, con el monolito de *2001,* y ver así a la Mangosta como un centinela allende nuestra comprensión. Óscar, insistimos, deviene un auténtico *mesías* para su familia, aunque no es por ello ni un mesías perfecto ni definitivo –otro tanto ocurre con el Dr. Manhattan–, y los intentos de salvarles, tanto a sí mismo como a Belicia en el pasado, son reales. Queremos, por tanto, entrar en la propuesta establecida por Díaz de esta manera en su entrevista con Paul Jay en 2008:

> At the end of the book there's this vision of a masked man holding up a blank book, a blank, empty book, and this book can only be finished by it's reader, and depending upon what decision the reader makes around the curse, around the fuku, around why Yunior's telling the story, around the historical and the nerdy, it's only when the reader makes these decisions that the book finally assembles itself, it's like the last key word that puts the book together. Throughout the entire book, all the references of the fantastic, all the references of the nerdly, are about figures who have been dismantled, figures who are divided, and that there's a key word that puts them back together, and in a way that key word, the [kimota] (komota) word is the decision that a reader makes, and one can read the book and it assembles itself different with each read, and that's what's the pleasure of these books, is that even when you make a decision, it's only provisional, it's not permanent. (Díaz y Jay, 21/3/2008:8)

Nos interesará, en lo siguiente, leer el *Mito* a la luz de la "hipótesis *Dune*" sugerida por Díaz en *Crónica Global*. Si como él señala, "el proyecto familiar es tan semejante al proyecto de la creación del mesías, el Kwisatz Haderach, donde el mesías en este caso es la persona que puede salvar a la familia del fukú" (*íbid.*), tendremos que pensar en quién de ellos puede serlo en efecto a partir de los indicios que nos da el propio texto. Consideramos que entrar en el juego de intertextualidad propuesto en el *Óscar Wao* con *Dune* nos permite aceptar como reales los sueños narrados a lo largo de la narración, la Mangosta, el Hombre sin Rostro y, evidentemente, la propia maldición del *fukú*. Pero no solo eso: identificaremos asimismo al propio Óscar con el Hombre sin Rostro y la Mangosta.

En alguna medida, nos encontramos cerca de Richard Patteson (2012); el crítico estadounidense identificaría en su artículo a Óscar con el Hombre sin Rostro; ahora bien, Patteson prefiere la interpretación psicológica basada en traumas pasados de Yunior que se repiten ahora y lo acosan en las pesadillas del Capítulo 8:

> As dreams often do, Oscar's nightmare seems to lay one signification on top of another, from the terrifying faceless men of family legend to the anonymity forced on his own grandfather. Yunior's version takes the shift from perpetrator to victim a step further in identifying the faceless man with the blank book as Oscar himself. The dread inspired by his recognition has its roots in *Drown*'s Ysrael, the first "No Face" (Díaz, *Drown* 151) victim in Yunior's life. Behind the mask, a facsimile of a face, lies nothing. Yunior's path is clear, although it takes him another five years to begin. He must put a face on Oscar by turning the blank book into text. (Patteson, 2012:17)

Aunque compartimos la posible fundamentación textual del motivo de la máscara de Yunior en base a lo que nos narraría en *No face,* donde su hermano Rafa le obliga a ser cruel con un chico deformado que siempre va enmascarado, preferimos tratar el sueño como espacio liminal en vez de constreñirnos a su tesis realista. Si en WILDWOOD Yunior ponía en boca de Lola que siempre había odiado los sueños obvios, acaso será interesante atender la relación entre estos, Óscar, la Mangosta y la maldición. Ello terminará de fundamentar el marco fantástico en el que nos hallamos. Con otros argumentos, este es el cuadro de género que propondría Tim Lanzerdörfer:

> Fantastic episodes depend on a moment of uncertainty in order to be truly fantastic, rather than marvelous. The novel's narrative structure seeks to abolish this moment of uncertainty. Although the introduction begins in certainty, it then seems to waver a little, with either the characters or the narrator prevaricating about the true nature of their experiences. Again and again, however, the reader's expectation of having finally mastered the nature of reality offered by the novel is dashed; Yunior's footnoted account of the existence of the Mongoose, or the unequivocal acceptance of La Inca's spirit message from her husband, leaves no room for ambivalence. (2013, 9-10)

De acuerdo con nuestro punto de vista, el mensaje de La Inca no necesariamente deja poco espacio para la ambivalencia en la medida en que, como señalamos arriba, nos hallamos en un estado de enmarañamiento narrativo tal en los capítulos 3 y 5 que no podemos afirmar nada como "inequívoco". Ahora, para justificar lo "real" que Yunior puede conocer del *Óscar Wao* tenemos proponer una relación triádica entre Óscar, la Mangosta y el Hombre sin Rostro.

¿Cómo se vincularían, en este punto, tales figuras? Tradicionalmente, la crítica ha tendido a considerarlos por separado: la Mangosta sería un ser benigno (Zafa), mientras que el Hombre sin Rostro representaría la maldición (Fukú). Así, Garland Mahler, por ejemplo, asocia a este último con lo reprimido de la historia y, en concreto, el carácter de la plantación esclavista:

> These beatings, alongside many of the appearances of the faceless man, occur in the sugarcane fields in the countryside of the Dominican Republic, suggesting the faceless man's association with the hundreds of years of sugarcane slavery in Dominican history. Most often, however, the 'Faceless One' (161) appears in the characters' dreams, seeming to represent something repressed that surfaces in the unconscious. (Mahler, 2010:122-123)

Esta lectura del Hombre sin Rostro ha gozado de cierto éxito dentro de las líneas críticas que se ocupan del *Óscar Wao*. De forma similar opinarán Richard Patteson –"Each manifestation embodies a nameless, faceless horror, not only of the anonymous *apparatchik* (or in this case *matón)* knocking at the door but of the message he delivers: silence, blankness, and an end to meaning" (Patteson, 2012:16), –Vincent Walsh –"The faceless man appears numerous times throughout the text; this image obviously refers to death, but it can also be understood to represent utter disregard for the dictates of conscience, willful blindness to the crucial difference between right and wrong." (Walsh, 2014:242) o Kaaren Takolander –"the faceless oppressor subtly but insistently associated with the US" (Takolander, 2016:110)–. Algo distinto es el análisis de Jaime de Jesús Montoya Posada, quien ve ambivalencia suficiente en la figura para vincular al Hombre sin Rostro con el "potencial de reescribir y alterar el curso de la historia" (Montoya Posada, 2018:31). En cualquier caso, vemos que la tendencia al escribir sobre el Hombre sin Rostro tiende a ser fundamentalmente alegórica; así, en lugar de juzgar *quién es*, la crítica se pregunta por cuál es su significado en términos extraliterarios.

Una posición distinta a esta tendencia es la de Justine McConnell, quien se muestra más precavida en determinar un único polo interpretativo del Hombre sin Rostro que gran parte de la crítica: "whether his facelessness embodies the many victims of Rafael Trujillo's bloody dictatorship who were often "disappeared," or whether it stands for the henchmen who

enacted the brutality from behind the mask of "following orders" is never resolved" (McConnell, 2020:246). Frente a la separación del Hombre sin Rostro y la Mangosta,, Justine McConnell, en "Myth and the fantastic in the work of Junot Díaz" (2020), tiene un interesante vislumbre al apuntar que el papel de ambas figuras podrían estar más relacionados de lo que pareciera: "The Mongoose's appearance at moments of violent crisis within the novel underlines this uncertainty: usually appearing as a force of salvation, he is nonetheless finally glimpsed as the ally of the Man Without a Face." (McConnell, 2020:245-246) Su lectura está basada en un apunte anterior de Garland Mahler: "By placing the Mongoose, a symbol of salvation from the fukú on the bus with the fukú itself, Díaz posits the same unresolved tension between good and evil, hero and villain, as is revealed to Yunior by his vision of Oscar without a face." (Mahler, 2010:133) Aunque valoramos el esfuerzo por considerar ambas figuras como relacionadas, creemos que las autoras no van lo suficientemente lejos debido a que se pierden en tratar de resolver el problema desde una perspectiva que infravalora, precisamente, la dimensión de lo fantástico y lo mitológico en el *Óscar Wao,* como veremos.

Garland Mahler se centra en Óscar como superhéroe, en vez de disolver al protagonista y al arquetipo bajo la más abarcadora categoría del héroe; asimismo, comete un error al privilegiar a Rorschach como el referente más influyente de *Watchmen* en la novela –"This 'Man Without a Face' (321) recalls the character of Rorschach from the 1980s DC Comics series *Watchmen* (1987)". (Mahler, 2010:123)–. Si consideramos que se acercaría más al personaje del Dr. Manhattan podemos alejarnos de la retórica del *bien* y del *mal* y pasar a pensar el *Óscar Wao* en términos más cercanos a los del mito: lo sacro y lo profano, lo mundano y lo transmundano, lo ritual y lo sacrificial. En este sentido, Mahler actúa como la prensa en *Watchmen,* "rebajando" la condición del protagonista por no terminar de comprender esta dimensión:

> Cuando se presentaron al mundo las primeras noticias de la fenomenal génesis de este ser, se utilizó una frase que fue atribuida ─en distintos momentos─ tanto a mí como a otros. En las noticias de última hora que aparecían en nuestras televisiones durante aquella fatídica noche, una frase fue repetida una y otra vez: «El superhombre existe y es estadounidense». Yo nunca dije eso, aunque recuerdo haber dicho algo similar a un persistente reportero que no podía irse sin una declaración. Supongo que la aseveración fue editada o rebajada, de tal manera que no ofendiera las sensibilidades públicas; como sea, yo nunca dije «El superhombre existe y es estadounidense». Lo que dije fue «Dios existe y es estadounidense». Si esa declaración comienza a perturbarlo después de considerarlo durante unos momentos, entonces no se alarme. Un sentimiento de intenso y aplastante terror religioso ante el concepto solo indica que usted sigue estando sano. (Moore y Gibbons, 1997: v.4, p.II)

Antes de centrarnos en el Hombre sin Rostro, queremos defender en primer lugar que la Mangosta y Óscar mantienen una relación de identificación "incompleta": es su espíritu animal, su guía al espacio de lo transmundano. De acuerdo con esta hipótesis, Óscar deviene "héroe" o "vengador" –palabras "suyas"– debido a que, al morir, pasa realmente a un espacio transmundano: "y entonces sentirían que él estaba esperando por ellos del otro lado y allá no sería ningún gordo, ningún comemierda," (*ibid.*:317)–; este paso será –y aquí tenemos un eco de Carpentier pasado por alto– en la forma de la identificación incompleta con el animal. Mediante la adopción de este avatar, Óscar, como Mackandal, guía al narrador a componer el *Óscar Wao* y tratar, con ello, de "cerrar el círculo" de la maldición –del mismo modo que Mackandal, al ser quemado en la hoguera, se encarna en otro animal, Óscar traspasa el umbral después de que los policías *abran fuego* contra él[190]–.

Óscar y la Mangosta comparten ciertas características paralelas, tanto en un sentido general, como seres desplazados de un África ancestral que han aprendido a vivir en la Diáspora, cuanto particular, por su aspecto físico: apuntemos o no el color dorado de los ojos, la Mangosta es descrita con ojos *de león,* una piel totalmente negra –como Óscar, Lola y Belicia en comparación con el resto de los Cabral, mulatos– y bastante grande para su especie. Del mismo modo que Óscar es considerado un monstruo gordo, la Mangosta es asimismo anómalamente grande: "A su lado apareció una criatura que habría sido una mangosta amistosa de no ser por los ojos dorados de león y el negro absoluto de la piel. Era bastante grande para su especie y colocó sus pequeñas e inteligentes patas en el pecho de Beli y la miró fijamente." (Díaz, 2015:buscar) Ese tamaño llevaba a Óscar en su descenso a los infiernos a compararla con Aslan, el león del ciclo de Narnia. Asimismo, pensemos en la descripción de los ojos de Óscar en el Capítulo 1: "poseía un par de ojos medio bizcos que lo hacían parecer algo retardado. Los Ojos de Mingus" (*ibid:*32) Los ojos de Mingus, The Eyes of Mingus, no pueden sino evocarnos a *The Eyes of the Mongoose.*

Anteriormente mencionamos la influencia que Díaz señalaba que *Flight to the Lonesome Place* había tenido en el personaje de la Mangosta; hemos de sumar ahora al Muad'dib, el ratón-canguro de *Dune*, como referencia no reconocida. En ambas obras encontramos a un mamífero dorado con carácter de guía ambivalente que se presenta así en la vigilia como en forma de sueños premonitorios. Cuando en *Dune* el ratón-canguro es mencionado, se vincula de inmediato con el héroe-mesías Paul Atreides, que identificamos aquí con Óscar. En el

190Señala Cirlot en su Diccionario de Símbolos: "El fuego es el ultraviviente. Realiza el bien (calor vital) y el mal (destrucción, incendio). Sugiere el anhelo de destruir el tiempo y llevarlo todo a su final. El fuego es la imagen arquetipo de lo fenoménico en sí (1). Atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana, según Eliade en *Mitos, sueños y misterios* (Buenos Aires, 1961)." (Cirlot, 1994:210)

fragmento que aquí incluimos, Paul ha perdido ya a su padre, la Casa Atreides está a punto de caer –igual que cae Casa Hatuey, hogar de los Cabral, a causa de la traición de un personaje de toda confianza de la familia: Markus, en el caso de Abelard, el Dr. Yueh en el de Leto Atreides– y Paul y su madre se encuentran en el exilio. Allí conocen a los Fremen, los "hombres libres", que reconocen en Paul al mesías de una antigua profecía, por lo cual le hacen cambiar su nombre:

> —Ahora, ¿qué nombre de adulto escoges *tú* para que puedas ser llamado delante de todos? —preguntó Stilgar.
>
> Paul miró a su madre, y de nuevo a Stilgar. Fragmentos de aquel instante correspondían a su *memoria* presciente, pero percibió diferencias que eran casi físicas, una presión que lo forzaba a franquear la estrecha puerta del presente.
>
> –¿Cómo llamáis a aquel pequeño ratón, el ratón que salta? — preguntó Paul, recordando el *hey-hop* en la Depresión de Tuono.
>
> Imitó el movimiento con una mano. Se elevaron risas entre los reunidos. —Lo llamamos un muad'dib —dijo Stilgar. Jessica contuvo el aliento. Era el nombre que le había dicho Paul, afirmando que los Fremen lo aceptarían y lo llamarían así. De pronto, tuvo miedo *de* él y *por* él.
>
> Paul tragó saliva. Estaba representando en aquel momento una parte que ya había representado innumerables veces en su mente... y sin embargo... había diferencias. (…)
>
> —¿Ese es el nombre que deseas, Muad'Dib? —preguntó Stilgar. —Soy un Atreides —susurró Paul, y luego, en voz más alta—:
>
> No es justo que renuncie totalmente al nombre que mi padre me dio. ¿Puedo ser conocido entre vosotros con el nombre de Paul-Muad'Dib?
>
> —Eres Paul-Muad'Dib —dijo Stilgar. (Herbert, 2021:457-458)

La escena es absolutamente diferente de cualquiera planteada en el *Óscar Wao*, pero el cambio de nombre no puede dejar de recordarnos al mote de *Wao* que le es impuesto a Óscar de León. De igual modo que Paul Atreides / Paul Muad'dib se liga con el ratón-canguro como animal totémico, lo hace asimismo Óscar de León / Óscar Wao –Ojos de Mingus, ojos de Mangosta–. Ello no implicaba, empero, sino una identificación incompleta: Paul Atreides renace como Muad'Dib para devenir el mesías de los Fremen –y finalmente comenzar una guerra civil[191]; en el capítulo X hablaremos más de esto–. Óscar no renace físicamente, sino que queda de él su avatar de la Mangosta que guía a Belicia fuera del cañaveral y a sí mismo, como resto temporal, lo salve cuando se arroja al tren.

191 Al nacer el mesías una generación antes de lo que estaba planeado por las Bene Gesserit, Paul Atreides se desvía de la "Senda de Oro" y acaba siendo por ello un mesías fracasado, a diferencia de su hijo Leto II. Ello ocurre en novelas posteriores a la primera, de modo que quedan fuera de nuestro foco por no extender todavía más el análisis.

Pensemos, a este respecto, en el discurso final de Óscar. Después de soñar en numerosas ocasiones con la Mangosta, Óscar, al ir a ser asesinado, les dice a los policías que le darán muerte que les estará esperando "al otro lado", y que "allá no sería ningún gordo, ningún comemierda, ningún muchacho a quien ninguna muchacha jamás amó; allí sería un héroe, un vengador. Porque todo lo que uno puede soñar (levantó la mano) lo puede ser." (Díaz, 2015:317) Esta "incompletud" o no concordancia nos remitirá, a su vez, a una cosmología religiosa afrodescendiente: el vudú. La Mangosta, así, se puede entender dentro del vuduísmo como un *baká*: "baká. I.1.m. RD. En el vuduísmo, espíritu maligno que ronda y protege las propiedades de su dueño, bajo apariencia animal." (buscar cita)

Pequeño mesías, Óscar se lanza hacia el pasado para tratar acaso de cambiar los acontecimientos... pero la Mangosta no puede cambiarlos; a lo sumo, puede repetirlos una y otra vez –la *dimensión Manhattan* del "Nada termina nunca"–. ¿Cómo se relacionarían, en este punto, la Mangosta y Óscar juntamente con el Hombre sin Rostro? Recordemos el desafío que planteaba Díaz en su respuesta en *Crónica Global:* "Todos tuvieron la oportunidad de ser el mesías, ser la persona que conecte todas las historias de la familia y rompa el fukú. La idea que tengo del libro es que hay alguien que lo hace y que se lanza a través del tiempo." (Díaz, 2008:28) De acuerdo con nuestra interpretación, está claro que es el mismo Óscar el que consigue romper el círculo y lanzarse a través del tiempo con el objeto de tratar de salvar a su familia. Lo intenta hacer como Mangosta –*The Eyes of Mingus*–... sin embargo, no consigue cambiar nada; como en la más clásica paradoja de ciencia-ficción, al enviarse al pasado únicamente hace que los acontecimientos sean los mismos. Si pensamos en Óscar como una figura mesiánica trágica –cumplidora de un destino, incapaz de transformarlo–, resulta más sencillo ver que el Hombre sin Rostro es su avatar apocalíptico, que trata de enviarse al pasado no ya para salvar a sus familiares y a sí mismo en los cañaverales –como hace la Mangosta– sino para advertirles, revelarles la situación de catástrofe inminente.

Óscar se comportaría, por tanto, como un aprendiz del Dr. Manhattan[192]: después de un incidente atómico, aparece un personaje que puede trascender el tiempo lineal –"Nada termina

192Citamos aquí un fragmento de una entrevista concedida por Junot Díaz al podcast de la revista *Wire* (2012) :

> I grew up in a time where nearly every day on television they would show us these maps of New York City, and show us the destruction zones from the coming nuclear war. There would be this wonderful map and these concentric circles of doom, and my neighborhood was squarely in the black of destruction. I was part of that group of kids growing up in the '80s under the Reagan regime, what I used to call "living in the shadow of Dr. Manhattan," where we would have dreams all the time that New York City was being destroyed, and that that wall of light and destruction was rolling out and would just devour our neighborhood. And I'd always wanted to do something with that image. (Díaz, 10/03/2012:sp)

nunca"–. Ambos son hijos del armagedón y de la Era Atómica; Óscar y el Dr. Manhattan son personajes apocalípticos, son personajes apocalípticos, en la manera en que comprende el término Gunther Anders: "Vivimos (...) en una época en que gestionamos sin cesar la producción de nuestro propio ocaso (lo único que no sabemos es el momento exacto). Si esto no es un criterio para definir un nuevo estadio de la revolución industrial, a saber, de la tercera revolución industrial, ya no sé dónde habría que buscar ese criterio." (Anders, 2011b:26) Asimismo, parecen auténticos profetas, pero en verdad no pueden cambiar nada, tan solo avisar a quien no querrá poner oídos.

Si leemos con atención, veremos que la primera aparición del Hombre sin Rostro tiene lugar en agosto de 1945, poco después del lanzamiento de las bombas atómicas sobre Hiroshima –6 de agosto– y Nagasaki –9 de agosto–:

> Quisiera poder quedarme en este momento, quisiera poder prolongar los días felices de Abelard, pero es imposible. A la semana siguiente, dos ojos atómicos se abrieron sobre centros civiles en Japón y en ese momento, aunque nadie lo sabía entonces, el mundo fue otro. Dos días después que las bombas atómicas marcaran para siempre a Japón, Socorro soñó que el Hombre sin Rostro se cernía sobre la cama de su esposo y ella no podía gritar, no podía decir nada, y la noche siguiente soñó que se cernía también sobre sus hijas. He estado soñando, le dijo a su esposo, pero él agitó las manos, sin hacerle caso. Ella comenzó a vigilar el camino delante de su hogar y a poner velas en su cuarto. En Santiago, Abelard está besando las manos de Lydia y ella suspira de placer, y ya vamos rumbo a la Victoria en el Pacífico, y tres oficiales de la Policía Secreta en su brillante Chevrolet se dirigen a la casa de Abelard. Ya llegó La Caída. (Díaz, 2015:239-240)

Poco después de que las bombas caigan, Abelard es capturado por la policía de Trujillo. Conocemos entonces algo más de Socorro; mujer a la que "toda la vida le había perseguido la calamidad" (*íbid*:244), se nos cuenta que su madre fue muda y su padre jamás se había recuperado del asesinato de su propio padre –igual que Óscar– por un policía. (*íbid.*); nos informa Yunior, igualmente, que Socorro fue "la primera catastrofista de la familia" (*íbid.*):

> Socorro acostumbraba a despertar en medio de la noche, aterrada, convencida que la casa se quemaba, e iba corriendo de habitación en habitación, temiendo enfrentarse a un carnaval de llamas. Cuando Abelard le leía el periódico, lo que más le llamaba la atención eran los terremotos, incendios, inundaciones, estampidas de ganado y hundimientos de barcos. Fue la primera catastrofista de la familia; Cuvier hubiera estado orgulloso. (*íbid.*)

La mujer de Abelard ha sido fruto de muy escaso interés crítico; por poner un ejemplo significativo, en las 450 páginas del monográfico *Junot Díaz and the Decolonial Imagination* (2016) cuenta con una única mención por parte de Glenda G. Carpio (cfr. Carpio, 2016:276). Y sin embargo, ella es quien empieza a soñar, *no* Abelard. En este punto, la pregunta que

acaso deberíamos hacernos es: ¿Qué ocurre con Socorro? ¿No puede estar ella misma de algún modo relacionada con el fukú? Como a Belicia y a Óscar, se le aparece el Hombre sin Rostro; como ellos, su linaje ha sido también víctima de la violencia policial: "Se decía que Papá Socorro nunca se había recuperado de haber visto a su propio padre morir a golpes a mano de un vecino, que casualmente resultó ser sargento de la policía." (Díaz, 2015:244) Como su tercera hija y los demás descendientes a quienes no conocerá, es asimismo más oscura que Abelard –se la define como una "Dejah Thoris *prieta"* (*íbid.:*223)–. No queremos sugerir que de algún modo el fukú estuviera ya predestinado debido al carácter de Socorro: queremos afirmarlo con vehemencia. Este fukú viene marcado en la sangre de Socorro; veamos la descripción que nos da de ella Yunior:

> Pobre Socorro. Era una mujer a quien toda la vida le había perseguido la calamidad. Su madre había sido muda; el borracho de su padre había despilfarrado el patrimonio de clase media de la familia, de tarea en tarea, hasta que sus propiedades se vieron reducidas a una choza y algunos pollos y el viejo se vio obligado a trabajar las tierras de otros, condenado a una vida de desplazamiento constante, mala salud y manos destrozadas. Se decía que Papá Socorro nunca se había recuperado de haber visto a su propio padre morir a golpes a mano de un vecino, que casualmente resultó ser sargento de la policía. La niñez de Socorro había transcurrido entre falta de comida y ropa de primos, viendo al padre tres o cuatro veces al año, visitas en las que no hablaba con nadie, sólo se tiraba en su cuarto, borracho. (Díaz, 2015:244)

Parece que estamos ante una nueva trampa narrativa de Yunior. ¿No vemos en esta rama de la familia una condición más similar a la de los Cabral-De León que la de Abelard? En efecto, resulta cuando menos sospechoso que Yunior, tan rematadamente caracterizado por su huella de abandono paterno, de pronto señale que el inicio de la maldición recae en Abelard, el único *pater familias* tradicional de toda su producción narrativa. Nos encontramos aquí ante una hipótesis sugerente: narrativamente organizado en torno al personaje de Abelard, el Capítulo 5 nos propone sutilmente que el inicio de la maldición no reside acaso en este, ni en "The Bad thing" que dijo sobre Trujillo. Acaso Yunior está adulterando la historia para acabar simbólicamente con su propio padre –Guardia Nacional durante el postrujillato, para más señas–, tal como haría años antes en el último capítulo de *Drown*. Ello nos facilita leer de forma distinta la nota al pie con que abre el Capítulo 5:

> Hay otros comienzos, sin duda, seguro que mejores. Si me hubieran preguntado a mí, habría empezado cuando los españoles "descubrieron" el Nuevo Mundo, o cuando los Estados Unidos invadieron Santo Domingo en 1916, pero si éste es el principio que los De León eligieron para sí, pues, ¿quién soy yo para dudar de su historiografía? (*íbid.:*215)

Y considerar que quizá el androcentrismo en el que está organizado el capítulo entero –la leyenda dice que la Caída de Abelard viene por no querer entregar una de sus hijas a Trujillo,

entre otras versiones– es una "pantalla" para desviar la atención sobre el carácter profético del personaje de Socorro. Antes de la caída de las bombas de Hiroshima y Nagasaki, sus pesadillas se nos habían señalado más genéricas –que la casa se quemaba–; después de la barbarie atómica, sus sueños empiezan a concretarse en el Hombre sin Rostro.

Cuando recordamos que el fin del mundo y la guerra atómica es aquello que obsesiona a Óscar desde la adolescencia –"durante la década de los ochenta, desarrolló una obsesión con el Fin del Mundo" *(ibid:*35*);* "Todavía miraba a Maritza de lejos, convencido de que algún día, cuando cayeran las bombas nucleares (o estallara la peste o invadieran los trífidos) y la civilización desapareciera..."; "Óscar volvió a soñar con la aniquilación nuclear" (*ibid*:54)–, comprobamos que ambos comparten la misma preocupación. Cuando este se aleja como su horizonte histórico, pasará su noche oscura del alma y se preparará para su apocalipsis personal: "Ahora que Reagan y el Imperio del Mal se habían ido a la Tierra de Nunca Jamás, Óscar ya no soñaba con el fin. Sólo con La Caída" (*ibid*:265).

Socorro es la primera catastrofista de la familia: Óscar es el segundo. Ella como receptora: él como enviado. Es Óscar, quien, ya muerto, se lanza hacia el pasado para intentar avisar a su abuela. Hiroshima y Nagasaki, como apocalipsis concreto, como *fukú del Oriente*, funcionan como un disparador que resuena con el *fukú americanus* y permite a la abuela y el nieto comunicarse dentro del espacio liminal del sueño. Si el Dr. Manhattan conseguía la pseudo-omnipotencia después de dejarse su reloj en un campo de pruebas nuclear y, al regresar, quedar atrapado, morir y conseguir rehacerse al fundirse con lo subatómico... pero no podía trascender al tiempo posterior a 1985 ni anterior a su accidente, vemos que sucede similarmente aquí con Óscar: puede retroceder en el tiempo hasta el "portal de pesadillas" abierto por Hiroshima y Nagasaki para avisar a Socorro, pero no antes: "Dos días después que las bombas atómicas marcaran para siempre a Japón, Socorro soñó que el Hombre sin Rostro se cernía sobre la cama de su esposo y ella no podía gritar, no podía decir nada, y la noche siguiente soñó que se cernía también sobre sus hijas" (*ibid.*:239).

Dada la estructura, como hemos comprobado ya, doblemente circular del *Óscar Wao* –que en un primer nivel implica al Prólogo y el Capítulo 8 y en un segundo, los capítulos 3 y 5–, podemos ver que Óscar no arriba como redentor del presente o del futuro –esto lo haría un "salvador" de Lola y su hija Isis y del propio Yunior, mas ya vimos que este no había cambiado y que es dudoso que ellas necesiten de esa "salvación"– sino de las generaciones pasadas: como el mesías benjaminiano, su trabajo no es el de redimir el presente sino liberar la memoria del pasado[193].

193"El sujeto de conocimiento histórico es la propia clase en lucha, oprimida. En Marx se presenta como la

Recordemos las palabras de Díaz sobre la "palabra clave" que unía lo disperso en el Óscar Wao: "All the references of the fantastic, all the references of the nerdly, are about figures who have been dismantled, figures who are divided, and that there's a key word that puts them back together, and in a way that key word, the [kimota] (komota) word is the decision that a reader makes" (Díaz y Jay, 21/3/2008:8). Tal "palabra clave", proponemos, es la del *apocalipsis:* no por nada el sistema de co-referencias entre la catástrofe nuclear y la Maldición del Nuevo Mundo queda inaugurado desde la primera página de la novela. Recordemos que Yunior, al inicio de la obra, hablaba de Santo Domingo como el "Kilómetro Cero" del fukú se cierra en el Capítulo 8 con las palabras del Dr. Manhattan, que conseguía sus poderes a partir de la energía atómica.

Las relaciones entre Óscar y su abuela Socorro, a quien no conoce, son generadas por un apocalipsis, o, mejor dicho, por varios. Antes de finalizar el epígrafe, retomamos las palabras del propio Díaz en su ensayo "Apocalypse: What disasters reveal" (2010). Allí, toma las ideas de James Berger en "After the End: Representations of Post-Apocalypse" (1999) para elaborar el tropo de la siguiente forma:

> Apocalypse comes to us from the Greek *apocalypsis*, meaning to uncover and unveil. Now, as James Berger reminds us in *After the End*, apocalypse has three meanings. First, it is the actual imagined end of the world, whether in *Revelations* or in Hollywood blockbusters. Second, it comprises the catastrophes, personal or historical, that are said to resemble that imagined final ending—the Chernobyl meltdown or the Holocaust or the March 11 earthquake and tsunami in Japan that killed thousands and critically damaged a nuclear power plant in Fukushima. Finally, it is a disruptive event that provokes revelation. The apocalyptic event, Berger explains, in order to be truly apocalyptic, must in its disruptive moment clarify and illuminate "the true nature of what has been brought to end." It must be revelatory. "The apocalypse, then," per Berger, "is the End, or resembles the end, or explains the end."(Díaz, 2010:sp)

Aquí lo apocalíptico podemos verlo, entre otras formas, como el más literal armagedón nuclear –"Hiroshima está en todas partes", decía Gunther Anders–; también podemos decir que Óscar se *revela* homo Hombre sin Rostro en la grieta abierta por los múltiples apocalipsis que carga en su historia. Como el Hombre sin Rostro, intenta avisar a Socorro, a Belicia, a sí mismo pero no será hasta que, muerto, se haga con la máscara furiosa de *Zardoz* –la máscara

última que ha sido avasallada, como la clase vengadora que lleva a término la tarea de liberación en nombre de generaciones de derrotados. Esta conciencia, que por algún tiempo volvió a validarse con el movimiento espartaquista, repugnó siempre a la socialdemocracia. En el curso de tres décadas logró casi extinguir el nombre de Blanqui, cuyo tañido de bronce había estremecido al siglo precedente. Se complacía en atribuirle a la clase obrera el papel de redentora de generaciones futuras. Con ello le cercenaba el nervio de su mejor energía. En esa escuela la clase desaprendió tanto el odio como la disposición al sacrificio. Pues ambas se nutren de la imagen de los antepasados avasallados, no del ideal de los nietos liberados." (Benjamin, 2021:75)

de *león*–, con la que consigue un interlocutor capaz testimoniar su historia: este no acaba siendo nadie de su familia, sino Yunior de las Casas.

Pensemos en el sentido más clásico de lo apocalíptico, de acuerdo con la definición clásica de John Collins: "El apocalipsis... es un género de literatura revelatoria con un marco narrativo en que la revelación viene mediada por un ser transmundano hacia un receptor humano, desvelando una realidad trascendente que es a la vez temporal, en tanto que vislumbra la salvación escatológica, y espacial, en tanto que implica otro mundo espacial" (cit. por Blanco, 2013:56). Así, en los sueños finales de la novela se revelaba la dialéctica del Hombre sin Rostro y la Máscara como formas del mismo avatar: Óscar. Solo cuando lleva puesta esta Máscara consigue comunicarse con Yunior:

> Han pasado años y años, y todavía pienso en él. El increíble Óscar Wao. Tengo sueños en los que se sienta en el borde de mi cama. Estamos de nuevo en Rutgers, en Demarest, que es donde siempre estaremos, al parecer. En este sueño en particular, nunca es delgado como al final, siempre es enorme. Quiere hablar conmigo, está ansioso por charlar, pero la mayor parte del tiempo no puedo decir ni una palabra ni él tampoco. Así que nos quedamos sentados allí, en silencio.
>
> A los cinco años de su muerte comencé a tener otro tipo de sueño. Sobre él o sobre alguien que se parece a él. Estamos en una especie de patio interior en ruinas repletas hasta el borde de libros viejos y polvorientos. Está de pie en uno de los pasillos, haciéndose el misterioso, con una máscara colérica que le oculta la cara, pero por los huecos veo un par de ojos juntos bien conocidos. El tipo tiene un libro en la mano y hace un gesto para que yo me fije bien, y reconozco esta escena de una de sus películas locas. Quiero alejarme de él a todo correr y durante mucho tiempo es lo que hago. Me toma un rato darme cuenta de que las manos de Óscar no tienen forma definida y las páginas del libro están en blanco.
>
> Y que detrás de la máscara, sus ojos sonríen.
>
> *Zafa.*
>
> Pero a veces lo miro y no tiene cara y me despierto gritando. (Díaz, 2015:320-321)

Ya vimos en páginas anteriores cómo los sueños de Yunior mezclaban imágenes de Óscar sin rostro y de este enmascarado con la "máscara furiosa" de *Zardoz* –máscara de león–. Si mantenemos esta identidad durante el conjunto de la novela, y no únicamente dentro de los sueños de Yunior del Capítulo 8, podemos defender que el Hombre sin Rostro es Óscar, que trata de enviarse a sí mismo al pasado para salvar a su familia. Y el Hombre enmascarado... es también Óscar, que introduce la clave interpretativa de la "máscara furiosa" de una de sus "películas locas" para contactar con su compañero de cuarto. De acuerdo con nuestra lectura, el cambio entre el Óscar "sin rostro" y el "enmascarado" implica la mitificación de Óscar y su entrada en el orden de lo transmundano. Su final es el de un héroe trágico en el sentido de Northorp Frye –que explica aquí Ricoeur–: "En los modos trágicos, el héroe es aislado de la sociedad (a esto corresponde una distancia estética análoga por parte del espectador, según se

ve en las emociones "purificadas" del temor y de la compasión); en los modos cómicos, el héroe es reincorporado a su sociedad" (Ricoeur, 2008:397).

Es, en otras palabras, solo con la máscara interpuesta, con lo que Óscar logra finalmente comunicarse y transmitir su historia. Óscar, héroe trágico de un apocalipsis repetido, consigue que Yunior narre su historia: pero además de la máscara de Óscar están todas las demás mediaciones metadiegéticas que iluminan y oscurecen los hechos. Con cada lectura, con cada interpretación, el mito del Óscar Wao, a su vez, encuentra nuevos transmisores que reciben su palabra: *Nada termina nunca.*

Atomik.

8. Fábula y mito. *Óscar Wao,* camino del héroe e imágenes del fin del mundo

8.1 Introducción. De la trama a la fábula. Mito, Ciencia-ficción y escatología

Una vez Crónica, Leyenda y Mito han sido analizados vemos que, contrariamente a lo que pudiera parecernos, nos encontramos ante una novela signada con las marcas de los modos de la literatura no-realista desde su inicio. Ello era así desde el plano de la manifestación: al tratar el estrato del relato –lo que llamamos la lectura ingenua del *Óscar Wao*–, pudimos comprobar que toda interpretación, por moderada que sea, debe hacer frente a los distintos huecos narrativos y vacilaciones para considerar aquello que sucede en la historia familiar. Aquí es dado preguntarse si Abelard fue detenido por esconder a sus hijas, por hacer un chiste o por un supuesto libro que denunciaba los poderes sobrenaturales de Trujillo, así como si las apariciones de la Mangosta son reales o imaginarias. Recordemos que habíamos definido como "Lógica de los hechos" los tipos de mecánica causal que se desarrollaban dentro del mundo de ficción.

De acuerdo con lo que llamamos "coherencia ontológica" en 4.2, Modos ónticos-narrativos en el *Óscar Wao,* ya el mero nivel del relato nos revelaba una confrontación entre los elementos aparecidos en el mundo desplegado ante la obra. Desde el momento en que se establecía el marco interrogativo del fukú –"Que yo crea o no..."–, se retaba al lector a que realizase su apuesta hermenéutica y optase por una solución u otra: principio básico de funcionamiento de lo fantástico, aunque la respuesta del lector fuera finalmente negativa.

Posteriormente, vimos cómo la palabra de Yunior complicaba toda posibilidad de fiarnos del relato debido a su carácter fundamentalmente tramposo. Tuvimos ocasión de comprobar cómo Yunior se encontraba asaltado por su pasado y cómo este podía haberle motivado a escoger ciertas soluciones narrativas o ciertos tropos, temas o formas para hablar de sí mismo y su pasado sin que se notara. Ello nos permitió introducir varias hipótesis en torno a la reelaboración y modificación de los hechos por parte del narrador. Demostramos, así, que su falta de fiabilidad no reside tan solo en lo que nos narra desde fuera, heterodiegéticamente, sino también en lo que cuenta de él mismo, de su relación con Lola o de su futuro tras la muerte de Óscar. Esta vigilancia continuada hacia Yunior a lo largo de su discurso nos ha situado, empero, en una situación interpretativa insólita, que nos hace dar más crédito a los sueños que a la vigilia, más a las situaciones inverosímiles que a las aparentemente más realistas. De este modo, la división entre *Crónica, Leyenda y Mito* del *Óscar Wao* nos permitió comprobar cómo la única lectura que nos satisfacía nos obligaba a aventurarnos más allá del marco de lo fantástico y señalar la voluntad mitomórfica del *Óscar Wao.*

Abandonamos ahora el plano de la trama y pasamos al de la fábula. Ya el análisis de la narración del *Óscar Wao* nos había revelado una estructura cíclica; esta circularidad, dentro del plano de la trama, se puede comprender como el esquema básico de la *fábula.* Este paso es asimismo el tránsito del análisis formal al arquetípico, en los términos que Frye teoriza y Ricoeur expone aquí:

> La primera fase, llamada *literal,* corresponde al primer sentido de la hermenéutica bíblica. Se define exactamente por la importancia dada al carácter hipotético de la estructura poética. Comprender un poema literalmente es comprender la totalidad que él constituye tal como se da; es, pese a la paradoja aparente, leer el poema como poema. [...]
>
> Con la segunda fase, llamada *formal,* que recuerda el sentido alegórico de la hermenéutica bíblica, el poema recibe la estructura de su imitación de la naturaleza sin perder nada de su cualidad hipotética; de la naturaleza, el símbolo extrae una *imaginería* que pone toda la literatura en una relación oblicua, indirecta, con la naturaleza; gracias a ello, puede no sólo agradar, sino instruir.
>
> La tercera fase es la del símbolo como *arquetipo.* No hay que precipitarse en denunciar, con un índice vengador, la aparente inspiración jungiana de la crítica arquetípica propia de este estadio. Este término subraya, en primer lugar, la recurrencia de las mismas formas verbales, nacidas del carácter eminentemente comunicable del arte poético, al que otros han designado con el término de intertextualidad; es esta recurrencia la que contribuye a la unificación y a la integración de nuestra experiencia literaria. En este sentido, reconozco en el concepto de arquetipo un equivalente de lo que llamo aquí el esquematismo nacido de la sedimentación de la tradición. (Ricoeur, 2008:400)

Nos acercamos, así, a la interpretación del *Óscar Wao* en su relación con lo mítico-apocalíptico. El origen de esta interpretación de Óscar como algo más que un hombre procede del ensayo "The Latino Scapegoat: Knowledge through Death in Short Stories by Joyce Carol Oates and Junot Díaz" (2007) de Lyn Di Iorio Sandín. El artículo resulta muy interesante por ser la primera referencia a Óscar en tanto que representación del estereotipo de la víctima propiciatoria –*pharmakós*– y la elevación del protagonista a figura sacra. Esta línea es más sorprendente aún si consideramos que su análisis se limita a la versión breve del *Óscar Wao* publicada en el año 2000 en *The New Yorker*. Di Iorio Sandín, a partir de la versión breve, es capaz de observar la mecánica del deseo mimético, la violencia y el sacrificio de Óscar y señalar su sacralización final: "The narration, which culminates in the account of the death of Oscar at the hands of the Capitán, shows how the process of scapegoating transforms the victim into the sacred" (Sandín, 2007:27). Sin embargo, al tratar solo la versión breve del relato, evidentemente no menciona la relación entre Óscar y el resto de su historia familiar –en la versión publicada en *The New Yorker,* no se habla ni del resto de los Cabral, ni del fukú ni de la Mangosta–. Por ello, lo que es ajustado en la lectura de Di Iorio Sandín para el relato

breve no termina de serlo para la novela, donde Óscar adquiere un carácter de mesías retrospectivo.

Ya sabemos que no es casual que los mundos narrativos de *Akira, Dune* o *Zardoz* aparezcan en la obra, ya que todos son fábulas postapocalípticas. Como narraciones *posteriores* al fin, su carácter de "modelo" es inverso al de la formulación mitomórfica típica, donde los mitos que se extraen pertenecen a un pasado ideal: frente a ello, el *Óscar Wao* extrae su estructura profunda de mitos situados en el futuro. A partir de ahí, Junot Díaz establecerá un complicado juego intertextual y temporal: recurre a construcciones simbólicas del pasado –la ciencia-ficción de los 60, 70 y 80– que están situadas en el futuro para elaborar narrativamente el presente y pensarlo críticamente.

Cuando en 4.2 mencionamos a Darko Suvin, comentamos que el crítico yugoslavo consideraba los modos no-realistas como formas literarias de extrañamiento; Suvin distinguía entre modos de extrañamiento *metafísico* y *metaempírico*, a lo que añadimos la propuesta de extrañamiento *metaficcional.* Tomando la idea de Brecht del distanciamiento, el yugoslavo proponía que los modos no-realistas y, para él, fundamentalmente la ciencia-ficción, habilitaban una lectura a contrapelo de lo existente e introducían alternativas imaginarias a lo real. El desplazamiento otorgado por el crítico, que considera la ciencia-ficción como ligada fundamentalmente a sus potencias cognoscitivas que a los mecanismos internos de verosimilización a partir de la técnica; ello le lleva a proponer una genealogía de lo científico-ficcional más amplia:

> El pero pierde peso si tomamos "ciencia" en un sentido más próximo al *Wissenschaft* alemán, al *science* francés o al *nauka* ruso, que no solo incluyen las ciencias naturales, sino también las culturales o históricas e incluso la erudición en general (cf. *Literaturwissenschaft, sciences humaines*). De hecho, en la CF tal ha sido el significado dado a ciencia: no solo las obras de Moro o Zamiatin, sino las de los norteamericanos tales como Asimov, Heinlein, Pohl, Dick, y otros serían por completo imposibles de no existir los paralelos sociológicos, psicológicos, históricos, antropológicos y demás. (Suvin, 1985:37)

De este modo, Suvin comprende el género como parte de los procesos históricos de la emergencia de las preguntas por la alteridad de lo real y su carácter de "línea de fuga" del presente. Esta línea se puede configurar imaginariamente en las formas de isla lejana (Gulliver), otro lado del valle, falansterio (Charles Fourier), nave espacial (*Star Trek)* o como una formación social alternativa, narrativa (William Morris) o real (Comuna de París). Al reorganizar de esta manera la genealogía de lo científico-ficcional, Suvin liga lo utópico con la ciencia-ficción al considerarlos literatura de exploración de las consecuencias sociales del conocimiento:

> Las utopías son claras narraciones sociales o ciencia-ficción social, mientras que la CF moderna es análoga a la cosmología policéntrica moderna, que une tiempo y espacio en mundos einsteinianos poseedores de dimensiones y escalas temporales diferentes pero covariantes. La CF moderna de importancia, dueña de fuentes de gozo más profundas y duraderas, presupone a la vez cogniciones más complejas y amplias: examina ante todo el *uso* y *efecto* político, psicológico y antropológico del *conocimiento*, de la *filosofía de la ciencia,* y el surgimiento de fracasos a causa de ello. La consistencia de la extrapolación, la precisión de la analogía y la magnitud de la referencia que haya en ese examen cognoscitivo se vuelven factores estéticos (siendo ésta la razón de que la "novela científica" mencionada en 2.3 no sea completamente satisfactoria: resulta estéticamente pobre por científicamente magra). […] El núcleo cognoscitivo de la trama determina el extrañamiento narrativo. (*ibid.*:38-39)

Varios teóricos de la ciencia-ficción herederos de Suvin han trabajado con esta genealogía para vincular el extrañamiento cognitivo y los impulsos utópicos latentes en los textos, que plantearían imágenes de mundos alternativos como forma de ampliación del campo de lo posible, variaciones, experimentos sociales por la vía de lo fabulístico. Además de querer dignificar críticamente lo científico-ficcional y diferenciarlo del conjunto de la literatura popular que se desarrollaría en las revistas *pulp* (Brian Stableford o Rinaldo Acosta distinguen entre una ciencia ficción literaria y una ciencia ficción de género [Acosta, 2010:356]), proponen una línea genealógica del género que no pasa por el tecnocentrismo o la tecnofilia de los años de la ciencia-ficción contemporánea, posterior a la Revolución Industrial.

Según nuestro punto de vista, resulta indudable la conexión histórica entre la ciencia-ficción moderna y el utopismo renacentista tal y como como lo plantea Suvin en *Metamorfosis de la ciencia ficción;* su uso de "ciencia", en su acepción más alemana –*Wissenschaft*– nos abre la puerta a la posibilidad de pensar en modos de lo científico-ficcional que no tengan su inspiración, por tanto, en modos del saber relacionados con las ciencias puras, formales o naturales, y cuya categorización ha tendido a ser la de "ciencia ficción dura":

> Cuando la ciencia ficción retoma los temas más estrictamente científicos y se basa principalmente en el mundo de la ciencia, se habla de ciencia ficción «dura», comúnmente de ciencia ficción *hard*, utilizando directamente la palabra original inglesa ya que casi nadie usa su traducción literal del castellano. Por lo general, la física, la química, de la biología, con sus derivaciones el ámbito de la tecnología, son las ciencias que soportan la mayor parte de especulación temática de la ciencia ficción *hard* (Barceló 1990:55, cit. Por Moreno Serrano, 2010:).

La definición de Barceló, frente a la de Suvin, toma como base constructiva del género tales ciencias "estrictas" y su relación con lo técnico. Nos interesa un acercamiento más cercano al segundo por no reducir la ciencia a la ciencia contemporánea. El crítico yugoslavo

propone el vínculo entre el "Descubrimiento" de América y el nacimiento de la utopía[194], lo cual le lleva a la proposición del modo utópico como "extrañamiento histórico" (Suvin, 1985:83) –Jameson, inspirándose en él, caracterizará la utopía como "subconjunto socioeconómico de la ciencia ficción" (Jameson, 2005:79)–. De acuerdo con Suvin, el punto central que conectaría ciencia ficción y utopía es el *novum,* la introducción de una otredad lógicamente posible pero imposible aquí y ahora (*íbid.:*79). Por tanto, es el descentramiento producido por el Renacimiento lo que supondría la condición de posibilidad formal de estos textos. Suvin se distancia de la opinión mayoritaria, que piensa que las condiciones del nacimiento de lo científico-ficcional son la idea decimonónica de progreso:

> "Un cambio cargado de significaciones": éste es precisamente el concepto de cambio al cual se abre la mente de los euroamericanos (…) durante el siglo XIX y que pasará a ser a la vez tanto una de las premisas como uno de los temas de la ciencia-ficción. La teleología del progreso y el universalismo fueron y son todavía componentes esenciales de algunas influyentes corrientes o tipos de la cf, como la llamada "cf campbelliana" o la *hard science fiction*. En la cf es habitual que el particularismo europeo se identifique con el universalismo, como se ve en todas esas culturas alienígenas que atraviesan las mismas fases históricas de la cultura occidental, incluida la Revolución Industrial, y terminan produciendo sociedades de tipo tecnológico (Acosta, 2010:23)

Aunque más cercanos a Suvin, en lo siguiente relacionaremos lo utópico y lo científico-ficcional con el mito y lo apocalíptico de forma que chocará con su análisis; de acuerdo con su interpretación, estos modos de extrañamiento son antitéticos debido a que el primero es histórico y el segundo metafísico:

> Modelado como una forma específica de extrañamiento, el mito se opone diametralmente a un enfoque histórico. Al suponer las relaciones humanas fijas y determinadas sobrenaturalmente, el mito pretende explicar los fenómenos identificando su esencia eterna; al suponer las relaciones humanas cambiantes y determinadas materialmente, la historia intenta explicar los fenómenos identificando su problemática. Desde un punto de vista histórico, el mito en sí es un fenómeno y un problema histórico; una ilusión, cuando no un fraude. (Suvin, 2010:85)

El autor, creemos, subestima el carácter epistémico de lo mitológico; en una operación clásica de ciertos marxismos del siglo XX, no termina de comprender el carácter de lo que él llamaría mítoco o, en otros lugares, metafísico. Proponemos aquí un marco superador de su operación crítica al considerar que tanto lo utópico como la ciencia-ficción como lo mitológico (que encajaría en gran medida en lo maravilloso) suponen, precisamente, el cambio; el mito, únicamente, lo señala de forma excesiva y equívoca porque se sustenta sobre

194Siguiendo su maestrazgo, Fredric Jameson continuaría: "Planteo el Imperio Inca como negación en su exotismo de todo lo que el mundo clásico significaba en la tradición occidental; el descubrimiento del Nuevo Mundo es, de hecho, una cancelación mucho más fundamental de la tradición clásica. (Jameson, 2005:49)

un conocimiento técnico-social menos diferenciado. Por decirlo con la terminología de Levi-Strauss en *El pensamiento salvaje:*

> Esta preocupación por la observación total y de inventario sistemático de las relaciones y de los vínculos puede culminar, a veces, en resultados de buen aspecto científico: tal es el caso de los indios blackfoot, que diagnosticaban la proximidad de la primavera según el estado de desarrollo del feto de bisonte extraído del vientre de la hembra muerta en la caza. Sin embargo, no podemos aislar estos aciertos de tantos otros paralelos de la misma clase que la ciencia declara ilusorios. Pero ¿no será que el pensamiento mágico, esa "gigantesca variación sobre el tema del principio de causalidad" [...], se distingue menos de la ciencia por la ignorancia o el desdén del determinismo, que por una exigencia de determinismo más imperiosa y más intransigente, y que la ciencia puede, a todo lo más, considerar irrazonable y precipitada? (…) Entre magia y ciencia la primera diferencia sería, desde este punto de vista, que una postula un determinismo global e integral, en tanto que la otra opera distinguiendo niveles, algunos de los cuales, solamente, admiten formas de determinismo que se consideran inaplicables a otros niveles. Pero, ¿no podríamos ir un poco más lejos y considerar al rigor y a la precisión de que dan testimonio el pensamiento mágico y las prácticas rituales, como si tradujeran una aprehensión inconsciente de la verdad del determinismo, en cuanto modo de existencia de los fenómenos científicos, de manera que el determinismo sería globalmente sospechado y puesto en juego antes de ser conocido y respetado? Los ritos y las creencias mágicas se nos manifestarían entonces como otras tantas expresiones de un acto de fe en una ciencia que estaba todavía por nacer. (Levi-Strauss, 1997:26-28)

Dado su optimismo histórico y su fe iluminista, Suvin no atiende en su teoría a que todo pensamiento en torno a lo que ignoramos o incluso gran parte de lo que conocemos tiende a ser estereotipado y arquetípico, y que, por ende, tendemos a la mitificación y a la fabricación continua de ilusiones –lo que denominamos producción de creencias–. Este exceso racionalista de la caracterización de Suvin le lleva a no considerar la permeabilidad de lo mitológico en todo discurso cotidiano. Mito es la furia de los dioses antiguos o el sacrificio del primogénito para alimentar los cultivos en ciertas tribus agrícolas, pero también la lesa humanidad de los cuerpos negros en el capitalismo de plantaciones o la infantilización de las mujeres durante largas etapas de la historia: ilusiones destinadas a generar comunidad a partir de la atribución –usando los términos del propio Suvin– de "esencias eternas" –en otros términos, de naturalizar– las relaciones tecno-sociales y naturales humanas. Desde la consideración del sol como una deidad por parte de múltiples civilizaciones pasadas a la abstracción real que supone la moneda, pasando por la lectura de una novela, nos enfrentamos espontáneamente a la existencia enganchados a una cadena significante pletórica de ficciones[195] y que nos constituye a nosotros mismos por la inevitabilidad de que gran parte de

195Así, del mismo modo que los mexicas desollaban seres humanos en honor a Xipe Tótec, hemos podido ver cómo la crisis del neoliberalismo a partir de 2007 ha implicado el sacrificio de grandes masas humanas con el objeto de *calmar a los mercados*.

estas dan forma a nuestro principio de realidad y nuestras creencias menos transparentes para nosotros mismos:

> Para Althusser, la ideología nos precede y nos constituye como sujetos, haciendo que la relación con lo real de las relaciones sociales de producción sea distorsionada. Pero esta distorsión no acontece de manera que podamos rectificarla: lo real está en nuestras propias representaciones de modo distorsionado. Se podría decir que "somos esa distorsión" en la medida en que nos constituye,nos volvemos sujetos a partir de la misma, ya que afecta a la relación del sujeto con él mismo y con los otros sujetos. Es decir, el sujeto no puede tener contacto directo con lo real de la estructura que lo determina. Si la ideología cayera, entonces no habría un real al que el sujeto pudiera acceder,ya que el real precisamente constituye la marca distorsionante de la ideología. De este modo, la ideología no es otra cosa que una relación con algo a lo que el sujeto no podrá acceder jamás reflexivamente, una suerte de imposibilidad o deformación que lo constituye (Alemán, 2021:68)

En el orden simbólico, pues, no encontramos solo la separación de la presencia como la entrada en un mundo interpretado que nos precedía. Vemos que este mundo interpretado está atravesado por relaciones de poder y regímenes de constitución de verdad que distorsionan de entrado acceso a la percepción de lo que hay:

> No hace falta decir que lo que se considera "realista" en una cierta coyuntura en el campo social es solo lo que se define a través de una serie de determinaciones políticas. Ninguna posición ideológica puede ser realmente exitosa si no se la naturaliza, y no puede naturalizársela si se la considera un valor más que un hecho. [...]Tal y como han afirmado muchísimos teóricos radicales, desde Brecht hasta Foucault y Badiou, la política emancipatoria nos pide que destruyamos la apariencia de todo orden natural", que revelemos que lo que se presenta como necesario e inevitable no es más que mera contingencia y, al mismo tiempo, que lo que se presenta como imposible se revele accesible. Es bueno recordar que lo que hoy consideramos “realista" alguna vez fue imposible. (Fisher, 2018a:42)

Como diría contundentemente Althusser, los seres humanos somos animales que viven de contarse cuentos; somos incapaces de no hacerlo. Preferimos pensar en la literatura prospectiva –utópica y científico-ficcional– no en oposición a lo mitológico sino como un modo entre otros de su desarrollo histórico. Preso aún de cierto progresismo teleológico, Suvin trata en su análisis lo histórico como un corte con lo mitológico casi en los groseros términos de inteligencia/estupidez, como si el origen de lo que podemos llamar pensamiento metafísico, simbólico, primitivo o mítico fuese una suerte de estadio inicial dejado atrás por El Hombre.

Defendemos, frente a Suvin, que mito e historia –o mito y ciencia– no son nociones contrapuestas: la segunda nace del primero como un desgajamiento más que como una negación. René Girard señala el pensamiento primitivo-mitológico como esencialmente igual que el nuestro, solo que mucho más caracterizado por el error:

> Los mecanismos de discriminación, de exclusión y de conjunción que se arraigan en el proceso fundador se ejercen en primer lugar sobre él, y producen el pensamiento religioso; pero no quedan reservados a lo religioso; son los mecanismos de cualquier pensamiento. No podemos permitirnos el lujo de rechazarlos o ni siquiera de despreciarlos, pues no tenemos otros. Tenemos que admitir, además, que no son tan malos; tan pronto como se ejercen en otra parte que no es el proceso original, aunque siga siendo con motivo de éste, les vemos desprender unas diferencias reales, analizar correctamente los fenómenos, abarcar unos datos que no tienen nada de relativo, los de la generación humana, por ejemplo. No es el hecho de haberse convertido recientemente en *verificable* en el laboratorio lo que ha transformado estos datos en verdades científicas. Si hoy son científicas, es porque siempre lo han sido. Es evidente, por tanto, que algunos descubrimientos fundamentales pueden depender del puro y simple *bricolage.*
>
> En las proposiciones religiosas, no cabe duda de que el error triunfa, pero incluso en este caso no estamos tratando con lo imaginario puro ni con la gratuidad absoluta, tal como los concibe la arrogancia racionalista y moderna. La religión primitiva no está entregada a unos antojos, fantasmas y fantasías de los que nosotros mismos estaríamos liberados. Fracasa, simplemente, en descubrir el mecanismo de la víctima propiciatoria, de la misma manera que nosotros estamos fracasando desde siempre. Es la perpetuación de un mismo fracaso, un rasgo común entre nuestro pensamiento y el pensamiento primitivo, lo que nos obliga a juzgar a este último como extremadamente diferente al nuestro, cuando en realidad es totalmente semejante. La condescendencia con respecto a lo primitivo no es más que lo primitivo perpetuado, es decir, un desconocimiento indefinidamente prolongado respecto a la víctima propiciatoria. (Girard, 2023:334-335)

La argumentación de Girard nos da pie a considerar que el mito no es un modo de extrañamiento "ahistórico" o "antihistórico": es más bien el resto de lo que una vez fue acontecimiento, se recogió como historia, degeneró en leyenda y terminó por mitificarse. El exceso racionalista de Suvin le hace distinguir entre lo mítico y lo histórico como oposiciones, cuando fuera de un marco formal es imposible: toda narración, por el mero hecho de serlo, está contaminada por la semiosis ya de entrada, por un orden simbólico que carga con sus propios mitos sin ser consciente de ello. Su propia concepción del marxismo, de la teoría de la literatura y de la historia está sometida a cierto teleologismo. Suvin carga con sus propios mitos, pero es precisamente porque el proceso de mitificación que describimos es omnipresente, constitutivo, inescapable de la experiencia cotidiana. Podemos expresarlo ahora con las palabras de Ricoeur:

> La ideología se constituye en este nivel radical. Parece vinculada a la necesidad, de un grupo cualquiera, de darse una imagen de sí mismo, de representarse, en el sentido teatral de la palabra, de ponerse en juego y en escena. Quizá no exista grupo social sin esta relación indirecta con su ser propio a través de una representación de sí mismo. Como afirmaba firmemente Lévi-Strauss en la *Introducción a la obra de Mauss,* el simbolismo no es un efecto de la sociedad, sino la sociedad un efecto del

> simbolismo. La patología naciente del fenómeno ideológico procede de su propia función de fortalecimiento y de repetición del vínculo social en situaciones posteriores al hecho. Simplificación, esquematización, estereotipo y ritualización proceden de la distancia que no cesa de instaurarse entre la práctica real y las interpretaciones a través de las cuales el grupo toma conciencia de su existencia y de su práctica. Una cierta no transparencia de nuestros códigos culturales pare ce ser la condición de producción de los mensajes sociales. (Ricoeur, 2002:212)

Véase que, en este punto, Ricoeur se encuentra más cerca de Marx que el más declaradamente marxista Suvin, al desplazar su concepción de la mitificación simbólica, del fetichismo, de la noción de mera "ilusión" a la de herramienta misma de acceso a la socialización.

Parafraseando a Carlos Fernández Liria, el mito no es ahistórico sino posthistórico: nos presenta "esencias fijas", esto es, ideas, representaciones y conceptos, porque son los "regalos" que *in illo tempore* trajo un héroe –el fuego, el trigo, las tablas de la Ley, el mundo, según tiempo y lugar–; este héroe habría conseguido vencer a las fuerzas del caos y llevar la estabilidad a lo incontrolable. Si ejercen un papel modélico –esto es, si sus esencias son fijas e inmutables, como dice Suvin–, es porque, desde un punto de vista simbólico, *finalmente,* se ha logrado ser quien se es. La repetición, la aparente perennidad de lo mitológico, lejos de ser arbitraria e irracional, es producto de un empirismo rudimentario que ha atribuido ciertas causas a ciertos efectos. Como dice Girard, "no cabe duda de que el error triunfa", pero el mito como *bricolage* es la forma básica de la racionalidad. Volvemos con Levi-Strauss:

> En vez de oponer magia y ciencia, serla mejor colocarlas paralelamente, como dos modos de conocimiento, desiguales en cuanto a los resultados teóricos y prácticos (pues, desde este punto de vista, es verdad que la ciencia tiene más éxito que la magia, aunque la magia prefigure a la ciencia en el sentido de que también ella acierta algunas veces), pero no por la clase de operaciones mentales que ambas suponen, y que difieren menos en cuanto a la naturaleza que en función de las clases de fenómenos a las que se aplican. (Levi-Strauss, 1997:30)

Con Girard, creemos que si algo nos enseña el estudio de los mitos como *restos* de momentos reales vinculados con la violencia en todas sus formas –humanas o inhumanas–. Su interesantísima hipótesis es que lo sagrado –y por derivación, su mitología– se funda a partir de una violencia originaria que logró unificar una comunidad en torno a lo que llama la víctima propiciatoria. Toda narración "mitológica" es el resto olvidado de un momento de violencia descargada sobre un *pharmakós,* un individuo que absorbe y permite mantener unida a la misma comunidad mediante su sacrificio:

> Si todos los hombres consiguen convencerse de que sólo uno de ellos es responsable de toda la *mimesis* violenta, si consiguen ver en ella la «mancha» que los contamina a todos, si comparten

unánimemente su creen- cia, ésta quedará comprobada pues ya no habrá en ninguna parte de la comunidad ningún modelo de violencia a seguir o a rechazar, es decir, a imitar y multiplicar inevitablemente. Al destruir la víctima propiciatoria, los hombres imaginarán librarse de su mal y se librarán en efecto de él, pues ya no volverá a haber entre ellos una violencia fascinante.

Consideramos absurdo atribuir al principio de la víctima propiciatoria la menor eficacia. Basta con sustituir por *violencia,* en el sentido definido en el presente ensayo, el *mal* o los *pecados* que se presupone que asume esta víctima, para darnos cuenta de que siempre puede tratarse de una ilusión y de un engaño, pero de la ilusión y del engaño más formidables y más ricos en consecuencias de toda la aventura humana. Persuadidos como estamos de que el saber siempre es algo bueno, sólo concedemos una importancia mínima, cuando no nula, a un mecanismo, el de la víctima propiciatoria, que disimula a los hombres la verdad de su violencia. Este optimismo podría constituir perfectamente la peor de las ignorancias. Si la eficacia de la transferencia colectiva es literalmente formidable, se debe precisamente a que priva a los hombres de un saber, el de su violencia, con el que nunca han conseguido coexistir. (Girard, 2023:122-123)

A la luz de Girard, podemos ver que lo mitológico no ha desaparecido de nuestro pensamiento, precisamente porque todo discurso mitológico es, en último término, la justificación que tienen los seres humanos de coexistir con la violencia. La repetición de ritos exigida por modelos de conducta siempre tienen como objetivo último la conservación del mundo. Mito y rito existen para asegurar la supervivencia de los individuos, de los grupos y del propio mundo que a ellos contiene –"En las sociedades primitivas, [...] el menor cambio, incluso en un individuo aislado, es visto como si pudiera provocar una crisis mayor. Un peligro literalmente apocalíptico se perfila detrás de los pasos más normales a nuestros ojos, más previsibles, más indispensables a la continuidad de la sociedad." (Girard, 2023:405), y estos están atravesados siempre por el deseo, el interés y la ignorancia. De este modo, nuestro método de análisis considera que existe cierto punto de pensamiento mitológico en todo campo de la experiencia: ya pensemos en articulaciones del mito a nivel macro –ideologemas que naturalizan las relaciones sociales y constituyen un mecanismo de cierre ideológico– o a nivel micro –introyección de la cadena significante por el "sujeto" que produce su entrada en el orden simbólico–, la ficcionalización-mitologización resulta un inescapable.

Como seres simbólicos, los humanos nos habíamos instalado en el mundo interpretado; ahora podemos ir un paso más allá y reconocer este mundo interpretado no solo como un mundo en el que nos hallamos arrojados y en el cual introducimos la nada, sino asimismo como un espacio discursivo donde los significados ya no *flotan;* también luchan dentro de la cadena significante por imponerse como dominantes.

La legitimación de ciertos sememas de un discurso como ficcionales, el reconocimiento de lo ficticio como tal –o, por el contrario, como realidad o incluso obviedad– funciona de

acuerdo con los significados hegemónicos que circulan en los distintos grupos sociales: contenidos en conflicto por agarrar ciertas partes de la cadena significante y naturalizarlas, validarlas como reales. La polivocidad y ambigüedad del símbolo no conducen al caos interpretativo sino a la fijación de significados, en una esquematización, identificación y categorización de hábitos, actitudes y acciones como intento de estabilizar tal caos[196].

La capacidad, no obstante, de imponer ciertos regímenes de verdad no es, como decimos, meramente *social* sino política: los significados dominantes no circulan tan solo por *consenso*, sino muchas veces como imposición de una autoridad o una serie de ellas –los lacanianos lo llamarían un *sujeto-supuesto-saber–,* que pueden ejercer poder suficiente dentro de la cadena significante para instalar determinadas creencias o ficciones como reales:

> [L]a función de disimulo prevalece francamente sobre la función de integración, cuando las representaciones ideológicas son captadas por el sistema de autoridad de una sociedad dada. Toda autoridad, en efecto, intenta legitimarse. Ahora bien, se puede advertir que, si toda pretensión a la legitimidad es correlativa de una creencia de los individuos en esa legitimidad, la relación entre la pretensión emitida por la autoridad y la creencia que le responde es esencialmente asimétrica. Siempre hay más en la pretensión que viene de la autoridad que en la creencia que va hacia la autoridad. Aquí se moviliza la ideología para cubrir la distancia entre la demanda proveniente de arriba y la creencia proveniente de abajo. (Ricoeur, 2002:212)

Dentro de este marco, podemos decir que toda relación de legitimación de una creencia como verdadera está atravesada –lo cual no significa que sean sinónimos– por una autorización social, una legitimación-naturalización a través de mecanismos de autoridad. Así lo expresaría Northorp Frye en *El camino crítico* (1971):

> El mito de la incumbencia existe para mantener unida a la sociedad en la medida en que las palabras puedan contribuir a ello. Para él la verdad y la realidad no se relacionan directamente con el razonamiento y la evidencia, sino que se establecen socialmente. Para la incumbencia, verdad es lo que sociedad hace y cree en respuesta a la autoridad; y la creencia, en la medida en que se verbaliza, es una declaración de la voluntad de participar en un mito de la incumbencia (Frye, 1986:33)

La autoridad, así, es una instancia capaz de imponer fantasmas, delirios, creencias delirantes, no solo como "verdades" sino como *realidades*. Ello puede sonar muy abstracto, pero podemos verlo muy sencillamente con el caso de una metáfora absoluta transubstanciada en carne: el valor. La convicción –la creencia– de que casi todo ente considerado como necesario en un momento determinado –patatas, un teléfono, una camisa, veinte varas de lino– puede obtenerse en un mercado por mediación de un equivalente universal conocido como *dinero* está instalada como evidencia dentro de la sociedad capitalista contemporánea.

196"Precisamente en la visión inestable y afectivamente oscilante del "mundo" se muestra lo a la mano en su específica mundaneidad, que es cada día diferente" (Heidegger, 2023:142)

No así en otras formaciones sociales, donde el intercambio en un mercado se asocia a ciertos bienes específicos, mientras que el resto de bienes o servicios se obtienen a partir de otras formas: el uso de fuerza de trabajo esclava para la obtención de azúcar su feminización para la realización del cuidado de las y los hijos, el saqueo de ganado de ciertas tribus nómadas, la autosuficiencia comunal o la estatización de los servicios médicos son solo unos ejemplos de distintas relaciones sociales en las que la satisfacción de una necesidad concreta no se encuentra mediada por el ser-mercancía de las cosas. Para que la equivalencia universal del dinero sea vista como natural, es precisa toda una serie de autoridades que actúan sobre los significados y ejercen la capacidad de imponerlos como obvios; dada nuestra naturaleza técnico-simbólica, tales autoridades no han de entenderse como meramente individuales sino configuradas histórico-estructuralmente: los aparatos ideológicos que permiten la producción y reproducción de las ideas socialmente constitutivas de los regímenes de verdad nos son impuestos como presentes por el pasado y nos sobrevivirán.

La inserción dentro de un contexto comunicativo concreto –la apropiación del aparato formal de la lengua, diría Benveniste, o un agenciamiento enunciativo según Deleuze-Guattari– se encuentra, así, siempre-ya capturada por formas dominantes de significación que conforman nuestro entorno como lo puramente real, como lo impensado. Esta perspectiva nos forzará a analizar la estructura de la "conversación" en la que *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* se inserta dentro de la cadena significante, comprendiendo ahora que esta no flota libremente sino que se forma y reproduce de acuerdo con el fantasma de los regímenes dominantes del saber-poder. Al considerar toda ficción, todo relato, como poblado de mito, como región de sombra poblada de fantasmas, podremos conectar el *Óscar Wao* con los imaginarios sociales que producen *efectos* de verdad –creencias fijadas como evidentes y que se insertan en los regímenes de signos como lo impensado.

Nos hemos extendido en esta recuperación del mito como clave relevante en este punto de nuestra investigación debido, ya sabe el lector, al análisis del *Óscar Wao* en sus componentes macroestructurales como un texto mitomórfico. Después de haber extraído, a partir de nuestra intensa y paranoica relación con Yunior de las Casas, la conclusión de que la inspiración estructural de la novela revelaba una concepción temporal apocalíptica, pudimos observar el ciclo de transformación de Óscar de León, de joven pariguayo en figura mítica que regresaba de entre los muertos para proyectarse hacia el pasado y tratar de salvar a su familia, en un renacimiento "glorioso" que no podía cambiar los acontecimientos ocurridos pero sí recurrir a quien lo hiciera por él: Yunior. Esta interpretación, que calificamos como "descarada", "desenmascaradora" o excesiva, nos ha hecho ver el *Óscar Wao* como un texto que tomaba

gran parte de su inspiración estructural en obras apocalípticas y postapocalípticas que, a partir de un análisis transmedia, nos favorecía entender a Óscar como un protagonista de características mesiánicas.

Como el Dr. Manhattan, la "divinidad" de Óscar no implica omnipotencia; él es tan solo una herramienta necesaria para que los acontecimientos puedan tener lugar: para que Belicia, tras la paliza recibida por los policías, consiga encontrar la salida de los cañaverales y pueda posteriormente huir de la República Dominicana; para no caer él mismo delante del tren, para dirigirse, finalmente, a su propio sacrificio, oficiado por El Capitán y sus secuaces. Óscar, héroe de un tiempo descoyuntado, no carga en sí la utopía sino, más modestamente, la preservación-conservación de un orden familiar que necesita de su nacimiento y su muerte para subsistir; *Nada termina nunca.* Hijos de un armagedón constantemente repetido, el ciclo familiar de la maldición de los Cabral se rompe con Óscar a condición de que, al mismo tiempo, se cumpla: es tan solo a partir de su sacrificio que nuestro protagonista consigue cerrar el pequeño "portal de pesadillas" (*íbid.:*13) ahondado en las Antillas que es el fukú de su linaje.

En este sentido, podríamos explicar este fracaso de Óscar de lograr romper finalmente el *ouroboros* de la maldición debido a la enorme cantidad de apocalipsis a los que el linaje de los Cabral se ha enfrentado históricamente: se ha vertido demasiado horror en las islas para que un solo profeta pudiera redimirlo. Ello nos recuerda a lo señalado por Campbell en *El héroe de las mil caras:*

> La novela moderna, como la tragedia griega, celebra el misterio de la destrucción, que en el tiempo es la vida. El final feliz es satirizado justamente como una falsedad; porque el mundo tal como lo conocemos, tal como lo hemos visto, no lleva más que a un final: la muerte, la desintegración, el desmembramiento y la crucifixión de nuestro corazón con el olvido de las formas que hemos amado. (Campbell, 2015:40)

Así, la "resurrección" más completa de Óscar es su devenir-texto, su supervivencia allende su vida corporal, por un lado como historia –así funcionaría como mesías para Yunior– y, por otro, como el Hombre sin Rostro y la Mangosta. Entramos aquí, por tanto, en un cuadro de ironía metatextual, donde se nos ofrece un final feliz encaminado a su autonegación. A fuerza de retorcimiento, Óscar "asciende", como querría Northorp Frye, de la ironía al mito:

> [M]erced a la disminución de poder del héroe, los valores de la ironía se liberan y se dan libre curso. En un sentido, eso explica esta ambigüedad aparente del término mito: en el sentido de mito sagrado, el término designa la región de héroes superiores a nosotros por todos conceptos; en el sentido aristotélico del *mythos* abarca todo *el* dominio de la ficción. Los dos sentidos se enlazan por la ironía. Entonces, la

> ironía inherente al *mythos* aparece vinculada al conjunto de los modos de ficción. Está implícitamente presente en todo *mythos,* pero sólo se convierte en un "modo distinto" gracias a la decadencia del mito sagrado. Sólo a este precio la ironía constituye un "modo terminal" según la ley descendente evocada anteriormente. Esta primera tesis aneja introduce –lo estamos viendo– una orientación en la taxonomía.
>
> Según la segunda tesis, la ironía, de una u otra manera, conduce al mito (pp. 59-60; 66-67). Norhrop Frye está ansioso por descubrir, en la parte inferior de la escala de la comedia humana, por medio de la ironía ya del *pharmakos,* de lo inevitable o de lo incongruente, el indicio de un retorno al·mito, bajo la forma de lo que él llama el "mito irónico". (Ricoeur, 2008:398-399)

Por su parte, Yunior-narrador no parece comprender del todo tal dimensión mesiánica de Óscar. Es por ello que, en último término, inventa un final alternativo para él: en lugar de morir virgen y sacrificarse a través de su inmolación para restaurar ritualmente el mundo de su familia, nos hace creer en su última carta en la que pierde la virginidad. Ya tratamos la falsedad de dicha carta unas páginas más atrás, de acuerdo con la hipótesis que apuntaba Machado Sáez.

Tal forma de reterritorialización de Óscar en lo conocido, de acuerdo con nuestra lectura mitocrítica, implica al mismo tiempo una negación y una afirmación de su carácter mesiánico: lo que dice Yunior es falso, pero es una "mentira" que contribuye a su mitificación que potencia tal mesianismo, pues, como a los héroes, tras su muerte le son atribuidas gestas que jamás cumplieron. Cae aquí, por ello, en un cierre microfascista –usando la terminología de Deleuze-Guattari–, devolviéndole el poder a la dictadura de sus propios significantes maestros: la pérdida de la virginidad como rito de paso que lo introduce en la comunidad de los hombres.

En este proceso de creación del mito-Óscar, vemos paralelismos con *Dune,* donde hasta el mismo Paul Atreides se da cuenta de lo que posteriormente se inventará sobre su figura tras una batalla en la que no participa: "pensando amargamente que aquel iba a ser otro capítulo en la leyenda de Muad'Dib. *Ni siquiera he empuñado mi cuchillo, pero se dirá que hoy he matado a veinte Sardaukar con mis propias manos."* (Herbert, 2021:624)

Así, la salvación, la Redención, el "zafa" de Óscar no es la pérdida de la virginidad, como no lo es la transformación del pasado ni la salvación del futuro: mucho más humildemente, es la conservación, ya sea porque tras su muerte consigue que la memoria de su familia salga a la luz, ya porque –nada termina nunca– es la fuerza misteriosa que consigue que alcancen su *fatum*. Óscar, de este modo, se convierte en el *pharmakón* familiar: el chivo expiatorio, sacrificado para liberar de la maldición a su familia.

Por otro lado, como señalan Alarcón Rodríguez (2018) y Justine McConnell, hemos de recordar que la utilización estructural de motivos mitomórficos había sido ya usada por Díaz

en *Drown,* su primera cuentinovela. Allí, la obra tomaba como modelo la *Telemaquia* de la *Odisea;* nos recuerda McConnell:

> Homer's *Odyssey* begins with a Telemachy that gives space to the son even if primarily in relation to the father; Díaz's *Drown* ends with a tale of the father's experiences, carefully controlled by the narrative voice of the son Yunior. The notion of a "reverse" *Odyssey* encompasses these inversions, while highlighting the fact that Díaz's *Odyssey* is a quest for home, a theme underscored by his protagonist's surname "de las Casas." (McConnell, 2020:258)

Este mismo modelo "invertido" encontramos ahora en la novela; dada la estructura, como hemos comprobado ya, doblemente circular del *Óscar Wao* –que en un primer nivel implica al Prólogo y el Capítulo 8 y en un segundo, los capítulos 3 y 5–, podemos ver que Óscar no arriba como redentor del presente o del futuro –esto lo haría un "salvador" de Lola y su hija Isis y del propio Yunior, mas ya señalamos que este no había cambiado y que es dudoso que ellas necesiten de esa "salvación"– sino de las generaciones pasadas. McConnell es de las escasas autoras que señalan lo mitomórfico del *Óscar Wao;* así, en su artículo "Myth and the fantastic in the work of Junot Díaz", sostiene que, además de en *Drown,* también en nuestra novela encontramos mitemas:

> Far from entering the well-trodden terrain of the imperialistic motivations of many science-fiction narratives that depict humans venturing to new worlds, Díaz uses speculative fiction and the fantastical to underpin his novel with a distinctly postcolonial argument. Co-opting ancient Greek myth into his fantastical menagerie only strengthens the vehemence of Díaz's anti-colonial drive (McConnell, 2020:247)

Sin embargo, su análisis yerra el tiro al equivocar la estructura de lo que llamamos el *polimito.* McConnell, familiarizada con la mitología griega, no lo está empero con las redes de influencias del *Óscar Wao* que estamos manejando; así, comete un error al no ver que la maldición de la Casa Atreus está manchada por la influencia de *Dune,* una de las novelas preferidas de Óscar hasta el punto de citarla mentalmente poco antes de ser asesinado –"Óscar pensó escapar, saltar del carro y salir corriendo por la calle, gritando, pero no pudo hacerlo. El miedo es lo que aniquila la mente, cantó en su cabeza, pero no podía obligarse a actuar." (Díaz, 2015:297)–. Dado que Justine McConnell realiza más bien un análisis comparativo de temas y motivos que mitocrítica, su privilegio de la mitología griega descuida la presencia constante del armagedón en la producción narrativa de Díaz. Así, cuando McConnell identifica el fukú con el legado de la esclavitud[197], deja de lado el aspecto que nosotros

197"The *fukú* (whose nature and connection with the myth of the Atreidae will be explored shortly) sheds light on Díaz's literary project in a way which commands attention for the history of slavery and oppression, for speculative fiction, and for the classical literature of ancient Greece. The speculative and the classical ultimately work toward the same end in the novel: in their rather different ways, both provide a temporary

juzgamos fundamental de la lectura mitomórfica: el sacrificio y sacralización de Óscar, su devenir-mito y la relación parabólica que la obra en su conjunto mantiene con lo postapocalíptico. Al pensar en Óscar como víctima propiciatoria, como proponía Lynn Di Iorio Sandín, proponemos una lectura alternativa a la de McConnell; de este modo, no son solo las características paralelas que pueda compartir la *gens* de los Cabral con un mito concreto lo que nos interesará más, sino la mitificación de Óscar mismo por su carácter sacrificial –el chivo expiatorio–. Así, en lugar de comprender la obra desde el marco del eclecticismo entre referentes culturales, hablaremos de una refundición de estos en el polimito –podríamos también hablar de "monomito fractal": "Herbert's repeated recycing of the monomtyth entails a profoundly inventive invetigation of this archetypal plot that reveals the monomyth's intrinsically fractal character" (Palumbo, 1998:sp)–. Disentimos, por tanto, con el argumento de McConnell, que, creemos, comete un error al ignorar el tejido intertextual del *Óscar Wao.*

De acuerdo con nuestro punto de vista, ambas dimensiones –de un lado, la heroico-mesiánica, de otro, la apocalíptica– se unifican dentro del texto destacadamente a partir de su intertextualidad con *Dune,* que inspira el modelo de los Cabral-De León. Las páginas siguientes, por tanto, relacionarán el *Óscar Wao* con los imaginarios de lo mesiánico y lo apocalíptico.

escape from, and an imagined salve for, the wound of slavery" (McConnell, 2020:241)

8.2. Instrucciones para un Apocalipsis sin Génesis

En este último epígrafe de nuestra investigación en torno al *Óscar Wao* nos dedicaremos a preguntarnos por lugar y la función macroestructural de las resonancias mitomórficas presentes en el texto. Nos interesará defender que la lógica de funcionamiento de la maldición de los Cabral procede de la rama familiar de Socorro más propiamente que de la de Abelard, debido a que, en último término, el fukú, como leitmotiv de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, apuntará simbólicamente a la experiencia histórica de los afroamericanos en el Nuevo Mundo. De acuerdo con nuestra hipótesis, existe una densa red de símbolos, metáforas, imágenes, referencias, dentro de la novela, que vinculan la memoria de lo afro con los imaginarios de lo apocalíptico. Nos inclinamos en lo siguiente por una interpretación simbólica de los múltiples fines de la obra, que nos traen la necesidad de pensar en el motivo del Libro de los Fines por excelencia. Citamos aquí a Ricoeur en su explicación de la teoría literaria de Frank Kermode, donde este último defiende la lectura simbólico-escatológica de los textos literarios:

> El paso de un plano a otro, y en particular de una tesis cósmica a otra poética, encuentra una justificación parcial en el hecho de que la idea de fin del mundo nos viene por medio de la obra que, en el canon bíblico recibido en el Occidente cristiano, cierra la Biblia. El apocalipsis ha podido significar así a la vez el fin del mundo y el fin del libro. La congruencia entre mundo y libro se extiende aún más lejos: se inicia el libro con el comienzo de los tiempos y se concluye con su fin. En este sentido, es la Biblia la grandiosa trama de la historia del mundo, y cada trama literaria es como una miniatura de la gran trama que une el Apocalipsis al Génesis. Así, el mito escatológico y el *mythos* aristotélico se asemejan en su manera de vincular un comienzo con un fin y de ofrecer a la imaginación el triunfo de la concordancia sobre la discordancia. En efecto, no está fuera de lugar relacionar con la peripecia aristotélica los tormentos de los últimos tiempos del apocalipsis. (Ricoeur, 2008:409)

La clave hermenéutica de *Dune* nos ayudará en el presente epígrafe a comprender cómo Díaz hace uso del polimito para enlazar simbólicamente las vidas de los Cabral con el fin del mundo y la institución esclavista que moldearía las Américas –"Dicen que primero vino de África, en los gritos de los esclavos..."–. Este triángulo Cabral – Apocalipsis – Esclavitud puede comprenderse en gran medida conectado con la noción de *Gens:* por un lado, la familia como organización vinculada genealógicamente, pero también por sus *genes*. Por otro lado, el fin del mundo como opuesto al Génesis: he ahí el relato de la de-generación de la saga Cabral, su Caída y expulsión del paraíso. Por último, la maquinaria de la esclavitud como generadora del Nuevo Mundo, como genocidio, como introductora de mecánicas de selección genética artificial para conseguir "cepas" de trabajadores más obedientes, como inspiración para los desarrollos teóricos del eugenismo racial.

Como colofón a nuestra interpretación descarada, sostenemos, pues, que los distintos usos de los tropos del armagedón utilizados por Díaz en el *Óscar Wao* tienen que ver con la concepción del Nuevo Mundo como un espacio postapocalíptico. Citamos en este momento las palabras de Díaz en su entrevista con Meghan O'Rourke, donde se refiere a estas imágenes del *Óscar Wao* de forma oblicua:

> One should also remember that in places like the Caribbean, which has suffered apocalypse after apocalypse, it's rarely the people who've been devoured by a story that get to bear witness to its ravages. Usually the survivors, the storytellers, are other people, not even family. In the United States you only get to visit a sick person in a hospital if you're immediate family; where I come from the idea of family is far more elastic, far more creative, far more practical, far more real.Yunior's telling of this story and his unspoken motivations for it are at the heart of the novel and can easily be missed. (Díaz y O'Rourke, 2008:sp)

Estas conexiones entre el Nuevo Mundo y el Fin del Mundo son comunes en Díaz; ya hemos citado su ensayo "Apocalypse. What disasters reveal" (2010), donde el autor describe del terremoto de Haití como una forma de Apocalipsis por el carácter revelatorio de los desastres. Su monstruosidad desvela lo que suele estar oculto:

> After all, if these types of apocalyptic catastrophes have any value it is that in the process of causing things to fall apart they also give us a chance to see the aspects of our world that we as a society seek to run from, that we hide behind veils of denials.
>
> Apocalyptic catastrophes don't just raze cities and drown coastlines; these events, in David Brooks's words, "wash away the surface of society, the settled way things have been done. They expose the underlying power structures, the injustices, the patterns of corruption and the unacknowledged inequalities." And equally important they allow us insight into the conditions that led to the catastrophe, whether we are talking about Japan or Haiti. (I do believe the tsunami-earthquake that ravaged Sendai this past March will eventually reveal much about our irresponsible reliance on nuclear power and the sinister collusion between local and international actors that led to the Fukushima Dai-ichi catastrophe.)
>
> If, as Roethke writes, "In a *dark* time, the *eye* begins to *see" apocalypse is a darkness that gives us light.*
>
> But this is not an easy thing to do, this peering into darkness, this ruin-reading. It requires nuance, practice, and no small amount of heart.
>
> I cannot, however, endorse it enough. Given the state of our world, in which the very forces that place us in harm's way often take advantage of the confusion brought by apocalyptic events to extend their power and in the process increase our vulnerability, becoming a ruin-reader might not be so bad a thing. It could in fact save your life. (Díaz, 2010:sp)

Además de utilizar el motivo del apocalipsis como metáfora para su ensayo, también hará uso de él en varias entrevistas más: "El género del nuevo mundo es el apocalíptico. […] No es casual que los libros favoritos en América sean apocalípticos. Cada novela de los dos mejores

escritores americanos vivos, Cormac McCarthy y Tony Morrison, lo es. América es una casa invadida por fantasmas: lo apocalíptico, la destrucción y la alienación siempre están cerca." (Díaz y Guerrero, 1/52013:sp); "El Caribe, primero, es el sitio donde se cometió el crimen histórico más profundo. Y, segundo, es una zona postapocalíptica donde los supervivientes han desarrollado la cultura más creativa y, tal vez, más importante del mundo. Es una cuna de creatividad, de supervivientes y de africanidad." (Díaz y Menéndez Mora, feb. 2022). Sin embargo, como comentamos en nuestro *Status Quaestionis,* empero, el estudio de la narrativa de Díaz bajo el prisma de lo apocalíptico ha sido escaso y, cuando se ha tratado, generalmente ha sido de pasada. Vimos, por ejemplo, que Vincent Walsh interpretaba las alusiones al pánico nuclear de la siguiente manera:

> Lola's allusion to nuclear Armageddon emphasizes the ultimately destructive force of the capitalist agenda, which accepts no limits to its all-consuming appetites, recognizes no moral constraints, and sustains itself solely by means of terror and extreme violence. David Stannard compares the violent invasion of European imperialism into the New World to the consequences of nuclear devastation... (Walsh, 2014:268)

Aunque Walsh se acerca a la lectura que queremos defender aquí, su elaboración se detiene. Por su parte, Christopher González era explícito en su mención del *Óscar Wao* como obra apocalíptica; proponía, así, leer la biografía de los Cabral como "microapocalipsis":

> *Oscar Wao* is apocalyptic. Yunior attempts to reveal or uncover specific erasures or omissions through the histories that run throughout his narrative, but he also continually emphasizes the idea of cataclysm. Again, Yunior begins his narration by identifying the fukú curse as "uttered just as one world perished and another began". Readers can see the various tragedies that befall the Cabral/de León family as a series of micro-apocalypses that contribute to this larger understanding of the end of history without ever reaching postapocalypse. (Gonzalez, 2016:81)

Nos alejamos de su necesidad de encontrar un final optimista: "In short, eucatastrophe suggests an inherent good arising out of what initially appears to be a catastrophic outcome. Above all, it allows us to excavate the deep structure of hope embedded within Oscar Wao in spite of the fukú curse that dominates the narrative." (*ibid:*83) Esta búsqueda de la esperanza, que ya definimos como cursi y prototípicamente estadounidense, nos resulta más bien una proyección del crítico que una emanación de la novela. Frente a González, consideramos que existen sobradas razones para pensar en lo postapocalíptico a partir del *Óscar Wao.*

Para reflexionar en torno al fin del mundo en el *Óscar Wao*, las siguientes páginas establecerán un diálogo con las investigaciones de la doctora Natalia Castro, quien actualmente está desarrollando muy interesantes reflexiones en torno a los imaginarios

apocalípticos en la cultura contemporánea. Así, tanto su tesis doctoral *Apocalipsis cultural e imaginación política: el caso de Madrid en el periodo entre crisis* (2020) cuanto su artículo posterior "Apocalipsis cultural y realismo capitalista, el debate en torno al fin del/un mundo" (2022) constituyen una valiosa caja de herramientas conceptuales para comprender el tropo de lo apocalíptico a lo largo de la novela. Partimos en gran medida de la consideración de Castro de las imágenes del fin como un recurso repetido constantemente en distintos grupos humanos, inspirados por la crisis de sentido y la impugnación de lo existente:

> El uso por parte de la cultura de los imaginarios apocalípticos como reacción crítica de rechazo radical del orden mundial actual funcionan siempre en una dialéctica entre el riesgo psicopatológico y la posibilidad de una reintegración cultural e intersubjetiva (De Martino, Apocalissi 111). Esto es, la lectura apocalíptica del mundo en crisis conlleva siempre el riesgo de caer formalmente en una lectura psicopatológica de la crisis de sentido del presente, y reproducir discursivamente lo que aquí voy a llamar un "cierre escatológico" o una "escatología de clausura", es decir, construir representaciones de una crisis apocalíptica sin solución de continuidad, sin apertura escatológica de trascendencia hacia mundos nuevos y fortalecer estados permanentes de emergencia." (Castro Picón, 2020:21)

Aunque tomamos como punto de partida su estudio desde el plano de los imaginarios de lo apocíptico, nos alejamos de su teoría de lo apocalíptico en un aspecto importante: Castro Picón se interesa fundamentalmente por los imaginarios del fin del mundo en sus formas de funcionamiento dentro de los discursos sociales. Su interpretación última del fin del mundo es asimismo social:

> Decía antes que el recurso a la representación apocalíptica de una coyuntura de crisis tiene que ver con el decaimiento o, cuanto menos, tambaleo de los universos de sentido dominantes y el shock que esto genera. Y también que, a pesar de todo, nada nos invita a creer realmente que el mundo va a terminar. Hay que matizar este punto, porque cuando un universo de sentido dominante entra en crisis sí podemos decir que la imaginación se enfrenta a una experiencia efectiva del final del mundo, solo que, de un mundo concreto: ese al que hacen inteligible estos códigos de significación a través del filtro de los cuales lo experimentamos. (Castro Picón, 2020:3)

Desde nuestro punto de vista, Castro no va es lo suficientemente radical en la consideración de lo apocalíptico. Por decirlo así, su perspectiva se limita al campo de la experiencia humana y los horizontes de expectativas proyectados por los grupos humanos *existentes.* Por ello, subestima los colapsos sociales efectivos que históricamente han tenido lugar ya –y que han sido constantes a lo largo de la historia de nuestra especie–. En términos fenomenológicos, podríamos decir que el apocalipsis no es un meramente de un *mundo* entendido como *lebenswelt* –mundo de la vida– sino también como el mero *welt:* como entorno vivible sobre la misma vida puede germinar. Tratamos de ir ahora un punto más lejos

que Castro en su afirmación de que "nada nos invita a creer realmente que el fin del mundo va a terminar", siguiendo a Manuel Sacristán: la ciencia contemporánea nos enseña acaso lo contrario, que si hay algo característico de lo humano es su propensión a la autodestrucción y la realidad de los tiempos del fin. Así lo expuso el filósofo español en su conferencia "Reflexión sobre una política socialista de la ciencia" (1979):

> Se podría decir, por ejemplo, que la ciencia moderna, sobre todo la natural, pero también en parte la social como nos lo muestran ciertas catástrofes políticas, verdaderas hecatombes de todos conocidas, que las ciencias modernas, revelan lo que se podría llamar una excesividad biológica de la especie humana, una capacidad no simplemente social sino verdaderamente orgánica, como la de los dinosaurios, de excederse en su relación con la naturaleza hasta el punto de autodestruirse, y hay una vieja nomenclatura para eso que es toda la tradición mitológica del pecado original, dicho sea de una vez el palabro que quería decir. Creo yo que con un lenguaje más o menos poético, más o menos metafórico, conceptos así deberían poder ser de nuevo conceptos manejables por pensamiento y actitudes de izquierda revolucionaria. Por supuesto que a quien le guste más Júpiter que Jehová puede decir *hybris*, pero en todo caso no se va a salir nunca de un léxico metafísico-religioso en la descripción, al menos primaria, de estas circunstancias nuevas. (Sacristán, 2007:73-74)

Natalia Castro diferencia entre apocalipsis "psicopatológicos" y "culturalmente productivos" (Castro, 2020:22-23); al dirigir su interés hacia las producciones estéticas contemporáneas en su dimensión más directamente político-cultural, queda menos atentida la conexión desbordante, mítico-religiosa, específica de la teodicea. La autora, así, separa en exceso el reino de este mundo y el transmundano, colocando los experimentantes de lo apocalíptico como pacientes:

> El problema de la teodicea aparece ligado a desastres naturales también en otras latitudes y tiempos. El filósofo Jean-Pierre Dupuy, en su *A Short Treatise on the Metaphysics of Tsunamis*, señala que este debate no ha variado esencialmente desde Lisboa hasta el terremoto de Sumatra en 2004 (14). Lo paradójico de la pervivencia de estas lecturas teológicas de la catástrofe natural, es que se han desplazado también hacia el enjuiciamiento de las crisis y los desastres producidos por la mano humana. Según Dupuy, hablamos de calamidades provocadas por el hombre como si fueran sobrenaturales, porque, al igual que en el castigo divino, las razones de estos crímenes son ilegibles y a menudo es imposible encontrar en ellos ningún principio de justicia (38). Acontecimientos brutales como el Holocausto, Hiroshima y Nagasaki o el 11 de Septiembre generan lecturas deterministas del mundo que quiebran la racionalidad moderna basada en el progreso y reinstauran lecturas teológicas sobre el destino de la humanidad. (Castro, 2020:234)

Debido a que la doctora Castro prioriza lo apocalíptico moderno y contemporáneo, vincula la experiencia de la catástrofe con la oposición entre una "racionalidad moderna basada en el progreso" y el determinismo, caracterizada por lo religioso. Creemos, sin embargo, que el

progreso es otra forma de determinismo que enajena tanto o más las potencias de lo humano a partir de la fe en que las cosas irán a mejor. Gunther Anders apuntaría, al respecto:

> Como lo único válido era la comparación, lo mejor, no había ni "bueno" ni "malo"; o, más exactamente: si existía lo malo se reducía a ser "lo que todavía no es mejor" y, por tanto, algo superable (contra cuyo carácter de llegar a ser superado no había remedio alguno) y, en consecuencia, algo pasajero y, con ello, al día siguiente ya sería pasado. De hecho, se relegaba también al pasado cuanto se admitía como "negativo", con lo que se le extirpaba el último resto de infierno. En suma: *no se estaba adaptado a un "final malo" porque no había ni algo malo ni un final.* La representación "final malo" no tenía cabida psíquicamente; era tan poco comprensible como lo es para nosotros, por ejemplo, la representación de un universo finito en el espacio. (Anders, 2011a:252)

Aunque nos inspiramos en el estudio de los imaginarios de lo apocalíptico por parte de Castro, nuestra lectura se centrará más bien en la elaboración de la catástrofe como final *efectivo* de un mundo; nos interesa, por tanto, considerar el *fin* no solo como figuración sino asumirlo en su verdad. Natalia Castro, al cabo, se interesa especialmente por la falta de horizonte de expectativas común en los discursos culturales hegemónicos y propone lo apocalíptico como mecanismo simbólico de revelación de lo que debe ser cambiado en una sociedad:

> Ernesto de Martino se preguntaba también por la crisis de la cultura occidental a partir de la noción de apocalipsis. Aunque este gran proyecto quedó inacabado, el antropólogo adelantó muchas de sus premisas en conferencias, artículos y un sin número de anotaciones. A la pregunta sobre la "disposición apocalíptica de las almas y las mentes del Occidente contemporáneo" (2019, p.83), De Martino llega a la misma conclusión que Fisher: la circulación en la literatura, el cine y las artes de estos imaginarios responde a una verdadera conciencia de que el mundo puede acabarse en un sentido muy concreto.
>
> Esto es, la existencia humana está en riesgo en la medida en que la propia civilización puede "aniquilar la posibilidad misma de la cultura" (2019, p.70), entendida como el conjunto de códigos de sentido y valores intersubjetivos que constituyen el mundo como un espacio común, operable y aprehensible. En esta teoría, el apocalipsis funciona como algo más que un dispositivo de representación simbólica, sino que es efectivamente la forma antropológica en que se experimenta el colapso de las estructuras que nos permiten organizar el mundo como un espacio habitable y relacionarnos con él, y el correspondiente "descenso al caos" que se genera cuando la funcionalidad de un cierto código cultural se agota (2019, p.357). Y, aquí la diferencia, es también una herramienta propia de muchas comunidades culturales para, a partir de la crisis, renovar o constituir universos de sentido en base a valores intersubjetivos menos alienantes (2019, pp.73-75). (Castro, 2022:55)

Ante la concepción de lo apocalíptico como fin simbólico, queremos integrarlo, como decimos, en tanto que verdad –aun verdad no-empírica, trascendental–. De acuerdo con Ray Brassier, el pensamiento contemporáneo debe integrar la noción de la finitud como horizonte

último de integración, tanto futura como pasada. Recogemos la exposición de su pensamiento en términos de Ernesto Castro:

> Brassier ha definido su concepto de nihilismo por contraposición con el heideggeriano: para Heidegger, el nihilismo tiene que ver con la situación subjetiva de un quién, de un individuo humano capaz de superar su angustia mediante la consecución de una existencia auténtica; mientras que, para Brassier, el nihilismo tiene que ver con la situación objetiva de un qué, de una especie, la humana, incapaz de superar su extinción, pues es algo que ya ha sucedido y que volverá a suceder necesariamente (hace 5.000 millones de años, antes de la formación del Sistema Solar, la especie homo sapiens sapiens no existía y, dentro de 5.000 millones de años, cuando el Sistema Solar no exista, nuestra especie tampoco lo hará). Remedando a Pascal, podríamos decir que, para Brassier, la vida de la especie humana es un presente finito que tiene a un infinito —el de la muerte— por delante, en el futuro, y a otro infinito —también el de la muerte— por detrás, en el pasado. (Castro, 2017:308)

Esta consideración de lo apocalíptico implica su absoluta monstruosidad, su i-rrepresentabilidad como tal y la consecuente necesidad de lógicas de desvío para su abordamiento simbólico. Como muestran hechos históricos como el Holocausto, las catástrofes de Hiroshima y Nagasaki o los barcos negreros una de las características más señaladas de la sensación de fin del mundo es su carácter inenarrable: el superviviente normalmente no puede o no quiere hablar, y cuando lo hace, las palabras siempre faltan. Existe un *desnivel prometeico* entre lo que es dado imaginarse y lo que realmente ha ocurrido en los grandes apocalipsis de la historia. Argumentaremos que, en gran medida, esta dificultad de narrar es lo que impele a Díaz a retratar oblicuamente la temática de la historia de los afroamericanos a partir de la lectura mitomórfica de la saga de los Cabral. De acuerdo con Díaz, una de las grandes potencias de lo científico-ficcional y de la maravilla es su capacidad de retratar muchos de los fenómenos extremos de la historia humana de una forma que la literatura realista tiene más problemas:

> The default strategy for science fiction and for fantasy is the strategy of estrangement: taking something that we are actually very familiar with, spinning it in a different way, and allowing us to approach it without all of our defenses, without all of our prejudices, without all of our preconceptions. So genre allows us to reflect and deliberate on matters that we might not otherwise, if they weren't slightly disguised.
>
> What we would call *realistic literature* has a lot of trouble attempting to grab or encompass or come to terms with some of the more extreme history of our reality, whether it's genocide or slavery. These are extreme human realities that realistic fiction doesn't handle very well. (Díaz y Grady, 2016:sp)

Debido a que nos interesa considerar la presencia de múltiples apocalipsis dentro del texto del *Óscar Wao*, habremos de hacer hincapié en el *después del fin:* al cabo, si nos encontramos con distintos apocalipsis en el texto, tendremos asimismo que pensar en lo postapocalíptico.

En la entrevista "Amor, silencio y apocalipsis" (2023), que *Corriente Cálida* realizaría a Catherine Keller, la teóloga defendería la superación tropo de lo apocalíptico por parte de los discursos emancipadores, proponiendo en su lugar u "contraapocalipsis" discursivo:

> En Estados Unidos sigue teniendo mucho tirón, sobre todo dentro de una extrema derecha religiosa y negacionista muy movilizada políticamente, y en aumento: ya llega a ser un tercio de la población del país. Para ellos no es solo un símbolo importante, ¡es que ni siquiera es un símbolo!, es una predicción de que el fin del mundo va a llegar. «¡El fin del mundo es inminente!», porque para esta gente el fin siempre es inminente. Aunque ellos sigan erre que erre, en la cultura del cristianismo liberal y en la cultura dominante secular este símbolo también se utiliza continuamente, aunque sea, como digo, de forma secular, por ejemplo en los titulares de los principales periódicos de California cuando anuncian otro año de incendios apocalípticos, y siempre se hace con ese significado de que «el fin del mundo se acerca». Al trabajar en el libro anterior me di cuenta de que aquello por lo que yo me inclinaba, que era ir contra el apocalipsis, no servía de mucho. Por un lado, el antiapocalipsis no le va a interesar a la mayoría de la gente y, por otro, no es de mucha ayuda porque, incluso en su sentido bíblico, es todo mucho más complejo. Así que es algo a lo que había que prestar atención, pero teníamos que reevaluar cómo: no hace falta un *anti*apocalipsis sino un *contra*apocalipsis. (Keller, 2023:sp)

Nos hacemos eco de su propuesta, pero, en una vía más cercana a Gunther Anders, Timothy Morton o Franco "Bifo" Berardi, consideramos que acaso es más interesante pensar el fin del mundo no como algo futuro sino como parte de nuestro presente y de nuestro pasado. Algunas de las obras mencionadas en el *Óscar Wao* tematizan explícitamente este asunto; así, por ejemplo, *El planeta de los simios,* que cuenta con la característica de ser la primera película de ciencia-ficción en la que la caída y destrucción de la civilización no es producto de algún otro –zombies, alienígenas, catástrofes naturales, instancias divinas– sino obra única de los seres humanos. Por su parte, ya en los ochenta Jacques Derrida usaría el término de "tono apocalíptico"[198] para burlarse de la filosofía posmodernista y sus ideas sobre

198Indudablemente, muchos jóvenes de hoy en día (del tipo «lectores-consumidores de Fukuyama» o del tipo «Fukuyama» mismo) no están lo bastante enterados: los temas escatológicos del «fin de la historia», del «fin del marxismo», del «fin de la filosofía», de los «fines del hombre», del «último hombre», etc., eran en los años cincuenta, hace cuarenta años, el pan nuestro de cada día. Este pan de apocalipsis no se nos caía ya de la boca. Con toda naturalidad. Con la misma naturalidad con que tampoco se nos caía de la boca aquello que, después, en 1980, denominé «el tono apocalíptico en filosofía».

¿Qué consistencia tenía ese pan? ¿Qué gusto? Estaba, por una parte, la lectura o el análisis de los que podríamos denominar los clásicos del fin. Formaban el canon del apocalipsis moderno (fin de la Historia, fin del Hombre, fin de la Filosofía, Hegel, Marx, Nietzsche, Heidegger, con su codicilo kojeviano y los codicilos del propio Kojéve). Estaba, por otra parte, e indisociablemente, lo que sabíamos o lo que algunos de nosotros desde hacía mucho tiempo no se ocultaban a sí mismos sobre el terror totalitario en los países del Este, sobre los desastres socioeconómicos de la burocracia soviética, sobre el estalinismo pasado o el neoestalinismo entonces vigente (en líneas generales: desde los procesos de Moscú a la represión en Hungría, por limitarnos a estos mínimos índices). Tal fue sin duda el elemento en donde se desarrolló lo que se llama la deconstrucción —y no puede comprenderse nada de ese momento de la deconstrucción, especialmente en Francia, si no se tiene en cuenta este enmarañamiento histórico—. Por ello, para aquellos con quienes he compartido ese tiempo singular, esa doble y única experiencia (a la vez filosófica y política), para nosotros, me atrevería a decir, el alarde mediático de los discursos actuales sobre el fin de la historia y el último

el fin de la historia tras la caída de la Unión Soviética, acusándoles de darse cuenta muy tardíamente del "fin" –"¿Cómo se puede ir con retraso respecto al fin de la historia?" (*íbid:*)–. Para evitar este desfase, queremos en estas últimas páginas adoptar un tono post-apocalíptico, de forma similar a como lo propondría el filósofo Timothy Morton en *Hiperobjetos. Filosofía y ecología para el fin del mundo* (2013):

> Los hiperobjetos son lo que ha traído el fin del mundo. Es obvio que el planeta Tierra no ha explotado, pero el concepto de mundo ya no es operativo y los hiperobjetos provocaron su desaparición. La idea del fin del mundo funciona mucho en el ambientalismo. Sin embargo, sostengo que esta idea no es efectiva para todo intento y propósito, ya que aquello por lo que deberíamos preocuparnos y que deberíamos cuidar se ha esfumado. [...] Como sostendré, la creencia firme de que el mundo está a punto de terminar "a menos que actuemos ahora" es paradójicamente uno de los factores más potentes para inhibir un compromiso real con nuestra coexistencia ecológica en la Tierra. La estrategia de este libro ,entonces, es despertarnos del sueño de que el mundo está a punto de terminar, porque de eso depende la acción sobre la Tierra (real).
>
> El fin del mundo ya ha ocurrido y podemos precisar, de un modo inquietante, la fecha en que terminó. Fue en abril de 1784, cuando James Watt patentó la máquina de vapor un acto que inició el depósito de carbono en la corteza terrestre, es decir, el momento en que la humanidad se volvió una fuerza geofísica a escala planetaria. Dado que para que algo suceda a menudo tiene que suceder dos veces, el mundo también terminó en 1945, en Trinity, Nuevo México, donde el Proyecto Manhattan probó el Gadget, la primera bomba atómica, y más tarde ese mismo año, cuando se lanzaron las dos bombas nucleares en Hiroshima y Nagasaki (Morton, 2021:18 ed. Electrónica)

O, como expondría unos años después, Bifo, en *La segunda venida,* en términos más directamente políticos*:* "...la ola de agresividad racista y nacionalista está destinada a retroalimentarse a sí misma: por eso la llamo apocalíptica. La pregunta ahora es la siguiente: ¿Será la mente humana capaz de imaginar una forma de vida humana postapocalíptica? (Bifo, 2021:93)–.

Pero volvamos ahora al área del Caribe. Nos interesa en nuestra argumentación llevarle ahora la contraria a Antonio Benítez Rojo. En *La isla que se repite,* el ensayista cubano hablaría de una "cierta manera" que le hizo comprender durante la crisis de los misiles que el mundo no terminaría y que el Caribe "no es un mundo apocalíptico":

> Mientras la burocracia estatal buscaba noticias de onda corta y el ejército se atrincheraba inflamado por los discursos patrióticos y los comunicados oficiales, dos negras viejas pasaron « de cierta manera » bajo mi balcón. Solo diré que había un polvillo dorado y antiguo entre sus piernas nudosas, un olor de albahaca y hierbabuena en sus vestidos, una sabiduría simbólica, ritual, en sus gestos y en su chachareo. Entonces supe de golpe que no ocurriría el apocalipsis. Esto es: las espadas y los arcángeles y las trompetas y las bestias y las estrellas caídas y la ruptura del

---

hombre se parece muy a menudo a un fastidioso anacronismo. (Derrida, 1998:29)

último sello no iban a ocurrir. Nada de eso iba a ocurrir por la sencilla razón de que el Caribe no es un mundo apocalíptico. (Benítez Rojo 1998: 25)

Parafraseando a Gunther Anders, podríamos hablar aquí de una auténtica *ceguera ante el apocalipsis* (Anders, 2011a). Benítez Rojo apuesta por una visión del Caribe cuya resistencia garantizaría de algún modo –en sus términos, "de cierta manera"–, como kathekón, un contraapocalipsis que lo conjuraría. No es esta, por contra, la posición ya expuesta anteriormente de Kamau Brathwaite:

> Mientras caminaba a lo largo de esa playa me di cuenta de que la historia que me había sido legada no me permitía heredar de ningún sentido natural del génesis. Más bien, me permitió heredar de un sentido del genocidio, lo que es muy diferente del génesis y, fundamentalmente, es su opuesto, porque la gente que hereda ese paisaje recogiendo el eco de aquella catástrofe ha sido exterminada. [...] Cuando el Caribe fue heredado por lo que ha sido llamado el Nuevo Mundo, por el mundo moderno, no teníamos ancestros nativos. Teníamos en cambio una lengua impuesta, una política impuesta, una cultura impuesta que no me permitían, al caminar por la playa en Barbados, digamos, en 1960, en vísperas de la Independencia, tener un sentido natural, heredado, del génesis. (Brathwaite y Glissant, 2010:22)

Volvemos, así, a una lectura del *Óscar Wao* que recupera el mito de lo apocalíptico como algo no ajeno ni postulable meramente como hipótesis de futuro sino como experiencia efectiva de grandes masas de seres humanos desde el "Descubrimiento" del Nuevo Mundo. Queremos leer ahora el *Óscar Wao* desde los códigos de lo apocalíptico y postapocalíptico; por ello, la perspectiva de Brathwaite nos puede resultar más productiva que la de Benítez Rojo.

Si el Caribe no dispone de un mito fundacional sino apocalíptico, las consecuencias mitomórficas de ello para el *Óscar Wao* serán que, por mesías que sea, no puede restaurar un orden originario conciliador: el "mesías familiar" no conseguirá evitar ni el encarcelamiento de Abelard ni la paliza de Lola ni su propia muerte; su "divinidad", su "superpoder", limitado a su linaje, se reduce a "lanzarse" al pasado para tratar de salvar a su familia sin lograrlo. De acuerdo como señalamos anteriormente, el modelo estructural básico sobre el que se levanta el *Óscar Wao* es el esquema del camino del héroe campbelliano. En *El héroe de las mil caras,* el autor apuntaba lo siguiente:

> Podemos hacer la diferenciación entre dos etapas: la primera, de las emanaciones inmediatas del Creador Increado a los personajes fluidos pero fuera del tiempo de las edades mitológicas; la segunda, de los Creadores Creados a la esfera de la historia humana. Las emanaciones se han condensado, el campo de la conciencia se ha restringido. Donde anteriormente eran visibles los cuerpos causales ahora sólo sus efectos secundarios llegan a ser el foco de la estrecha pupila del ojo humano. El ciclo cosmogónico, por lo tanto, ha de seguir adelante no por medio de los dioses, que se han vuelto invisibles, sino por los héroes

> de carácter más o menos humano y por medio de los cuales se realiza el destino del mundo. Ésta es la línea donde los mitos de la creación empiezan a dar lugar a la leyenda, como en el libro del Génesis después de la expulsión del Paraíso. La metafísica cede su lugar a la prehistoria, que es vaga y opaca en un principio, pero se vuelve gradualmente precisa en los detalles. Los héroes se vuelven menos y menos fabulosos, hasta que al fin, en los estadios finales de las diversas tradiciones locales, la leyenda desemboca a la luz del día del tiempo hecho crónica. (Campbell, 2015:343)

Al hablar de "polimito", señalamos que en el *Óscar Wao* son varias las estructuras mitomórficas que pueden encontrarse a lo largo de la novela; debido, entre otras razones, al hecho de que, citando a Brathwaite una vez más, el Caribe no comienza con un Génesis sino con un Genocidio, los mitos no son de creación sino de caída, de destrucción, *apocalípticos.* Pensemos en este momento, solo a modo de ejemplificación, la recreación del Génesis realizada por Yunior en el Capítulo 3, cuando Belicia viaja de vacaciones con El Gángster:

> Un mes antes de que todo explotara, El Gángster llevó a Beli de vacaciones a sus viejos refugios en Samaná. […] Samaná es una chulería. Uno de los autores de la Biblia del Rey Jaime sin duda viajó por el Caribe y muchas veces pienso que cuando se sentó a escribir los capítulos del Edén lo que tenía en mente era un lugar como Samaná. Porque era un Edén, un meridiano bendito donde el mar y el sol y el verde forjaron una unión y produjeron una gente obstinada que ninguna cantidad de prosa rimbombante pudiera describir. El Gángster estaba de buen ánimo: parecía que la guerra contra los subversivos marchaba bien. (Los tenemos corriendo, se regodeaba. Muy pronto todo estará bien.) (Díaz, 2015:140)

Poco después, no obstante, llega una de las "Caídas" de Belicia, cuando es golpeada por los dos agentes de la policía secreta que trabajan para la hermana de Trujillo hasta que pierde el hijo que espera (*íbid*.:153-157); el relato con que nos encontramos no es el de la Creación sino el de la Caída y Expulsión del paraíso. Belicia no ha conocido Edén alguno salvo aquellas vacaciones; no deja de ser curioso, en este sentido, el paralelismo con el tópico del paraíso perdido existente en este pasaje de Belicia cuando consideramos que su padre se llama *Abel*-ard –en un sentido extremo podría afirmarse que nos hallamos ante una reelaboración del Génesis, un génesis-como-apocalipsis, donde la hija ocupa estructuralmente el espacio que correspondería a Adán y Eva–. Por otra parte, desde un punto de vista mitocrítico, cada uno de los protagonistas de la familia Cabral está obligado a repetir el mismo esquema de Caída tras la pérdida de una Edad de Oro.

Volvemos ahora al artículo de Justine McConnell. Aunque en "Myth and the fantastic in the work of Junot Díaz" (2020), vimos ya cómo la autora señalaba la influencia de las estructuras mitomórficas, su énfasis recaía en la relación entre la familia Cabral y la Casa de Atreo; centraba así su interés en el mito clásico:

> Like the curse on the House of Atreus, it follows a family through generations, but unlike the Greek myth, Díaz leaves us with no resolution to the curse: it will go on and on. Díaz scarcely pushes this analogy any further in overt terms: a one-to-one mapping of events from the myth of the Atreidae would prioritize the ancient Greek elements in a way that would undermine the syncretization that is at the heart both of theorizations of Caribbean culture and of Díaz's novel itself. Nonetheless, long before that single direct mention of the House of Atreus, Díaz has planted an early hint of the Atreidan events that will lead to Oscar's death: we learn that the girls to whom the young Oscar is unrequitedly attracted are "Oscar's furies, his personal pantheon". (Díaz 2008, 27). The underpinnings of Greek myth are in place alongside other mythic and fantastical discourses throughout the novel, but as we will see of his work in *Drown*, Díaz is careful about how prominently he signposts these. (McConnell, 2020:248)

De acuerdo con nuestra interpretación, cuando Yunior escribe que la familia es asaltada por un fukú de alto nivel, "la versión local de la Casa Atreo" (Díaz, 2015:)[199], hemos de pensarla en primer lugar como un intertexto con Casa Atreides, de la saga de Frank Herbert. Nos interesará, por ello, no tanto contraponer la versión griega de la Caída de los Atridas sino más bien su versión gáláctica, protagonista de la saga *Dune* y referente directo de la inspiración mesiánica del *Óscar Wao*. Permita el lector que volvamos una vez más a la entrevista realizada a Díaz en *Revista Global*; allí, el autor habla de esta comparación de un modo como no volverá a hacerlo en ningún otro momento:

> Específicamente, uno de los lentes interpretativos de esta novela es *Dune*, donde ocurre una cosa muy interesante, que es que *Dune* habla de esta gente que tiene la capacidad de arrojar su percepción hacia delante y hacia atrás en el tiempo. Y lo que ocurre en *Dune* es que los malos, todos los malos telépatas y precognitivos, intentan resolver –esta es un pequeña porción del libro– quién es el mesías, y cada oportunidad que tienen para averiguarlo, algo los bloquea, por lo que la conclusión a la que llegan es que el mesías, al arribar al futuro, está arrojándose a sí mismo hacia el pasado para proteger su ser que no ha sido descubierto. Siempre he pensando que en el caso del hombre sin cara, una de las posibles interpretaciones es que se trata esencialmente de alguien de la familia que se arroja a sí mismo de vuelta en el tiempo para tratar de advertir y ayudar a la familia. Nuevamente, *Dune* lo pone claro; el proyecto familiar es tan semejante al proyecto de la creación del mesías, el Kwisatz Haderach, donde el mesías en este caso es la persona que puede salvar a la familia del fukú. Así que al preguntarte quién es el hombre sin cara, también pregúntate quién es el mesías. Cada uno de los miembros de la familia tiene la oportunidad de ser el Kwisatz Haderach, y la novela lo pone bien claro; cuando Óscar envía su última carta, describe a Yunior como el Conde Fenring, y el Conde Fenring no es otra cosa que un mesías fallido. Es quien pudo haber sido el mesías, pero algo estaba mal, algo pasó en su código genético y casi estaba a punto de lograrlo; esto significa que Óscar, Lola, Beli y Abelard, todos tuvieron la oportunidad de ser el mesías, ser la persona que conecte todas las historias de la familia y rompa el fukú. La idea que tengo del libro es que hay alguien que lo hace y que se lanza a través del tiempo, porque tan pronto te

199Curiosamente, la edición de Alfaguara, traducida también por Achy Obejas pero con algunos cambios, traduce directamente como "Casa Atreides" (2008:168).

> conviertes en el mesías puedes romper el fukú, y también lanzarte atrás y adelante en el tiempo. (Díaz, 2008:28)

De acuerdo con nuestra interpretación, hemos defendido ya que es el mismo Óscar el que consigue romper el círculo y lanzarse a través del tiempo con el objeto de tratar de salvar a su familia. En este punto, queremos seguir dejándonos llevar por la lectura contraria a la sugerida por Pauline Berlage en "Cuerpos en tránsito..." (2015); allí, señala la enorme distancia existente entre los textos que lee Óscar y el que leemos nosotros:

> Óscar se va a encerrar en un mundo ideal, salido directamente de sus libros preferidos, y en el que, a diferencia de la vida real, consigue hacerse respetar por los demás y seducir a chicas: "In his dreams he was either saving [Lola's friends] from aliens or he was returning to the neighborhood, rich and famous – It's him! The Dominican Stephen King!– and then Marisol would appear, carrying one of his books for him to sign" (Díaz, 2008a, p.27). La literatura le permite a Óscar soñar y ser diferente de lo que es y de todos los demás. El esquema que se volverá a repetir en todos sus fantasmas sigue la misma trama maniquea: Óscar se convierte, de repente, en un héroe con poderes sobrehumanos y salva a una chica de un peligro inminente, lo que le valdrá un reconocimiento y un amor sin límite por parte de esta. Desde luego, dichas catástrofes son todo menos realistas –se trata, por ejemplo, de una aniquilación nuclear o de una invasión de mutantes– y, por tanto, al crecer, Óscar ya no podrá compartir sus ensueños con sus compañeros y se quedará totalmente solo. (Berlage, 2015:25-26)

Asimismo, aunque tiene un buen vislumbre, confunde los gustos infantiles de Óscar con los de su adolescencia y por tanto desaprovecha lo que podría haber sido una línea de lectura más productiva. Berlage no percibe que, irónicamente, el mismo *Óscar Wao* trata sobre una "invasión de mutantes": la diáspora dominicana en el Nuevo Mundo. Si, Óscar, como defendemos, alcanza la condición de héroe-mesías allende el tiempo, en el *Óscar Wao* ocurre efectivamente aquello que Berlage señala como "todo menos realista": ¿no hemos dicho que el avatar de la Mangosta salva a Belicia? ¿No podemos hablar, pues, de Óscar como "un héroe con poderes sobrehumanos y salva a una chica de un peligro inminente, lo que le valdrá un reconocimiento y un amor sin límite por parte de esta"? ¿Es acaso poco realista el pánico por la aniquilación nuclear en el contexto en que lo experimenta Óscar? –¿Lo es en el nuestro?– La autora tampoco considera que gran parte de la acción narrativa tiene lugar durante la reactivación de la Guerra Fría por parte de Ronald Reagan y su proyecto de la Guerra de las Galaxias[200], ni que los *mutantes invasores* son la invasión formal de la identificación lovecraftiana de lo otro absoluto como miedo al extranjero. Recordemos, asimismo, las declaraciones del propio Díaz en 2012 en su entrevista en la revista *Wired:*

200Insistimos. La adolescencia de Óscar transcurre durante unos años del pánico nuclear similares a la paranoia generada durante la crisis de los misiles de Cuba. Este terror –que inspira *Watchmen*– puede calificarse de poco realista únicamente desde la ceguera de apocalipsis.

“Well, as I said earlier, I grew up during the ’80s, which was a time ripe with apocalyptic and post-apocalyptic narrative.” (Díaz y Wired, 18/03/2012:sp)

Si pensamos que, como ür-forma de las distintas encarnaciones mencionadas, Óscar también permite, por extensión, el nacimiento de su hermana Lola, podemos defender finalmente que se erige como salvador y mesías de su propia familia. Podemos entender esto en un sentido meramente metafórico, por cuanto tras su muerte consigue que la memoria de su familia salga a la luz; igualmente, podemos hacerlo de forma literal si identificamos la plantación como un espacio tan ahíto de muerte que, después de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki fija un punto de conexión: la ubicuidad de la violencia como desembocadura histórica de la biopolítica –y, con Mbembe, la necropolítica–. Del mismo modo que los sueños, así, la plantación estaría impregnada de una dimensión liminal que vincularía las vidas de los personajes y que forzaría a Óscar, tras su muerte, a narrar su historia a Yunior a través de los sueños que tiene con él.

Continuamos la lectura extrema propuesta en el *Mito del Óscar Wao*, donde afirmábamos asimismo que el origen del fukú no es lo que supuestamente le hubiera hecho Abelard a Trujillo, sino que, en verdad, es Socorro, la abuela, quien trae la maldición. Como “primera catastrofista de la familia” a la que “toda la vida le había perseguido la calamidad”, veremos en las páginas siguientes que podemos entender la conexión entre el fukú y la familia Cabral como producto de una represión de los orígenes afrodescendientes que siempre regresa. Para ello, debemos volver a *Dune*. Apuntamos aquí un esquema muy simplificado de algunas de las semejanzas entre los personajes de ambos libros:

Óscar Wao	*Dune*	Función
Abelard	Leto Atreides	Caballero caído
Trujillo	Barón Harkonnen	Tirano
Markus	Dr. Yueh	Traidor[201]
Socorro	Bene Gesserit	Profeta
La Inca	Reverenda Madre	Transmisora
Lola	Bene Gesserit	Transmisora
Belicia	Jessica Atreides	Transmisora
Óscar	Paul Atreides / Kwisatz Haderach	Mesías
Mangosta	Muad'dib	Guía

A través de este esquema podemos observar las relaciones de paralelismo existentes entre los personajes fundamentales de *Dune* y el *Óscar Wao*. Las posiciones dentro de la estructura

201Markus es el amigo de Abelard que traiciona a la familia, en términos de La Inca, para quedarse con sus propiedades. No es este el caso del Dr. Yueh, médico personal de Leto Atreides, que muere poco después de su traición. El beneficiario de la desposesión sería Vladimir Harkonnen, avatar de Trujillo como sátrapa.

de ambos textos distan de ser, obviamente, una copia uno a uno. Si, como propone McConnell, pensamos en el ciclo griego, vemos que el esquema familiar se repite en líneas generales a través de los motivos de la muerte y el exilio, estando ausente el carácter de tragedia fratricida de los Atridas (sacrificio de Ifigenia, Agamenón asesinado por Egisto y Clitemnestra, y estos asesinados por Orestes y Electra...). Se mantienen, empero, algunos de los elementos de los atridas que McConnell no menciona: El primero, el inicio de una crisis sacrificial por la negativa de Abelard de entregar una de sus hijas para salvar al conjunto de la Casa; señala Girard:

> Según la *Clitemnestra* de Eurípides, el sacrificio de Ifigenia, su hija, sería justificable si hubiera sido decretado para salvar vidas humanas. Así, a través de un personaje, el poeta trágico nos aclara la función «normal» del sacrificio humano, la misma que Maistre declara inadmisible. Si Agamenón, exclama Clitemnestra, hubiera aceptado ver morir a su hija: «...para evitar el saqueo de la ciudad para servir su casa, redimir sus hijos, *inmolando a uno de ellos para salvar a los demás,* hubiéramos podido perdonarle. ¡Pero no! He aquí una Elena impúdica...» (Girard, 2023:24)

El segundo tiene que ver con Socorro, la esposa de Abelard, como "primera catastrofista de la familia", ocupa la misma posición que Casandra para Agamenón, en tanto compañeras de lecho con poderes adivinatorios que nadie escucha: "He estado soñando, le dijo [Socorro] a su esposo, pero él agitó las manos, sin hacerle caso. Ella comenzó a vigilar el camino delante de su hogar y a poner velas en su cuarto." (Díaz, 2015:239). Ahora, el papel de la abuela de sangre de Lola y Óscar tiende a estar opacado por el de La Inca –que ocupa la posición de la Reverenda Madre al inicio de la saga de *Dune:* ambas pueden controlar la voluntad de otros humanos haciendo uso de La Voz: "Su abuela trató de ejercer su poder, trató de usar la Voz, pero él ya no era el niño que había conocido. Algo había cambiado en él. Había logrado cierto poder propio." (*íbid:*)–.

Este desajuste dentro de los papeles familiares se explica por una razón sencilla: en el *Óscar Wao*, Abelard ocupa el papel del abuelo –fundiendo a Pélope y Agamenón–, mientras que Leto Atreides es la posición paterna en *Dune*. Hemos visto cómo Yunior y Óscar compartían el haber sido criados sin padre y que, aunque de diferentes maneras, ambos estaban marcados por el abandono. La figura paterna de Leto Atreides asciende una generación en el *Óscar Wao*, pero no lo hace la de Jessica Atreides, que ocupará el mismo espacio que Belicia como madre del héroe. Si el lector nos permite una retórica un poco psicoanalítica en este momento, está claro que nos encontramos ante un nuevo caso de subversión contra la figura del Padre: Díaz arranca al *pater familias* de su figura fundamental

dentro de la *Gens s*ustituyendo la instancia paterna por la del Abelard. Ambos cumplirán la función de Caballero Caído y señor de la Casa:

> En aquellos días de antaño –antes de la delincuencia y los bancos en quiebra, antes de la Diáspora– los Cabral se contaban entre los High del País. No eran tan asquerosamente ricos o históricamente importantes como los Ral Cabral de Santiago, pero tampoco eran los primos pobres. En La Vega, donde la familia había vivido desde 1791, eran prácticamente la realeza, un hito de tanta importancia como la Casa Amarilla y el río Camú; los vecinos hablaban de la residen*cia de catorce cuartos que el padre de Abelard había construido, la Casa Hatuey* (Díaz, 2015:215-216)

En el esquema de paralelismos entre *Dune* y el *Óscar Wao* hemos señalado que Socorro, junto a otros personajes femeninos, tenía como correspondencia el ser una Bene Gesserit. ¿Qué las relacionaría? En *Dune,* se nos habla de ellas como de un grupo semimístico compuesto por mujeres que, por su forma de operar, parecen brujas. Entre sus poderes están las capacidades proféticas y la posibilidad de condicionamiento génético que les permite elegir el género de su descendencia: "Debido a que la Bene Gesserit operó durante siglos tras la máscara de una escuela semimística, llevando adelante al mismo tiempo su programa de selección genética entre los humanos, tendemos a atribuirle una importancia mayor de la que aparentemente merece." (Herbert, 2020:743) Durante generaciones, las Bene Gesserit han engendrado únicamente mujeres para evitar el cumplimiento de la profecía que daría lugar al nacimiento del profeta, el "Kwisatz Haderach"; este debe nacer "del vientre de una bruja Bene Gesserit" (*íbid.:*745) y siendo varón, heredar los poderes mentales de sus antepasadas como algo más que un hombre:

> El programa Bene Gesserit era el de seleccionar genéticamente a una persona etiquetada como el «Kwisatz Haderach», un término que significaba «aquél que puede estar en muchos lugares al mismo tiempo». En términos más sencillos, lo que intentaba era producir un ser humano cuyos poderes mentales le permitieran comprender y usar las dimensiones de orden superior. (*íbid:*743)

Dentro del *Óscar Wao*, como señala Jennifer Donahue en su artículo "Moving beyond the fukú" (2014), los personajes femeninos son los que más tienden a relacionarse con lo no-realista, que ella entiende como "sobrenatural" y "folclórico": "The supernatural and folkloric is often associated with women in Díaz's text." (Donahue, 2014:58) Aunque no compartimos su lectura de la novela, este vislumbre es interesante en la medida de su comparación con *Dune*. Donahue señala las referencias al término de "bruja" dentro de la novela:

> In particular, in *Oscar Wao* the *bruja*, or witch-like ways, are depicted as an alternative way of knowing. Specifically, this knowledge, often applied to Oscar's sister Lola, is one acquired at birth. For instance, Díaz writes, "for as long as you've been alive you've had bruja ways" (53). Ergo, while Oscar inherits his mother's *fukú* in the form of a cursed love life, the *bruja* ways are passed down to female

progeny. Yet, as with Lola, the prevalence of "*bruja* ways" often brings a difficulty with assimilation. (…) Interestingly, descriptions of *bruja* ways appear only in sections written from the female perspective that suggests a knowledge that men cannot appropriate, or reveal, but only record. Hence, the relegation and gendering of this knowledge points to a distancing and difference rather than an understanding or incorporation. [...] Lola and Beli are aligned with terms such as "*bruja* ways" and "*oyá* soul..." (Donahue, 2014:58)

Tales "brujas" no están sacadas de un folklore abstracto dominicano nunca comprobado –en la línea de gran parte de la crítica estadounidense, Donahue no se ocupa de banalidades como recurrir a fuentes ajenas a su país y su lengua–, sino, como afirmamos aquí, de *Dune.* Según la autora, los "poderes" se heredarían en una sucesión femenina; su análisis, además de una anticuada y más bien heterobinaria repetición de tópicos esencializantes de género –"so much as Díaz's text aligns women with folklore, Dominican identity for men is largely constructed in terms of sexuality." (Donahue, 2014:56)– que ni siquiera obedece a la lógica real del texto –¿Acaso no se constituyen Belicia y Lola asimismo a partir de la afirmación de su sexualidad?–, cae en diversos estereotipos eurocéntricos –el folklore como algo del Otro, del extranjero– que reducen el interés de su artículo. Debido a que no capta el paralelismo estructural con *Dune*, no contempla que no es el folklore dominicano en general sino las Bene Gesserit lo que está detrás de la "brujería" de los personajes femeninos.

Si descontamos a Lola del grupo por el escepticismo que transmite en el capítulo sin título, nos quedan todavía Socorro, Belicia y La Inca como miembros Bene Gesserit. Recordemos que, de acuerdo con *Dune,* no son verdaderamente brujas sino mujeres mental y físicamente adiestradas al punto de alcanzar la presciencia. Para asegurar su descendencia, tienden a ser concubinas o esposas de los aristócratas de las Casas feudales de *Dune,* entre las que se encuentra la Casa Atreides a la que pertenece Leto, esposo de Jessica Atreides –Bene Gesserit madre del mesías–.

Abelard, dijimos, era "inmune" a la presciencia que sí tenía Socorro; su hija Belicia, y luego Óscar, conectarán con lo transmundano al heredar esta presciencia de ella. Aunque Lola adulta niega que crea en la maldición, Óscar la llama "Mi Querida Bruja Bene Gesserit" (Díaz, 2015:329) en una de las últimas cartas que le envía. Nuestro argumento, en las páginas siguientes, es que la maldición del fukú parte de Socorro, y que ello puede ser comprendido a partir del papel que en *Dune* tienen las Bene Gesserit. En la obra de Herbert, esta orden de apariencia semimística se caracteriza por su programa oculto de selección genética:

Debido a que la Bene Gesserit operó durante siglos tras la máscara de una escuela semi-mística, llevando adelante al mismo tiempo su programa de selección genética entre los humanos, tendemos a

atribuirle una importancia mayor de la que aparentemente merece. El análisis de su «juicio de los hechos» con respecto al Asunto Arrakis traiciona la profunda ignorancia de la escuela acerca de su propio papel.

Se podría argüir que la Bene Gesserit se hallaba en condiciones de examinar tan sólo los hechos a ella accesibles, y que nunca tuvo acceso directo a la persona del Profeta Muad'Dib. Pero la escuela había superado obstáculos mucho mayores, de modo que su error al respecto es mucho más grave.

El programa Bene Gesserit era el de seleccionar genéticamente a una persona etiquetada como el «Kwisatz Haderach», un término que significaba «aquél que puede estar en muchos lugares al mismo tiempo». En términos más sencillos, lo que intentaba era producir un ser humano cuyos poderes mentales le permitieran comprender y usar las dimensiones de orden superior.

Buscaban producir un super-Mentat, una computadora humana con algunas de las facultades de presciencia que tienen algunos de los navegantes de la Cofradía. (Herbert, 2021:743-744)

De Socorro, además de su condición de catastrofista, se nos había revelado brevemente un origen familiar muy distinto al de Abelard: "En su juventud, había parecido una Dejah Thoris *prieta* (una de las principales razones por las que Abelard había perseguido a una muchacha tan por debajo de su clase") (*ibid:*223) Además de la distancia de clase –aspecto fundamental en una sociedad tan estratificada como la República Dominicana de entonces[202]–, es el hecho de que Socorro es más oscura que Abelard lo que resulta de interés en este momento. Del mismo modo que las Bene Gesserit tienen un programa de selección genética artificial encaminada a asegurar su descendencia contrayendo matrimonio con los hombres de las Grandes Casas, Socorro se casa con un hombre más claro que ella –un mulato jabao– y con ello asegura su blanqueamiento y el de su linaje. A este respecto, señalaba Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* que el complejo de inferioridad de los afroamericanos incidía en la búsqueda, a su manera, de este blanqueamiento:

Hay que blanquear la raza; eso es algo que todos los martinicanos saben, dicen, repiten. Blanquear la raza, salvar la raza, pero no en el sentido que se podría suponer. No es preservar «la originalidad de la porción del mundo en el seno de la cual han crecido», sino asegurar su blancura. Cada vez que hemos querido analizar determinados comportamientos, no hemos podido evitar la aparición de fenómenos nauseabundos. En las Antillas es extraordinario el número de frases, de proverbios, de pequeñas líneas de conducta que rigen la elección de un enamorado. Se trata de no caer de nuevo en la negrada, y toda antillana se esforzará, en sus ligues o en sus relaciones, en elegir al menos negro. A veces debe, para disculpar un mal compromiso, recurrir a argumentos como «X es negro, pero la pobreza es aún mas negra». Conocemos a muchas compatriotas, estudiantes en Francia, que nos confiesan con candor, un candor blanquísimo, que ellas no podrían casarse con un negro. (¿Haber escapado y volver

202En *Trujillo. Causas de una tiranía sin ejemplo*, Juan Bosch refiere a una relación de clase inspirada en los restos neofeudales del país que adquiere carácter de casta y que divide a la población entre gente "de primera" y gente "de segunda": "Puede haber o puede no haber consideraciones de índole moral a la hora de juzgar si un aspirante a miembro puede ser aceptado entre el grupo "de primera"; pero lo habitual es que se le rechace simplemente porque es "de segunda", por su origen humilde, porque ha hecho trabajos manuales en alguna época de su vida, porque ha sido en alguna ocasión sastre, zapatero, pulpero." (Bosch, 2009:36)

voluntariamente? No, gracias.) Por otra parte, añaden, no es que discutamos el valor de los negros, sino que, ¿sabes? es mejor ser blanco. (Fanon, 2015:68-69)

Si seguimos con esta lógica, podemos ver que la primera Bene Gesserit conocida de la familia habría asegurado el blanqueamiento de su *gens* a partir de sus hijas Jacquelyn y Astrid. Ello nos lo narra Yunior ejemplificándonoslo con un viaje a la playa, donde ellas pueden broncearse pero Socorro no:

> Las dos hijas de Abelard, Jacquelyn y Astrid, nadaban y jugaban con las olas (sufriendo muchas veces del Desorden de la Degradación del Pigmento del Mulato, también conocido como bronceado) bajo la mirada vigilante de su mamá que, incapaz de arriesgarse a una oscuridad adicional, permanecía encadenada a la sombra de su sombrilla (Díaz, 2015:213)

Podemos argumentar que el programa de blanqueamiento racial que habría proyectado Socorro queda interrumpido por La Caída de la Casa Atreides / Hatuey, el encierro de Abelard y la muerte de sus dos hijas; no solo eso, sino que la llegada del fukú produce que la tercera hija, Belicia, nazca con la piel de un color mucho más negro que las demás –"Y no de un negro cualquiera. O sea, *negro* negro –negrocongo, negrochangó, negrokalí, negrozapote, negrorekha– y ningún tipo de prestidigitación racial dominicana podía taparlo." (*ibid.*:250)–.

Vemos, a partir de aquí, que los miembros de la familia Cabral que más patente tienen la negrura son los que más claramente quedan relacionados con las Bene Gesserit. El *Óscar Wao* vincula, de esta manera, el proceso de selección genética de *Dune* y el subtexto de la herencia histórica de la población afrodescendiente. En la saga de Herbert, la perpetuación de la Orden de las Bene Gesserit tenía como objeto no declarado el advenimiento de una figura mesiánica que, finalmente, nace una generación antes por culpa de Jessica Atreides, madre de Paul-Muad'dib Atreides. Por su parte, en el *Óscar Wao,* el proyecto de Socorro es el blanqueamiento. Ello será imposible en el caso de su descendencia, debido a la maldición. Ahora, ¿cuál es la otra cara de este proyecto genético? Obviamente, Socorro y su descendencia no son simplemente unos extravagantes: son seres inferiorizados por el sistema de la supremacía blanca impuesto a sangre y fuego por Occidente durante los últimos siglos. Así, los miembros "malditos" de la familia Cabral se hallan bajo un cuadro neurótico de autoalienación y sentimiento de inferioridad; en los términos de Frantz Fanon:

> El inconsciente colectivo no es, sin embargo, una herencia cerebral: es la consecuencia de lo que llamaré la imposición cultural irreflexiva. Nada sorprendente, pues, que un antillano, sometido al método del sueño despierto reviva los mismos fantasmas que un europeo. Es que el antillano tiene el mismo inconsciente colectivo que el europeo. Si se ha entendido lo que antecede, se puede enunciar la conclusión siguiente: es normal que el antillano sea negrófobo. Por el inconsciente colectivo el antillano hace suyos todos los arquetipos del europeo. El *anima* del negro antillano es casi siempre una blanca (…)

> Soy un negro pero, naturalmente, no lo sé, puesto que lo soy. En casa mi madre me canta, en francés, romanzas francesas que nunca tratan de negros. Cuando desobedezco, cuando hago demasiado ruido, me dicen que «no haga el negro».
>
> Un poco más tarde, leemos libros blancos y asimilamos poco a poco los prejuicios, los mitos, el folklore que nos llega de Europa. Pero no lo aceptamos todo, algunos prejuicios no se aplican a las Antillas. El antisemitismo, por ejemplo, no existe, porque no hay judíos, o muy pocos. Sin apelar a la noción de catarsis colectiva, será fácil demostrar que el negro, irreflexivamente, se elige como objeto susceptible de portar el pecado original. Para ese papel, el blanco elige al negro y el negro que es un blanco también elige al negro. El negro antillano es esclavo de esta imposición cultural. Tras haber sido esclavo del blanco, se autoesclaviza. El negro es, en toda la acepción del termino, una víctima de la civilización blanca. No es para nada sorprendente que las creaciones artísticas de los poetas antillanos no tengan una impronta específica: son blancos. Para volver a la psicopatología, digamos que el negro vive una ambigüedad que es extraordinariamente neurótica. (Fanon, 2015:163)

Al cabo, la negrofobia es producto de uno de los mayores experimentos de selección genética artificial que se ha realizado en la historia: la institución eslavista y sus consecuentes catástrofes demográficas. En más de una ocasión, el mismo Díaz ha señalado el subtexto de la institución esclavista en América como un tema que la literatura no-realista ha tratado mejor que la realista: "We have as a community been the victim of a long-term breeding project—I mean, that was one component of slavery: we were systematically bred for hundreds of years —but in mainstream literary fiction nobody's really talking about breeding experiments." (Díaz y Danticat, 2007:sp) Como no podía ser de otra manera, también en *Revista Global* hace referencia al subtexto de la esclavitud en el *Óscar Wao*: "*Dune* conecta con los dominicanos de una manera importante, porque somos los únicos que han sobrevivido a un programa de reproducción como el Bene Geserit. Tú sabes, ese que era denominado "esclavitud" (Díaz, 2008:28).

Del mismo modo que la familia Cabral está marcada por un claro e irónico racismo debido a que son marcadamente más oscuros que el dominicano medio –"...los camareros los miraran con recelo "(Cuidao, Mami, dijo Lola, seguro que creen que tú eres haitiana... y ella contestara, La única haitiana aquí eres tú, mi amor)" (Díaz, 2015:278)–, el tópico de la negrofobia, el condicionamiento genético y la selección artificial aparecen en otros momentos de la novela como característicos de la sociedad dominicana en particular y occidental en general.

Como señalaría Torres-Saillant en "El antihaitianismo como ideología occidental" (2012), la negrofobia es parte integrante del discurso de dominación imperial en América, ya sea en la época virreinal-colonial cuanto en la postcolonial (Torres-Saillant, 2012:15). Dentro de la composición social dominicana, el elemento africano que ha conformado el país ha tendido a

estar reprimido, en una situación neurótica de autonegación histórica marcada por la hispanofilia reaccionaria y un antihaitianismo mezclado con el odio racial –"En 1809, cuando a punto de iniciarse la revolución de independencia en América del Sur, los dominicanos se declaraban por sí mismos colonos de España." (Bosch, 2010:22)–. En la propaganda ideológica difundida por las clases intelectuales, la tendencia a la represión del componente negro se encuentra, cuando menos, desde el *Enriquillo* (1882) de Manuel de Jesús Galván, que popularizaría el relato del ancestro indígena[203]:

> El asunto [del debate étnico-racial en la República Dominicana] volvió a despuntar a finales del XIX, ahora bajo la pluma de Manuel de Jesús Galván. Con su novela, *Enriquillo*, diseñó lo que más tarde se convertiría en el núcleo fundacional de las propuestas de identidad de muchos intelectuales vinculados a los grupos dominantes. En esta novela, Galván fijó los orígenes étnicos dominicanos en una población indígena aculturada en las costumbres y tradiciones hispánicas, por el proceso de colonización española. Su obra reforzó una narración racial de la nación, patente ya en la discursiva de Sánchez Valverde, en la que los aportes negro-africanos son borrados de las propuestas sobre la composición étnico-racial dominicana (Fennema y Loewenthal, 1989, 200-206). Muchos intelectuales, quienes durante el siglo XX prácticamente extirparon los componentes negro-africanos de la identidad nacional, convirtieron la obra de Galván en uno de sus principales puntos de referencia. (Seda Prado:2003:111)

Este racismo antinegro se articula con el nacionalismo exaltado hacia los vecinos de la media isla; aunque no exclusivo de la dictadura de Trujillo, sí lo marcaría como uno de sus rasgos más infames. Al respecto, el intelectual antitrujillista Cordero Michel utilizaría en *Análisis de la Era de Trujillo* (1959) los siguientes términos para caracterizar el sustrato ideológico del trujillato:

> El nacionalismo chauvinista, el racismo, el clericalismo irracional, el culto a la autoridad del Estado y a su «encarnación máxima, Trujillo», forman las bases ideológicas de la educación de la juventud dominicana. Este adoctrinamiento político-religioso va acompañado de una intensa propaganda de tipo nacionalista impregnado de racismo dirigido a crear en la población un estado psicológico de guerra contra la vecina República de Haití y de desprecio hacia la masa de trabajadores negros dominicanos que representa más de un 80 % de la población total. (Cordero Michel, 2020:121)

203"El asunto [del debate étnico-racial en la República Dominicana] volvió a despuntar a finales del XIX, ahora bajo la pluma de Manuel de Jesús Galván. Con su novela, *Enriquillo*, diseñó lo que más tarde se convertiría en el núcleo fundacional de las propuestas de identidad de muchos intelectuales vinculados a los grupos dominantes. En esta novela, Galván fijó los orígenes étnicos dominicanos en una población indígena aculturada en las costumbres y tradiciones hispánicas, por el proceso de colonización española. Su obra reforzó una narración racial de la nación, patente ya en la discursiva de Sánchez Valverde, en la que los aportes negro-africanos son borrados de las propuestas sobre la composición étnico-racial dominicana (Fennema y Loewenthal, 1989, 200-206). Muchos intelectuales, quienes durante el siglo XX prácticamente extirparon los componentes negro-africanos de la identidad nacional, convirtieron la obra de Galván en uno de sus principales puntos de referencia." (Seda Prado:2003:111)

Según nuestra lectura, lla *gens* y el proyecto interrumpido de mejora del linaje de Socorro y sus descendientes chocará aquí con una contrafuerza mucho más poderosa: el sistema de la supremacía blanca. Dentro de este contexto, podemos más claramente ver a Belicia como fracaso del proyecto de blanqueamiento del linaje que Socorro había alcanzado con sus dos primeras hijas; su nacimiento no anuncia la maldición, pues esta ya había empezado a desencadenarse con la detención de Abelard; desde la posición de los demás Cabral, esto no es así: "La familia afirma que la primera señal fue que la tercera y última hija de Abelard, que vio luz a principios del encarcelamiento de su padre, nació negra." (Díaz, 2015:250). La versión de la familia, reproducción del racismo trujillista, es solidaria de la visión de la negrura como una cepa que degenera la raza. Socorro, en lo personal, ve a la niña como un fracaso de su proyecto de condicionamiento genético à la Bene Gesserit –"A ese tipo de cultura pertenezco: una cultura en que la gente toma la tez negra de su hija como mal augurio.[204]" (*ibid*.)–. Yunior prefiere, por su parte, dar una versión diferente:

> ¿Quieren una auténtica primera señal?
>
> A los dos meses de dar a luz a la tercera y última (a quien se puso por nombre Hypatía Belicia Cabral), Socorro, tal vez ciega por su pena, por la desaparición de su esposo, por el hecho de que la familia de este hubiera empezado a evitarla como, bueno, como a un fukú, por la depresión posparto, cruzó frente a un camión de transporte de municiones que pasaba a toda velocidad y fue arrastrada casi hasta el frente de la Casa Amarilla antes que el chofer se diera cuenta que algo pasaba. Si no murió del impacto, sin duda estaba muerta en el momento en que sacaron su cadáver de los ejes del camión. (Díaz, 2015:252)[205]

Contrariando la historia oficial, Yunior elige una "señal" distinta para el fukú: desvía la atención del origen de la maldición –en verdad, Socorro– a la posición paterna de Abelard. Así, Yunior engaña al lector haciendo pasar por asunto de familia lo que, en verdad, tiene su origen en el propio sistema de racialización impuesto por la casta dominante –*herrenvolk*–. Esta casta dominante no se reduce, como quiere ver cierta crítica, a los miembros de la dictadura; es mucho más internacional, por cuanto estamos hablando del sistema de clasificación global impuesto a sangre y fuego por las potencias coloniales-imperiales con las que jerarquizan los grupos sociales. Por lo general, el mecanismo de racialización tiende a contentarse, en términos de Bolívar Echeverría, con el cumplimiento de la blanquitud:

204Apunta Joseph Campbell que es típica en la biografía de los héroes el motivo del exilio y regreso del niño (2015:350); en las narraciones populares "sostienen o suplantan por lo común este tema del exilio con el del despreciado y maltratado: el hijo o la hija menor que sufre mal trato, el huérfano, el hijastro, el patito feo o el paje de extracción baja." (Capmbell, 2015:353) En Belicia se mezclan ambos temas.

205¿Es acaso sorprendente, a estas alturas, que Socorro muera de la forma que intentaría Óscar suicidarse años después?

> El racismo étnico de la *blancura,* aparentemente superado por y en el racismo civilizatorio o ético de la *blanquitud,* se encuentra siempre listo a retomar su protagonismo tendencialmente discriminador y eliminador del otro, siempre dispuesto a reavivar su programa genocida. Los *mass media* no se cansan de recordar, de manera solapadamente amenazante, el hecho de que la *blancura* acecha por debajo de la *blanquitud.*
>
> Basta con que el Estado capitalista entre en situaciones de recomposición de su soberanía y se vea obligado a reestructurar y redefinir la identidad nacional que imprime a las poblaciones sobre las que se asienta, para que la definición de la *blanquitud* retorne al fundamentalismo y resucite a la blancura étnica como prueba indispensable de la obediencia al "espíritu del capitalismo", como señal de humanidad y de modernidad (Echeverría, 2010:67)

Cierto es, empero, que la ideología del Trujillato se articula en torno a una perspectiva específica del fundamentalismo de la blancura. Díaz no deja de señalar esto desde el inicio de la obra, donde comenta que el mismo Trujillo, "mulato con ojos de cerdo", se blanqueaba el rostro con polvos de talco (Díaz, 2015:13). En concreto, nos interesa la caracterización realizada por Yunior respecto de Joaquín Balaguer –"El Demonio Balaguer"–, del que se destaca su gusto por el eugenismo:

> En aquellos días el Demonio Balaguer todavía no se había convertido en el Ladrón de las Elecciones; era sólo el Ministro de Educación de Trujillo[206] –pueden ver sus logros en *ese* campo– y aprovechaba toda oportunidad que se le presentaba para arrinconar a Abelard. Deseaba hablar con Abelard sobre sus *teorías* –que eran cuatro partes Gobineau, cuatro partes Goddard y dos partes eugenesia racial alemana–. Las teorías alemanas, le aseguraba a Abelard, estaban muy de moda en el continente. (Díaz, 2015:220)

Además de su simpatía con el programa higienista nazi, se le caracteriza como cuasi-plagista de Gobineau, autor del *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* (1853-1855)[207] y Henry Herbert Goddard, conocido psicólogo estadounidense que popularizaría los tests de cociente intelectual en su país y cuyos estudios sobre la inferioridad intelectual de los no-blancos influirían en el racismo del siglo XX. Durante la era de Trujillo, como señalaría

206Yunior aquí comete otro de sus errores: Balaguer no sería ministro de Educación hasta 1949, época posterior a La Caída de Abelard. Durante el período que se nos narra (1944-1946), el delfín de Trujillo no estaba siquiera en el país, pues de 1940 a 1949 ejerció como embajador en Colombia, Ecuador y México. El anacronismo se nos antoja como deliberado por la mención gratuita de Yunior a su cargo, como ocurriría antes con Jarabacoa/Samaná, el sello discográfico Ill-Will o la incongruencia 1951/1955.

207Sobre él escribiría lo siguiente Franco "Bifo" Berardi:

> En su *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* (1853-1855), Arthur de Gobineau no solo afirmó la superioridad de la raza blanca, sino que también predijo una tendencia hacia la contaminación racial y una consiguiente degradación de la raza superior. A pesar de la falta de fundamentos científicos de su teoría y de su concepto mismo de raza, los análisis racistas de Gobineau trajeron a la superficie una vertiente muy profunda del inconsciente occidental: un torrente de miedo que se origina en la conciencia del declive inminente de la cultura occidental. Aun careciendo de sentido científico, el concepto de raza actúa como una autoidentificación fantasmática. Esta identificación jugó un papel crucial en la historia del colonialismo moderno y está jugando un nuevo papel en la actual catástrofe del capitalismo (Bifo, 2021:44)

Juan Bosch en *Composición social dominicana* (1970), el racismo de la isla se expresaría en términos puramente eugenistas:

> En la alta pequeña burguesía, de donde procedía el equipo gobernante, se pensaba en términos de "mejorar la raza", y todo el mundo aceptaba esa tontería como algo natural; así, se procedió a traer una emigración extranjera, a la que se dotó de casas, tierras y algunos fondos regulares para cada familia... y los inmigrantes procedían nada menos que de Finlandia, es decir, los menos apropiados de todos los de la tierra, quizá con la única excepción de los esquimales que habitan el Polo Norte, para ir a trabajar como agricultores en pleno trópico subdesarrollado. (Bosch, 1981:247)

Durante el Trujillato, Joaquín Balaguer usaría el tropo de la invasión silenciosa o la "penetración pacífica" para fomentar el odio al haitiano y, por extensión, a la población negra en su conjunto. Por ejemplo, en su ensayo *La realidad dominicana: semblanza de un país y de un régimen* (1947) argumentaría que dicha "penetración pacífica del territorio dominicano" (Balaguer, 1983:31) formaría parte de una estrategia haitiana de vocación imperialista (cit. por Rodríguez, 2004:482-483), correspondiente a una suerte de "razón de estado" obsesionada con "minar las bases hispánicas en que desde el principio se asentó la cultura dominicana" (Balaguer, 1983:14)[208]. Su desacomplejado racismo, similar al de "las teorías alemanas", le conduce a elaborar un discurso de la blancura groseramente eugenista y biologicista: "Durante el tiempo en que [los haitianos] permanecen en territorio dominicano, muchos de esos individuos procrean hijos que aumentan la población negra del país y contribuyen a corromper su fisonomía étnica" (*ibid:*41).

Consideramos, no obstante, que Yunior aquí es muy poco inocente; al señalar los orígenes de la forma de pensar de Joaquín Balaguer –un autor francés, otro estadounidense y una moda alemana–, decide conectar el racismo de la República Dominicana con un proceso histórico global y no reducirlo a algo único de la época de la dictadura. Lamentablemente, Balaguer tiene razón: en efecto, la eugenesia estaba muy de moda entre la intelectualidad reaccionaria. Anota Pankaj Mishra en *La edad de la ira* (2017):

> A fines del siglo XIX, las clases rectoras europeas y japonesas empezaron a reaccionar ante los daños y dislocaciones del mercado mundial exhortando a la unidad frente a amenazas internas y externas, creando nuevas fábulas de solidaridad étnica y religiosa, y exhibiendo un nacionalismo militarista en lo que, según ellos, era una lucha por la existencia. En la primera mitad del siglo XX no fueron solamente los nazis y los fascistas quienes abrazaron, mientras modernizaban frenéticamente, las teorías del

208Los movimientos contemporáneos de extrema derecha de todo el mundo han resucitado este tópico: agitando los fantasmas del "gran reemplazo" o "Eurabia", teorías conspirativas como el Plan Kalergi argumentan la existencia de un plan secreto para eliminar a la población occidental, que se realizaría a través de la promoción de la migración y del mestizaje, rebautizado como "genocidio blanco" por el neonazismo contemporáneo.

darwinismo social: los partidarios de éstas se extendían por toda Europa y América y entre las clases cultas y ambiciosas de Turquía, la India, China y el mundo musulmán.

En su artículo sobre «Civilización», la Enciclopedia Británica de 1910 confiaba el futuro de la humanidad a «la mejora biológica de la raza» y a que el hombre aplicara «todas aquellas leyes de la herencia que conoce o pueda adquirir en interés de su propia especie, como las que lleva mucho tiempo aplicando a los animales domésticos». En Suecia, Dinamarca y Finlandia, decenas de miles de personas, casi todas mujeres, fueron esterilizadas en 1935. Era una idea extendida que los viejos y los inválidos debían ser eliminados de los proyectos de rápido autoempoderamiento. (Mishra, 2021:124 ed. electrónica)

De acuerdo con Balaguer, "El exceso de población de Haití constituye [...] una amenaza creciente para la República Dominicana. Lo es por una razón biológica: el negro, abandonado a sus instintos y sin el freno que un nivel de vida relativamente elevado impone en todos los países a la reproducción, se multiplica con rapidez casi semejante a la de las especies vegetales" (*ibid.*:36). Las "teorías" de Balaguer enlazan con una concepción eugenista que no se limita al racismo científico alemán, sino que enlazan con el prestigio de un darwinismo social muy difundido en muchos países capitalistas, entre los cuales Estados Unidos mantuvo un papel destacado: el Goddard al que mencionado por Yunior fue muy influyente, por ejemplo, en la promulgación de la ley Johnson-Reed de 1924, la cual limitó la migración no considerada como blanca para preservar la "homogeneidad racial" de un país (US Holocaust Memorial Museum, cons. 4/01/2023) que practicaría la esterilización forzosa a mujeres no-blancas oficialmente hasta 1979 (Elpais.com, 12/07/13). Esta ideología eugenista dio forma a las sociedades occidentales –así como a Japón– para garantizar el mantenimiento y refuerzo del supremacismo racial a lo largo de los siglos XIX y XX; señalaría a este respecto Jean-Marc Boyer:

Las diferentes variaciones del darwinismo contribuyeron con fuerza a aniquilar la herencia revolucionaria de los siglos dieciocho y diecinueve, llevándose también por delante el humanismo clásico. Este fue uno de los elementos fundamentales de una contrarrevolución que permitió la instalación y la interiorización de un nuevo imaginario en vías de expansión que excluyó el anterior y constituyó, entre otros, el sustrato perenne del gran cambio civilizatorio producido entre 1850 y 1945 en los países occidentales. (…)

El eugenismo introdujo en las sociedades occidentales de finales del siglo diecinueve una transformación mayor del imaginario, con el respaldo de la gran mayoría de los médicos, los investigadores y las instituciones científicas, políticas e incluso filantrópicas de la época. Simplemente abonó el terreno para la transgresión de una de las prohibiciones fundadoras de la humanidad, la prohibición del homicidio. No es posible comprender lo que sucedió después en Alemania sin saber por ejemplo que, en 1895, libros, asociaciones y científicos mencionan, aconsejan y recomiendan la eliminación de las personas a sus ojos "socialmente inútiles". Sea cual sea el nombre que se le dé

(eugenismo, higiene racial, selección) o su ámbito de aplicación (médico, racial, político), esta transgresión se efectúa siempre en nombre del conocimiento científico (Royer, 2022:271-2,273-274)

De acuerdo con el francés, el nacimiento de las teorías de la evolución fue rápidamente capturado por las instituciones del poder capitalista para contrarrestar la potencia de los vientos igualadores traídos por la Revolución. Aterrados por la aparición de la *chusma* en la escena política, las burguesías se afanaron en la instrumentalización de la ciencia decimonónica y, en concreto, de la teoría de Darwin, para justificar o reforzar su dominio. Sin embargo, numerosos autores hacen hincapié en que la noción de "selección natural" concebida por el científico inglés constituye únicamente una parte de las propuestas elaboradas por Darwin, quien, por otra parte, no concebía la evolución en términos de un mejor progreso sino de mejor adaptación:

En el fondo, la idea de progreso general es anterior a Darwin, y fue defendida por Lamarck, quien estaba convencido de que la vida ascendía por una especie de escalera. Esa sí sería una buena descripción de la corriente principal de la evolución para el biólogo francés. Las adaptaciones, como la famosa del cuello de las jirafas, no eran el argumento central de la historia, sino pequeñas anécdotas más o menos triviales y locales. Para Darwin, en cambio, evolución es en esencia adaptación por medio de la selección natural, y por eso no tenía, no podía tener, una dirección preferente, ya que la adaptación es oportunista, muy variada y esencialmente local. (Arsuaga, 2019:129, versión ePub)

Esta instrumentalización del darwinismo se acopló fácilmente al discurso del poder debido no a Darwin sino al darwinismo social de Herbert Spencer –"Spencer creía, entre otras muchas cosas, que una raza de superhombres surgiría después de que la sociedad industrial hubiera cumplido su tarea de deshacerse de los menos aptos. Su mezcla de ideas, interpretadas, consumidas y apropiadas de modos diversos, encontró una enorme audiencia." (Mishra, 2017: ed. electrónica)–. Como apunta Jean-Marc Royer, la captura de los descubrimientos científicos por la institucionalidad del poder capitalista sirvió como mecanismo de ingeniería social ante el nacimiento de la sociedad de masas: "A lo largo del siglo diecinueve, el maltusianismo, el paternalismo, el higienismo e incluso el pasteurismo constituyen, en diferentes grados, las bases de una ingeniería social que responde a las fantasías de omnipotencia de los científicos, de los ingenieros, de los magnates de la industria y de los gobernantes; el eugenismo será la forma más elaborada de todo ello" (Royer, 2022:272).

Ya hemos visto que Díaz, ha señalado la importancia que el tópico del eugenismo posee dentro de la ciencia-ficción: "I didn't see mainstream, literary, realistic fiction talking about power, talking about dictatorship, talking about the consequences of breeding people, which

of course is something that in the Caribbean is never far away" (Díaz, y Als, 18/03/2016)–. Vemos, asimismo, que la "selección artificial" tiene dos rostros dentro del *Óscar Wao*: por un lado, el familiar de Socorro, truncado por la maldición. Por otro, el oficial, del Trujillato. Volvemos ahora con el primero para continuar con las relaciones estructurales entre nuestra novela y *Dune.*

Óscar, como "demasiado negro", y asimismo demasiado gordo y extraño, supone el fracaso absoluto del proyecto de blanqueamiento de Socorro; más aún, al morir virgen termina de cortar la cepa. Frente a ambos "catastrofistas familiares", Belicia y Lola manejan de muy distinta forma la cuestión del fukú de los Cabral y su papel de Bene Gesserit. La primera es, ante todo, reservada: parece tomar en serio la maldición pero no quiere ni oír hablar de ella. –"Fukú. Saboreó [Óscar], experimentó, la palabra en la boca. *Fuck you. Su* mamá levantó el puño con furia, pero La Inca lo interceptó y sus manos chocaron en el aire." (Díaz, 2015*:*303)–, maldición que, como señalamos, no tiene a nuestro juicio tanto que ver ya con la "imposibilidad para el amor" sino por la disposición trágica de las vidas negras. Al igual que las otras Bene Gesserit, dispone de la presciencia, aunque el mecanismo narrativo usado para transmitírnoslo está siempre puesto en duda debido a que implican una transgresión por parte de Yunior sobre el conocimiento de la interioridad de Belicia. Después de la paliza que le propinan, sueña "que había muerto de verdad y para siempre y que ella y su hijo compartían un ataúd." (*íbid.:*161); ello parece un sueño sin importancia narrativa dado que acaba de tener un aborto... hasta que nos damos cuenta de que cuando Belicia muere de cáncer es enterrada junto a Óscar de León: Viviría otros diez meses, pero para entonces ya se había dado más o menos por vencida. (…) La enterraron junto a su hijo y Lola leyó un poema que había escrito, y eso fue todo. Polvo eres y en polvo te convertirás." (*íbid.:*319). Ahora: mucho más reservada que el resto de su familia, se comporta como una mujer fuerte e independiente que consigue sobrevivir a fuerza de reprimir su pasado –"Se entregó a la amnesia que es tan común en las islas, cinco partes negación, cinco partes alucinación negativa" (Díaz, 2015:261)–; todo lo que sabemos, supuestamente, se lo habría contado La Inca a Lola y esta a Yunior. No tenemos forma, como decimos, de explicar sus sueños sin el recurso a la transgresión narrativa.

Lola, por su parte, encarnaba, dijimos, el contrapunto escéptico en su edad adulta, mientras que WILDWOOD era una reconstrucción de Yunior. De acuerdo con el epílogo, recordemos, Yunior nos narraba que Óscar se despedía de ella como "Mi Querida Bruja Bene Gesserit" (Díaz, 2015:329) en una de las últimas cartas que le mandaba.

Aunque ya señalamos que WILDWOOD tenía detrás la mano de Yunior, de acuerdo con este capítulo ella es quien adivina que su madre tiene cáncer antes que nadie. Resulta interesante que sea al inicio mismo del capítulo, cuando Yunior parece referirse a Lola en segunda persona, que se nos narre el momento en que Lola adivina el cáncer de su madre:

> *Y en ese momento, por razones que nunca llegarás a entender, te sobrecoge una sensación, un presentimiento, de que algo en tu vida está a punto de cambiar. Te mareas y puedes sentir tu sangre palpitar, un golpe, un ritmo, un tambor. Luces brillantes resplandecen a través de ti, como torpedos de fotones, como cometas. No sabes cómo o por qué, pero no tienes la menor duda. Es estimulante. Toda la vida has sido medio bruja; hasta tu mamá lo admite a regañadientes. Hija de Liborio, te llamó cuando escogiste los números ganadores de la lotería de tu tía, y tú pensaste que Liborio era algún pariente. Eso fue antes de Santo Domingo, antes de que supieras del Gran Poder de Dios.*
> *Lo siento, dices, en voz demasiado alta. Lo siento.* (Díaz, 2015:64)

Hasta donde sabemos, tan solo Amanda Lockett (2009) y Ellen McCracken (2013) han dedicado alguna atención a la figura de Liborio, aunque son apuntes mínimos. Lockett lo menciona de pasada como un "famoso sacerdote vudú" (Lockett, 2009:35), mientras que McCracken lo comenta a raíz de su análisis de los paratextos de la obra de Díaz y sus traducciones; allí, la autora señala que, en la edición anotada de Alfaguara, la traductora Achy Obejas añade contextualización extra que Díaz no da, y usa como ejemplo este fragmento:

> Obejas' additional paratexts clarify these names for Spanish-language readers, and even offer details about Dominican references Díaz does not give. The allusion to "Hija de Liborio" in the original novel gets a footnote in the Spanish version, explaining that Liborio Mateo Ledesma was a messianic figure in the Dominican Republic between 1908 and 1922. (McCracken, 2013:42)

La nota señalada por McCracken, además de ser más correcta que la mención de Lockett de Liborio como *sacerdote vudú*, nos devuelve a lo que ya comentamos en páginas anteriores: la filiación entre una figura mesiánica y los personajes del *Óscar Wao*. En este caso, el vínculo es especialmente curioso por cuanto Liborio se consideraba a sí mismo un profeta enviado por Dios para propagar el amor comunitario y la lucha contra la dominación estadounidense y los terratenientes dominicanos. La figura vuelve a ser mencionada por Yunior en *This is how you lose her* –"Tremendo fokin guardaespaldas. Me cuenta sobre su niñez en San Juan, cerca de la frontera con Haití. Puro Liborio" (Díaz, 2013:33).–. De forma más interesante, Díaz respondería en una entrevista lo siguiente al ser preguntado por el componente afro en la novela:

> **Arturo Victoriano te manda esta pregunta desde Ontario. ¿Por qué, si no hay duda alguna de la negritud de Óscar, los mitos que aparecen son en su mayoría taínos? Esto lo dice porque en la novela no hay un mito fundacional negro.**

> Ah, pero creo que están ahí. Tenemos a Liborio. Tenemos los misterios, los santos… Están ahí, es que la gente no quiere ver lo que ellos no quieren ver. Qué puede referirse más a nuestras raíces africanas que la discusión de la esclavitud. De alguna manera, la historia más profunda del libro es acerca de la esclavitud. Es sobre Belicia esclavizada, es sobre la maldición producida por el genocidio y la esclavitud. De nuevo siento que es una de esas cosas que dependen de tu punto de vista. (Díaz, 2008:28)

En su respuesta, como vemos, la mención a Liborio se relaciona subrepticiamente con todo un tejido de referencias más opacas a elementos característicos de la cultura afrodescendiente producto de la institución esclavista –el *desvío* de Glissant: un *détour*, revelada la imposibilidad del *rétour*[209]–. El personaje puede entenderse como una suerte de mezcla entre Paul Atreides, Touissant-Louverture y Fidel Castro. En *Vertedero Cultural,* Ana Hurtado escribió de él lo siguiente:

> Desapareció durante nueve días. Fue dado por muerto. Al décimo día regresó, asegurando haber vivido una experiencia mística. Había vuelto con poderes para sanar, con mensajes divinos que advirtieron la invasión militar y persuadiendo del culto a la Santísima Trinidad.[...] La efectividad de sus bendiciones le otorgó los adeptos suficientes para difundir una religión, pero también para formar cuadros políticos anticoloniales. El universo de vida promovido por el mesianismo liborista apelaba por la comunidad y el culto espiritual, valores de profunda resistencia cimarrona en medio del contexto intervencionista. Así pues, la censura, la fuerza militar, la clandestinización de las religiones con matriz afro y la constante criminalización de la organización popular mantenían subyugada la soberanía de la isla. [...]`
>
> El mesianismo representó una posibilidad de resignificar la exclusión, el despojo y la violencia racial. El culto religioso llevaba tras de sí una propuesta de reorganización política para las bases comunitarias campesinas. El movimiento adquirió dimensiones insospechadas. Aunque la cuna del mesianismo liborista está en San Juan de la Maguana, las ideas del líder lograron extenderse hacia otras provincias, captando así nuevas adhesiones a la lucha. Los simpatizantes de las ideas liboristas eran perseguidos por los marines, quienes solían incendiar y amedrentar las propiedades de los campesinos.
>
> A las seis de la mañana del 22 de junio de 1922, integrantes de la Policía Nacional Dominicana abrieron una línea de fuego en "El Hoyo del Infierno", uno de los puntos estratégicos donde se escondía el campamento liborista, en las profundidades de la Cordillera Central. *Papá Liborio* fue acribillado. Su cuerpo recibió el impacto de aproximadamente quince disparos mientras oficiaba actividades de su culto.

209"La estrategia del *détour* permite "una visión profética del pasado", o sea, la necesidad de historizar este errar a través de la imaginación artística asignándole un potencial constructivo que acompaña o sigue a la fase deconstructiva. No postula ni una inerme subordinación al poder colonial, ni un retorno impreciso a momentos premodernos, ni tampoco un discurso deconstructivo que se limita al campo teórico. En un plano general, *Le Discours Antillais* puede ser leído como un tratado sobre las estrategias de desviación de la diáspora que Glissant llama *paralácticas,* un aporte que reta, histórica y teóricamente, el binario *mimicry*/mímesis que ha sido tan formativo para los debates teóricos más recientes. En el momento en que la teoría posmoderna ha perdido el vanguardismo literario y epistemológico inicial, o lo añora a partir de una sensación de trauma, la obra de Glissant permite revalorar ese legado partiendo de una región de las Américas que siempre ha sido ubicada al margen del pensamiento metropolitano, no obstante la extraordinaria riqueza de su cultura." (Campa, 2019:36)

> Envuelto en una yagua, su cuerpo fue llevado al centro de la provincia y colgado en la plaza pública como símbolo de escarmiento social. (Hurtado, 14/7/2023)

He aquí un paralelismo entre Óscar de León y Liborio: ambos son acribillados por miembros de la policía. Igual que el padre de Socorro. Igual que quienes se llevan a Abelard, y que quienes golpean casi hasta la muerte a Belicia. Resulta imposible, a estas alturas de nuestro análisis, no ver el *Óscar Wao* un patrón hermenéutico que apunta a la brutalidad policial contra los cuerpos negros.

Ello nos hace volver a Belicia, madre de Óscar. La crítica ha tendido a mencionar el desarraigo de Beli y su familia como resultado de la Diáspora iniciada por Balaguer tras el postrujillato: en tanto que migración forzosa, el viaje a Estados Unidos provoca, efectivamente, aquel "deseo de estar en otro lugar" (Méndez, 2011:269); sin embargo, detener el análisis aquí no da cuenta del "otro" retorno, imposible: aquel que pasaría por recorrer el Atlántico en sentido inverso a como lo hacían los barcos negreros siglos antes. La "imposibilidad del retorno" se marca, evidentemente, por una compleja situación existencial que marca los cuerpos afrodescendientes como *Otros*, extranjerizantes, subalternos respecto de la jerarquía valorizante de un Occidente al que, sin embargo, pertenecen irremisiblemente (aun como *calibanes)*.

De entre todos los personajes, como decimos, será Belicia Cabral aquel sobre el que más se desarrolle la cuestión de la opresión de los cuerpos negros, la diáspora africana y la jerarquía racial del sistema-mundo contemporáneo. Sin embargo, su tratamiento narrativo es siempre el del rodeo y esta conexión está reprimida constantemente.

A nosotros, la vida de Beli se nos narra, desde su nacimiento, envuelto en la retórica del fin del mundo: "¿Y qué hay de la tercera y última hija, Hypatía Belicia Cabral, que tenía sólo dos meses cuando su madre murió, que nunca conoció a su padre, a la que sus hermanas sólo cargaron un par de veces antes de que ellas también desaparecieran, que no pasó ni una hora en la Casa Hatuey, que era literalmente la Hija del Apocalipsis?" (Díaz, 2015:215) Aquí no podemos dejar de anotar que lo apocaíptico es literal y simbólico, por haber nacido en la prórroga del fin que constituye nuestro presente desde 1945; de acuerdo los términos del ingeniero y filósofo Jean-Marc Royer:

> Después de 1945, el complejo científico-militar-industrial que dio comienzo a la energía nuclear contaminó y después colonizó los poderes políticos, lo cual representó el punto de partida de otro mundo que, con la perspectiva histórica suficiente, permite adelantar que se encuentra en un estado de guerra general, pero no declarada, contra todas las formas de vida animales o vegetales. En ese mundo, todo se ha transformado progresivamente en "recurso". (…) La energía nuclear es la punta de lanza de una

civilización fundamentalmente enfermiza, mortífera y autodestructiva que, desde hace dos siglos, se ha impuesto violentamente en Occidente. Por tanto, abordar de otra manera la energía nuclear es proponerse diseccionar un potente arquetipo de la muerte, una muerte que ninguna otra civilización en la historia humana había erigido hasta tal punto como figura tutelar.

Reflexionar sobre la energía nuclear tiene, pues, esa parte "imposible" de tener que codearse con la muerte a diario, de reflexionar permanentemente en esta figura excepcional de la muerte en acción, bajo todas sus formas, en todos sus estados, sin que ninguno de nosotros pueda prever el final de forma plausible. (Royer, 2022:29-30)

A lo largo del Capítulo 3, encontramos desperdigados más tropos que relacionan a Beli y los imaginarios apocalípticos: "tenía lo que incluso ella reconocía como un pene enorme, Lingam tamaño Shivá, un destructor de mundos" (*íbid:*109); "se fue sola para el trabajo. su decepción flotando sobre ella como una nube atómica."(*íbid.:*125); "Como cabría esperar: ella, hija de La Caída, receptora de las radiaciones más fuertes, amaba atómicamente" (*íbid:135)*.

En gran medida, Beli recorre de forma resumida las distintas formas de experiencia de la diáspora africana: primero esclava y cimarrona, manumisa después para ser civilizada en los estándares raciales de la Dictadura –Yunior llega a hablar de la "misión civilizadora" de La Inca (Díaz, 2015:261)– pero demasiado oscura para ser admitida por el Mundo Blanco. Amante de un hombre con dinero, El Gángster, acaba siendo linchada cuando se queda embarazada y, finalmente, sometida a una nueva diáspora. Su historia personal es del armagedón que supuso el Pasaje Intermedio en el Atlántico moderno en el despliegue del la civilización capitalista.

El "salto hacia atrás" que implica su nacimiento para el linaje de su madre Socorro –recordamos: toda la presciencia de las Bene Gesserit y de los Cabral procede de una línea de herencia femenina solo interrumpida por Paul Atreides y Óscar de León– hace que tenga que repetir en su propia carne las vidas de sus antepasados esclavos. En *Dune* las Bene Gesserit acceden, tras un ritual conocido como "trance de verdad", a sus "otras memorias", esto es, a los recuerdos de sus ancestros escondidos en su código genético; en el caso de Belicia, su repetición de la memoria esclava se imprime en su cuerpo sin que le haga falta ningún ritual, puesto que es vendida literalmente como esclava cuando es una niña:

Como un personaje de uno de los libros de fantasía de Óscar, vendieron a la huérfana (quien podía o no haber sido blanco de una venganza sobrenatural) a unos perfectos desconocidos de otra parte de Azua. Eso mismo: la vendieron. Se convirtió en una criada, en una restavek. Vivió anónimamente entre los sectores más pobres de la Isla, sin nunca saber quiénes eran los suyos, y así se perdió de vista durante mucho, mucho tiempo. (*íbid:*255)

Esta condición de esclava contemporánea (alejada de los campos e invisibilizada en el "privado" mundo del trabajo de los cuidados) dejará profunda huella en Beli de diversas formas. La primera "huella" es la enorme cicatriz de una quemadura en la espalda: "la pobre muchachita sufrió una horrible quemadura; el padre, que no era su padre, le había echado un sartén de aceite hirviendo en la espalda desnuda. La quemadura casi la mata" (*íbid:*256-257). Esta forma de castigo corporal que le inflige su "padre" (en realidad su amo) es una clásica medida disciplinaria dentro del régimen esclavista como método extremo de marcar la propiedad; señala Achile Mbembe:

> En tanto que instrumento de trabajo, el esclavo tiene un precio. En tanto que propiedad, tiene un valor. Su trabajo responde a una necesidad y es utilizado. El esclavo es, por tanto, mantenido con vida pero *mutilado* en un mundo espectral de horror, crueldad y desacralización intensos. Es manifiesto el transcurso violento de la vida de un esclavo si consideramos la disposición del capataz a actuar de forma cruel e inmoderada o el espectáculo de sufrimientos infligidos al cuerpo del esclavo. La violencia se convierte aquí en componente de las «maneras», como el hecho de azotar al esclavo o de quitarle Ia vida: un capricho o un acto puramente destructor que aspira a instigar el terror. La vida del esclavo es, en ciertos aspectos, una forma de muerte-en-la-vida. Como sugiere Susan Buck-Morss, Ia condición de esclavo produce una contradicción entre la libertad de propiedad y la libertad de la persona. Se establece una relación desigual a la vez que se afirma la desigualdad del poder sobre la vida. Este poder sobre la vida ajena toma la forma de comercio: la humanidad de una persona se disuelve basta tal punto que se hace posible afirmar que la vida de un esclavo es propiedad de su amo. Dado que la vida del esclavo es una «Cosa» poseída por otra persona, la existencia del esclavo es la sombra personificada. (Mbembe, 2011:33-34)

Beli, como "sombra personificada", es sancionada físicamente por el hecho de escaparse para ir al colegio; en otras palabras, por actuar como una cimarrona. Su quemadura, además, hace que Belicia sea descrita como una *hibakusha,* término japonés usado para describir a los supervivientes de los bombardeos nucleares, e incluso con el cráter de una bomba: "Una monstruosidad de destrucción enconada que se extendía desde la nuca a la base de la columna vertebral. Un cráter de bomba, una cicatriz mundial como la de una hibakusha" (Díaz, 2015:260), en una nueva insistencia de Yunior en el motivo del paralelismo entre los Cabral, las catástrofes de Hiroshima y Nagasaki y la historia de los afrodescendientes.

Con posterioridad a su rescate por parte de La Inca –de su manumisión–, Belicia, como dijimos, no volverá a hablar sobre sus "Años Perdidos". Esta forma de entregarse a la amnesia como mecanismo de supervivencia guarda también relación con la catástrofe nuclear. Belicia se enfrenta a una experiencia que, como a los *hibakushas*, la sobrepasa tanto que no podrá representarla jamás verbalmente y que, por otro lado, contribuye a su aislamiento social –"La

Prieta Quemada o La Fea Quemada" (*ibid.*:263), la apodan sus compañeros de clase–. Respecto de los *hibakushas*, señala Royer:

> La denominación de hibakusha –víctima de la bomba– contribuyó además a estigmatizarlos, convirtiéndolos en los símbolos de una triple vergüenza: la de una nación cuyos ejércitos habían cometido atrocidades en el continente asiático; la de una derrota total y la ocupación extranjera; y la de ser vistos como apestados contagiosos del átomo por sus propios conciudadanos. Además de ser víctimas, tuvieron que enfrentarse a la vergüenza y ocultar o disimular el origen de sus males. (Royer, 2022:252)

De manera similar, Belicia es educada en la moral pseudoaristocrática de la gente de la sociedad dominicana –"Cuando un dominicano produce la palabra "sociedad", y más específicamente cuando dice "sociedad dominicana", no está refiriéndose al pueblo, al conjunto de seres humanos que pueblan el país; está refiriéndose a la gente "de primera" (Bosch, 2009:43)–, introyectándole sin pretenderlo la vergüenza y marcando su entrada en un mundo totalmente racializado que además de su huella desprecia su color y modales:

> Plantar a esa negrita medio campesina en una escuela exclusiva en que la mayoría de los estudiantes eran los hijos blanquitos de los más grandes ladronazos del régimen resultó ser mejor idea en teoría que en la práctica. Hija de un médico brillante o no, Beli no pegaba nada en El Redentor. (…) Aunque hubiera sido incapaz de admitirlo (ni siquiera a sí misma), en El Redentor se sentía totalmente expuesta, con todos esos ojos pálidos royendo su piel oscura como una plaga de langostas; no sabía cómo manejar esa vulnerabilidad. Así que hizo lo que siempre la había salvado. Reaccionó de forma desmedida, se tornó defensiva y agresiva. Le decías algo ligeramente fuera de tono sobre sus zapatos, y ella te respondía que eras medio bizco y bailabas como una cabra con una piedra metida en el culo. ¡Ay! Uno estaba jugando con ella na ma y la morenita siempre respondía como si la estuvieran atacando. (Díaz, 2015:92-93)

Belicia vive escindida entre un mundo al que supuestamente pertenecería por razones de casta y abolengo... pero lo hace como negra. Ni la educación que La Inca intenta implantarle para convertirla en "un ser mejor, con modales de mesa victorianos y repugnancia hacia la inmundicia y la gente pobre" (Díaz, 2015:262) consigue librar a Beli de la marca social que representa su color de piel. Este contraste entre el mundo al que imaginaba pertenecer y el que pertenece de hecho es, obviamente, traumático y acaba por enajenar a Beli, sometiéndola a la carga de asumir un imperativo de la blanquitud imposible, por exigir asimismo la blancura[210]. Belicia, así, entra en el Mundo Blanco y este la ubica –usando una imagen cara a Yunior–

210"Podemos llamar *blanquitud* a la visibilidad de la identidad ética capitalista en tanto que está sobredeterminada por la *blancura* racial, pero por una blancura racial que se relativiza a sí misma al ejercer esa sobredeterminación. (…) un racismo identitario, promotor de la *blanquitud* civilizatoria, que no de la *blancura* étnica -es decir, un racismo tolerante, dispuesto a aceptar (condicionadamente) un buen número de rasgos raciales y "culturales" *alien,* "ajenos" o "extranjeros"-, es constitutivo del tipo de ser humano modemo-capitalista. Sin embargo, por más "abierto" que sea, este racismo identitario-civilizatorio no deja de ser un racismo, y puede fácilmente, e situaciones de excepción, readoptar un radicalismo o fundamentalismo étnico virulento." (Bolívar Echeverría, 2010:62-63)

bajo su Ojo; así, la distancia entre la casta y el color se le hace ver puramente desde el exterior; escribiría Fanon al respecto de esta mirada:

> El judío deja de ser amado a partir del momento en el que se le reconoce. Pero conmigo todo adopta un nuevo rostro. Estoy sobredeterminado desde el exterior. No se me da ninguna oportunidad. No soy el esclavo de «la idea» que los otros tienen de mí, sino de mi apariencia.
>
> Llego lentamente al mundo, acostumbrado a no pretender alzarme. Me aproximo reptando. Ya las miradas blancas, las únicas verdaderas, me disecan. Estoy fijado. Una vez acomodado su micrótomo realizan objetivamente los cortes de mi realidad. Soy traicionado. Siento, veo en esas miradas blancas que no ha entrado un nuevo hombre, sino un nuevo tipo de hombre, un nuevo género. Vamos... ¡un negro!
>
> Me deslizo por las esquinas, topándome, gracias a mis largas antenas, con los axiomas esparcidos por la superficie de las cosas –la ropa interior de negro huele a negro; los dientes del negro son blancos; los pies del negro son grandes; el ancho pecho del negro–, me deslizo por las esquinas, me quedo callado, aspiro al anonimato, al olvido. (Fanon, 2015:115)

Esta situación crea una personalidad totalmente neurótica en Belicia, quien lo que hará repetidamente durante la obra es perseguir oportunidades de blanqueamiento social, repitiendo así –*Nada termina nunca*–, sin saberlo, el destino de su madre Socorro. En Beli, esta tensión está más explícitamente tematizada por la cuestión racial que en ningún otro personaje; conociendo su condición, pero *negándola,* se afana durante su juventud en enamorarse de quienes representan la blanquitud: primero de Jack Pujols –caso delirante por su blancura–, luego de El Gángster –caso delirante por estar casado con una Trujillo–. Recordemos, en este punto, *Piel negra, máscaras blancas,* donde Fanon afirma que "la inquietud por merecer la admiración o el amor de otro tejerá a lo largo de mi visión del mundo una superestructura valorizante" (Fanon, 2009:65). Esta "superestructura valorizante", acorde con el psiquiatra martiniqueño, proviene del hecho de que la socialización del negro americano ha sido inducida por unas estructuras sociales que, en mor de la "civilización" interiorizan la jerarquización racial hegemónica, donde lo "blanco" es leído como "bello" "bueno", en definitiva: como superior. Fanon habla de una incapacidad del negro para definirse *como es:* si es, lo es *en relación al* blanco –al sistema etnorracial de la blanquitud, diría Bolívar Echevarría–. Así, en el proceso de devenir "hombre", el negro se encuentra con que, culturalmente subyugado, solo posee un destino: la interiorización de los mandatos de la blanquitud: "El negro no puede complacerse en su insularidad. Para él solo hay una puerta de salida y desemboca en el mundo blanco. De ahí esa permanente preocupación por llamar la atención del blanco, esa inquietud por ser poderoso como el blanco, esa voluntad determinada de adquirir." (Fanon, 2015:71)

Señalaba Díaz que la cuestión racial y la historia del fukú se hallaban imbricadas de forma

implícita: "De alguna manera, la historia más profunda del libro es acerca de la esclavitud. Es sobre Belicia esclavizada, es sobre la maldición producida por el genocidio y la esclavitud." (Díaz, 2008:28) A lo largo del *Óscar Wao, e*l fukú*,* el cañaveral y la memoria de la esclavitud son términos constantemente interrelacionados.

En la novela la plantación funcionará como un cronotopo de resonancias míticas, donde pasado y presente se confunden, donde los fantasmas del pasado se reactivan oblicuamente, como una grieta abierta en el espacio-tiempo:

> En aquellos días las ciudades todavía no se habían metastasizado en kaiju[211], amenazándose unas a otras con humo e ingentes hileras de casuchas; en aquellos días sus límites eran un sueño corbusiano: lo urbano simplemente desaparecía con la rapidez de un latido. Un segundo estabas en las profundidades del siglo XX (bueno, del siglo XX del Tercer Mundo) y el siguiente te encontrabas sumergido ciento ochenta años atrás en ondulantes cañaverales. La transición entre estos estados era como en alguna fokin máquina del tiempo. La luna, se ha dicho, era llena y la luz que llovía en las hojas de los eucaliptos creaba una atmósfera espectral. (Díaz, 2015:153)

El papel del cañaveral tendrá la función de recordarle a Belicia que su autonegación racial no borra la historia de sus antepasados por mucho que ella quiera silenciar sus orígenes. Podemos ver que el que Belicia sea "hija del Apocalipsis" ha de entenderse tanto por su condición de mujer negra esclavizada como por el imaginario del fin del mundo inaugurado con la era atómica. Desde nuestra interpretación en torno a la *gens*, no debe sorprendernos a estas alturas que una de las causas de la paliza que recibe Belicia era intentar forzarle un aborto del hijo que esperaba con el Gángster –"Dyonisos", de nombre–. Es también en los cañaverales donde Óscar es golpeado y finalmente asesinado –¿Adónde lo llevaron? Adónde va a ser. A los cañaverales. ¿Qué les parece eso como regreso eterno? Óscar estaba tan desconcertado y asustado que se meó." (*íbid:*297) Cronotopo apocalíptico, *revelador*, espacio de muerte y masacre, ese "eterno retorno" que son los cañaverales es inteligible en el texto como un espacio donde las distintos tiempos combinan y confunden dentro del cementerio de cuerpos negros –y, en concreto, de dos hijos de Beli–.

Los cañaverales representarán un *locus* clave del ejercicio del terror blanco: ellos mismos un viaje al pasado, paisaje cargado de muerte, de trabajo esclavo, de violencia disciplinaria contra los cuerpos racializados como negros. La tercera ocasión en la que estos aparecen es en el momento en que Óscar es finalmente asesinado:

211Hablando de kaijus y metástasis: ¿No es Belicia una cierta reelaboración de *Godzilla,* kaiju que despierta de su largo letargo a consecuencia de la caída de las bombas nucleares? Y ¿es acaso una coincidencia, dado lo que comentamos, que Belicia "casualmente", como muchos de los supervivientes de Hiroshima y Nagasaki, acabe muriendo de cáncer?

> Esta vez Óscar no lloró cuando lo llevaron de nuevo a los cañaverales. La zafra sería pronto y la caña había crecido bien y densa y en algunos lugares se podía oír el clac clac de los tallos chocando unos con otros como trífidos y las voces en kríyol perdidas en la noche. El olor de la caña madura era inolvidable y había una luna, una hermosa luna llena, y Clives les pidió a los hombres que perdonaran a Óscar, pero ellos se rieron (Díaz, 2015:316)

La caña de azúcar, forma primera y más importante de la plantación en las Antillas, llevaría al historiador decimonónico José Antonio Saco a afirmar que "ingenios de azúcar y negros esclavos podían tomarse por sinónimos en las Antillas desde el siglo XVI" (cit. por Gutiérrez Escudero, 2010:63). Este espacio representa algunas de las la más importantes articulaciones del ejercicio del Terror contra los afroamericanos en la novela; asimismo, es donde la Mangosta, el Hombre sin Rostro, en fin, Óscar de León, trata de salvar a su madre y a sí mismo.

Infierno vegetal o laberinto verde, los cañaverales funcionan en el *Óscar Wao* como el espacio de revelación donde el *fatum* de la *gens* de los Cabral se muestra inmisericorde. Como "La Zona" en *Picnic Extraterrestre* –llevada al cine como *Stalker* por Andrei Tarkovski–, como Comala, como el hogar de Asterión o la jungla en *Apocalypse Now,* conforma la imagen del infierno en este mundo, morada de los muertos y viaje a la perdición. Aquí, Díaz se inserta en un tópico narrativo de la literatura caribeña bien asentado; por poner solo un par de ejemplos, recordemos el *Poema de los cañaverales* (1926) de Felipe Pichardo Moya (¡Agonía de la molienda, / hecha de sangre y de sudor! / ¡Todo eso lo sabéis vosotros, cañaverales! Bajo el sol/ oísteis cantar a los esclavos extraños / cantos de dolor [...] Todo eso lo sabéis vosotras, / ¡oh cañas dulces! Y así por /eso tenéis manchas de sangre / algunas veces [...]"), o en algún fragmento de *West Indies, Ltd.* (1934), de Nicolás Guillén ("De la caña sale azúcar / azúcar para el café; de la caña sale azúcar / azúcar para el café. / Lo que ella endulza, me sabe / como si le echara hiel. [Guillén, 1976:VV.163-168]). En concreto, podemos hablar de los cañaverales del *Óscar Wao* como una zona de sacrificio, según la denominaría el filósofo Paul B. Preciado:

> Dentro de este régimen de producción, resulta imposible evitar la creación de lo que ha llamado «zonas de sacrificio»: territorios cuya agua y cuyo suelo son depósitos residuales contaminantes y cuyas comunidades de vida están expuestas a niveles extremos de envenenamiento. Como en ciertas culturas existieron prácticas sacrificiales que servían para mantener y construir una jerarquía metafísica (la diferencia entre dioses y humanos, o entre humanos y animales, entre cuerpos pertenecientes a la com unidad y extranjeros...), el capitalismo es una suerte de religión petrosexorracial que exige el sacrificio de ciertos cuerpos (animales, femeninos, infantiles, extranjeros, racializados...) y la destrucción de ciertos

> espacios (la colonia, la periferia, la *banlieue*, el sur...) en beneficio del mantenimiento de una jerarquía mítico-erótico-mercantil. (Preciado, 2022:45)

Si continuamos con esta lectura, vemos que la muerte de Óscar no guarda ya relación tan solo con la *gens* de los Cabral sino con el conjunto de la historia afrodescendiente. Su asesinato entre los cañaverales toma aquí la dimensión mítico-simbólica; así, Óscar muere allí donde comienza la historia del fukú, "en los gritos de los esclavos", entre los restos de una de las primeras grandes maquinarias biopolíticas, como señalaría Achille Mbembe: "Todo relato histórico sobre la emergencia del terror moderno debe tener en cuenta la esclavitud, que puede considerarse como una de las primeras manifestaciones de la experimentación biopolítica. En ciertos aspectos, la propia estructura del sistema de plantación y sus consecuencias traducen la figura emblemática y paradójica del estado de excepción." (Mbembe, 2011:32)

En el *Óscrar Wao,* el cañaveral es un espacio donde la vida y la muerte de los seres humanos deja de adquirir su significación tradicional –René Depestre habla de una *zombificación* de los negros en la plantación (Depestre, 1986:9)–, una gigantesca zona de sacrificio que ilumina la comparación oblicua con Hiroshima y Nagasaki; de un lado, la plantación como depósito de cadáveres de cuerpos negros en el nacimiento de la biopolítica, de otro, la bomba atómica como el más perfecto dispositivo de esta: como desembocadura del proceso de despliegue histórico que nacería en los cañaverales. Al respecto de la era nuclear, señalaría Michel Foucault:

> Hoy la situación atómica se encuentra en la desembocadura de ese proceso: el poder de exponer a una población a una muerte general es el envés del poder de garantizar a otra su existencia. El principio de poder matar para poder vivir, que sostenía la táctica de los combates, se ha vuelto principio de estrategia entre Estados; pero la existencia de marras ya no es aquella, jurídica, de la soberanía, sino la puramente biológica de una población. Si el genocidio es por cierto sueño de los poderes modernos, ello no se debe a un retorno, hoy, del viejo derecho de matar; se debe a que el poder reside y ejerce en el nivel de la vida, de la especie, de la raza y de los fenómenos masivos de población. (Foucault, 2005:166)

Desde este punto de vista, el cañaveral, como zona de sacrificio, nos permite terminar de considerar a Óscar en su dimensión sacra. Si en el nivel del microcosmos el sacrificio del protagonista lo hemos leído como un intento de salvación de los miembros de la familia De León – Cabral, podemos ahora decir que, en el del macrocosmos, Óscar es sacrificado en el altar de la supremacía blanca. Es así como finalmente resulta mitificado por Yunior: por un lado, como héroe que, en efecto, consigue salvar su *gens* y redimir a los muertos del pasado... pero solo en términos narrativos. En el nivel del macrocosmos, empero, podemos concluir con una acción más exitosa por parte de Óscar: señalar, precisamente, el carácter sistemático y

arbitrario de la violencia contra los cuerpos negros en la historia.

Asimismo, podemos tomar nuevamente la carta en la que Óscar cuenta quese habría llegado a acostar con Ibón como una invención por parte de Yunior. Esta falsedad, inverosímil en todo punto a causa de todo lo que se nos ha contado durante toda la novela, se revela ahora como el primer momento de mitificación del héroe muerto. De acuerdo con la teoría expuesta por René Girard en *El chivo expiatorio*, los mitos reelaboran, simbólicamente, los restos de relatos de persecución en el que las víctimas eran tomadas por sobrenaturales debido a que conseguían poner fin a las crisis en los senos de un grupo. Girard conecta, de este modo, los dioses mitológicos y los héroes clásicos con las confesiones de homicidio de un grupo humano que puede declararlo porque la víctima era merecedora de tal suerte debido, precisamente, a su carácter monstruoso:

> En el contexto de las representaciones inverosímiles, la verosimilitud de las demás se confirma y se transforma en probabilidad. Lo recíproco es cierto. En el contexto de las representaciones verosímiles, la inverosimilitud de las restantes tampoco puede depender de una «función fabuladora» que se ejercería gratuitamente, por el mero placer de inventar la ficción. Cierto es que reconocemos lo imaginario, pero no cualquier cosa imaginaria, sólo lo que es específico de los hombres ávidos de violencia.Entre todas las evocaciones del texto, por consiguiente, hay un acuerdo recíproco, una correspondencia que únicamente puede explicarse mediante una sola hipótesis. El texto que leemos debe arraigarse en una persecución real, vinculada a perspectiva de los perseguidores. Esta perspectiva es necesariamente engañosa en la medida en que los perseguidores están convencidos de la legitimidad de su violencia; se consideran a sí mismos justicieros; necesitan, por tanto, víctimas culpables, pero este enfoque es parcialmente verídico pues la certidumbre de estar en lo justo anima a esos mismos perseguidores a no disimular un ápice sus matanzas. (Girard, 1986:14)

De manera similar, podemos decir que Óscar es un chivo expiatorio; no de Yunior, sino del régimen de la blanquitud. Lo inverosímil de la pérdida de la virginidad arroja luz sobre el hecho real, igual que los relatos de persecución analizados Girard. Como él afirma, "no se elige a las víctimas en virtud de los crímenes que se les atribuyen sino de sus rasgos victimarios" (Girard, 1986:62). Así, Óscar es, pues, asesinado por "acostarse por Ybón" como podría haberlo sido por cualquier otro motivo: por silbarle a una mujer blanca –como Emmet Till–, por haber merodeado sospechosamente –como Trayvor Martin–, por pagar con un billete falso –como George Floyd– o por vender perfumes ilegalmente –como Mame Mbayé–.Al cabo, es por el hecho de ser negros fuera de la sabana y por su no falta de en los códigos de la blanquitud; como diría Bassidiki Coulibaly en *El delito de ser "negro"* (2006): "Aducen invariablemente el mismo argumento "sólido" para justificar los crímenes contra la

humanidad: el "negro" está destinado a la esclavitud y la servidumbre porque es "negro" (Coulibaly, 2022:22).

En este punto, la historia de Óscar conecta con obras como *Haz lo que debas* (1989) de Spike Lee; allí, Radio Raheem, un chico obeso y autista que se pasa casi toda la película haciendo poco más que ruido con sus altavoces, acaba siendo asfixiado por un policía en acto de servicio por tener la música demasiado alta. Tales modos de revelación del desajuste con las categorías de la blanquitud, en ocasiones, es disciplinado mediante el terror a algún negro en concreto –actuando, las fuerzas de seguridad en el *Óscar Wao,* según el famoso eslogan de *Brigatte Rosse*, "Golpear a uno, educar a cien"– que haya ofendido la jerarquía racial del *Sí, bwanna* –en términos de Girard, "Se les reprocha que no difieran como es debido." (Girard, 1986:33)– ¿Nos es dado, acaso, algún motivo para el asesinato del abuelo de Socorro?: "Se decía que Papá Socorro nunca se había recuperado de haber visto a su propio padre morir a golpes a mano de un vecino, que casualmente resultó ser sargento de la policía" (Díaz, 2015:244).

Que Óscar sea también asesinado por un policía –de noche, entre las sombras, como Batman o el Ku Klux Klan–, nos ayuda a contemplar la hipótesis del negro sacrificado en el altar de la supremacía blanca –no es gratuito tampoco pensar que el mismo Rafael Trujillo fuese en su día jefe de la policía de República Dominicana–. Del mismo modo que sus antepasados fueron usados como combustible para la plantación azucarera –"Se ve como el hombre trata al hombre en la esclavitud negra, por ejemplo, cuyo objetivo fundamental es el azúcar y el café" (Schopenhauer, cit. Por Gilroy, 2014:61)– y sacrificados para mayor gloria del naciente capitalismo, Óscar muere por ser un *resto*, un negro cualquiera cuya muerte ni siquiera llega a juicio (Díaz, 2015:319).

> El éxito del racismo y de la xenofobia no se basa en su veracidad o en su capacidad para describir objetivamente lo real (al que aportarían eventualmente respuestas falsas o inaceptables desde un punto de vista ético, según un viejo lugar común) sino a su eficacia, a su carácter operatorio. El racismo y la xenofobia son un proceso de construcción simbólica del enemigo –inventado en tanto que figura negativa– que apunta a satisfacer una búsqueda identitaria, un deseo de pertenencia, una necesidad de seguridad y de protección. Desvelar sus mecanismos y denunciar sus mentiras es ciertamente necesario pero insuficiente (y a menudo inútil), pues su influencia no se basa ni en virtudes cognitivas ni en argumentos racionales –incluso cuando se presentan como un discurso "objetivo"– sino en un dispositivo de compensación, en la búsqueda de un chivo expiatorio. (Traverso, 2011:98)

En última instancia, el fukú se relaciona con el mecanismo del chivo expiatorio a través de la negrura. El *gens* de los Cabral no es ya el modelo familiar del que Abelard sería el patriarca caído. Por contra, como en las Bene Gesserit, este se transmite a partir de la línea femenina

hasta que llega a Óscar, nuestro mesías, nuestro Kwisatz Haderach. Óscar, empero, no ha venido para garantizar la supervivencia de su estirpe sino a des-velar el genocidio que le dio origen y que tiene en él una de sus víctimas, pues *nada termina nunca.* Citamos ahora a a Benjamin:

> La tradición de los oprimidos nos enseña que el "estado de excepción" en que vivimos es la regla. Debemos llegar a un concepto de historia que le corresponda. […] El asombro por que las cosas que estamos viviendo "todavía" sean posibles en el siglo XX *no* es filosófico: no es el comienzo de ningún conocimiento; a no ser del de que la idea de historia de que procede es insostenible. (Benjamin, 2021:71)

Finalmente, comprobamos que la dimensión mitológica se aleja, como vemos, del modo griego y se asemeja al de los Evangelios: nuestro chivo expiatorio es sacrificado para revelar que las acusaciones estereotipadas imputadas a la negrura son producto de un imaginario que lo que busca es linchar a una víctima. Ni la perversidad intrínseca ni la inferioridad intelectual; ni hijo de Cam ni raza subhumana; ni jonronero, ni bachatero, ni donjuán con un millón de conquistas. El asesinato de Óscar, estudiado a partir de la lógica de la víctima propiciatoria, se revela como el desvelamiento de la ilusión mítica que existe en los perseguidores; "Los perseguidores", dice Girard, "siguen creyendo en la excelencia de su causa pero en realidad *aborrecen sin causa*. La ausencia de causa en al acusación (*ad causam*) es lo que los perseguidores no ven jamás." (Girard, 1986:139)

El *Óscar Wao* ha terminado por revelarnos sus conexiones con lo apocalíptico y lo mitomórfico; Óscar de León, como mesías familiar, dejaba mucho que desear: ya vimos que no conseguía cambiar el rumbo de los acontecimientos y que a lo que más llegaba era a aparecerse como el Hombre sin Rostro ante sus familiares. Cuando consiga comunicarse con Yunior, será gracias a la máscara de león que nos remitía a *Zardoz*. Nosotros hemos tratado de mirar detrás de la máscara; tras ella, encontramos que lo que semejaba la historia de un joven que muere por amor a una prostituta que apenas conoce se nos desvela ahora como la del sacrificio de un muchacho deprimido que pone de manifiesto la conducta violenta de los cuerpos de seguridad. Volviendo con *Watchmen,* la pregunta de "¿Quién controla al que controla?" se nos muestra como un motivo narrativo que resuena dentro de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* a partir de los numerosos momentos de brutalidad policial contra los afroamericanos.

Esperamos haber podido demostrar la inspiración que el *Óscar Wao* mantiene respecto del modelo del mito: del héroe en su edad de Oro a su muerte y resurrección. Hemos comprobado no obstante que el modelo básico o "ingenuo" del mito no es con el que trabajamos. Frente a las formulaciones mitomórficas típicas, donde los mitos que se extraen pertenecen a un

pasado ideal, el *Óscar Wao* extrae su modelo de obras situadas en el futuro: las obras favoritas de Óscar, como *Dune, Zardoz* y *Watchmen* nos han servido como llave de acceso para leer el libro a la luz del polimito.

Ahora bien, este futuro que nos traen tales textos no es el del progreso tecnoutópico o el de la emancipación colectiva: es el de la extensión de la guerra de todos contra todos, la escasez de recursos y la desertificación. Es el mundo de la catástrofe atómica, de la restitución de la esclavitud, la manipulación de la religiosidad para fines de control social. El mundo de la agitación del resentimiento racial, del retorno del supremacismo blanco, de la crisis de los modelos democrático-liberales y su degeneración en oligarquías cada vez menos cumplidoras de la representatividad popular y más de los intereses privados de las grandes empresas. Un mundo donde la inteligencia es vista con sospecha, donde la ayuda al prójimo es síntoma de debilidad y donde autócratas grotescos mantienen el orden a partir de la fuerza. Un mundo tremendamente desigual, donde la avaricia se ha transformado en una virtud y donde la explotación y destrucción de toda forma de vida es el modo de supervivencia de un sistema social oscuro, incomprensible y ominoso.

Esto es, nuestro mundo.

9. Conclusión. El *Óscar Wao,* los imaginarios apocalípticos y la condición póstuma

Los más viejos han soportado más. Nosotros, que poseemos juventud,
nunca veremos tanto, ni viviremos tanto tiempo.
(*El Rey Lear,* William Shakespeare)

Cuando comenzamos nuestra tesis doctoral, desarrollamos en primer lugar la hipótesis de un "tono cultural" diferenciado del llamado posmoderno y/o posmodernista. Partimos nuestra investigación señalando que, a nuestro juicio, la categoría de *posmodernidad* no conseguía satisfacernos del todo como aplicable al objeto de estudio; no solo por por su excesiva generalidad, que ha acabado minando la productividad crítica del concepto, sino porque, como marco teórico asumible por nosotros, se juzgó como una lógica cultural característica de una formación social capitalista históricamente muy concreta, ahora exhausta y en declive. Ello nos motivó a proponer un "tono" en auge, que podemos denominar como la condición póstuma, más característica de la actual *Era del desorden global*[212].

Así, trabajamos a partir de la noción de "condición póstuma" de Marina Garcés[213] para delinear un marco histórico-teórico alternativo al de lo posmoderno y/o lo poscolonial que pudiera servirnos de fondo contextual para encuadrar nuestro análisis de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao.* Ello nos permitiría ofrecer una lectura del texto que no se sintiera obligada a trabajar con los *topoi* más comunes que desde los estudios culturales, los *Latinx Studies* y el latinoamericanismo habían cristalizado como canónicos en la interpretación de la novela, como podían ser su inserción dentro de la categoría de "literatura étnica" (Brescia, 2021:419) o el carácter "híbrido", "transamericano" o "decolonial" de su autor debido a la utilización de referentes culturales de diversa procedencia.

Al hablar de una condición póstuma, buscábamos plantear un hiato temporal que nos facilitara el distanciamiento entre el tiempo de la escritura y publicación de la novela y nuestro presente: nuestros días, en cierto modo, no son ya los suyos. En 2007, el régimen de gobernanza neoliberal que tenía a los Estados Unidos como la "policía del mundo" era todavía un presupuesto, un *non plus ultra* de la imaginación estética, literaria, teórica, política. Aún entonces, no parecía existir otro modelo ideal de convivencia entre los seres humanos que el del capitalismo globalizado. Sin embargo, y muy poco después de la publicación del *Óscar Wao,* todo se trastocaría: el mundo desde el que Yunior de las Casas nos escribe no ha

212Poco antes de redactar estas conclusiones, Antonio Guterres, secretario general de las Naciones Unidas, decía en la Asamblea General unas palabras similares: "El mundo "ha entrado en la era del caos", alerta el secretario general de la ONU" (Efe, 07/02/2024) [https://efe.com/mundo/2024-02-07/el-mundo-ha-entrado-en-la-era-del-caos-alerta-secretario-general-onu/]

213"[H]emos llegado a aceptar, como un dogma, la irreversibilidad de la catástrofe. Por eso, más allá de la modernidad que diseñó un futuro para todos, y de la posmodernidad, que celebró un presente inagotable para cada uno, nuestra época es la de la condición póstuma: sobrevivimos, unos contra otros, en un tiempo que solo resta. (Garcés, 2017:10)

conocido la agudización de las contradicciones de la sociedad global a raíz de su mayor crisis económica que habría experimentado en ochenta años, con la degeneración del orden neoliberal en su conjunto en un capitalismo zombie, autofágico, que, tras haber devorado el pasado y el futuro, amenaza con devorar el presente mismo.

Dentro de este contexto, nos hemos atrevido a denominar el *Óscar Wao* como una novela de "no-ciencia ficción". Mediante el uso de esta etiqueta, nos ha interesado aplicar al texto una estrategia de análisis historizante que no se limitara al historicismo; así, en vez de privilegiar la relación de la novela con el pasado –que ella misma contiene y reelabora, al cabo, dado su carácter parcial de novela histórica del Trujillato–, decidimos privilegiar su dimensión *proyectiva*, con *s u* futuro, esto es, nuestro presente. Hasta cierto punto, puede decirse que nuestra investigación ha intentado no leer *Ther Brief Wondrous Life of Oscar Wa o* tan solo como una novela histórica o novela de saga familiar sino como un texto proyectivo que toma y usa el tópico del Apocalipsis para leer la historia humana –y no únicamente dominicana, caribeña o americana–.

Como novela de no-ciencia ficción, su mayor interés no es el de dirigirse a un público inmediato al que informar sobre el pasado (histórico) o el cuasi-pasado (ficticio) de su contenido narrativo, sino utilizar dicho pasado para meditar sobre el presente y el futuro: por ello, en último término, la estructura que subyace a la novela es la que llamamos *polimito*. Este esquema del polimito obtiene sus inspiraciones estructurales en textos apocalípticos –*Zardoz, Dune, Akira*, *El planeta de los simios, Watchmen...*–, y abre el camino para distintas propuestas de interpretación de la novela que hemos denominado como "descaradas". Una investigación comparada ha terminado por revelar que estas referencias intertextuales penetraban el *Óscar Wao* hasta tal punto que nos han permitido introducirla a ella misma, al completo, como una novela postapocalíptica.

Tal estrategia de pensar el texto de Díaz desde el Apocalipsis había venido en gran medida motivada como reacción a los análisis que han leído el *Óscar Wao* de acuerdo con el marco estrechamente político que pretendía interpretarlo bajo una condición impuesta de "representante" de algo –de la experiencia migrante, de la decolonialidad, de la hibridez, o bien un "informante nativo" con "identitis"–. Estas lecturas, a nuestro parecer, proceden de la tendencia, demasiado común en el canon hegemónico en torno a Díaz, de valorar la novela en virtud de un supuesto contenido moral que subyacería en su plano del relato. A lo largo de nuestra investigación, hemos tratado de evitar la pulsión de juzgar la obra de acuerdo con criterios primero afectivo-ideológicos y solo después estéticos.

Nuestro proceder ha sido el contrario: hemos desplegado un análisis del *Óscar Wao* mediante un enfoque de inspiración narratológica que, solo finalmente, nos ha permitido extraer algún tipo de interpretación simbólico-ideológica. Recorrimos así el plano del relato, donde tenía lugar el momento de la "lectura ingenua". Después, al analizar el nivel de la trama, comprobamos cómo la aparente sencillez de los hechos narrativos se desvanecía en cuanto era atendida desde más cerca y cómo Yunior de Las Casas tenía una función estructural absoluta dada su triple dimensión de personaje, narrador y autor. Tal condición nos obligó a contrastar las distintas versiones de la vida de Yunior que se desperdigan por las otras obras de Junot Díaz, *Drown* y *This is How you Lose Her*. El resultado ha sido el de encontrarnos con toda una red de transgresiones narrativas, metalepsis, incongruencias, contradicciones, vacíos, que configuran una atmósfera de enajenación que impiden que podamos fiarnos enteramente de aquello que Yunior nos contaba. Decidimos, empero, no quedarnos ahí y radicalizar la hipótesis de una ruptura entre lo que se mostraba en la obra y lo que efectivamente ocurría en su tejido ficcional –al cabo, tachar todo lo relatado por de Las Casas de una "invención suya" habría sido una línea de trabajo escasamente interesante–.

Diferenciando entre la Crónica, la Leyenda y el Mito del *Óscar Wao*, vimos que irónicamente, lo que se revelaba como más real y fiable de todo lo que se nos relataba era lo en apariencia menos verosímil –los sueños, la Mangosta, la existencia de la maldición...–. Así, todo el laberinto de máscaras y trucos narrativos que Yunior había puesto dentro de la obra terminaba por revelarnos un Óscar de León con perfil mesiánico-redentor, un profeta que intentaba sin éxito salvar a su familia. Tratando de no salir en ningún momento del análisis intradiegético que abría el juego metaficcional de la novela, pudimos demostrar este carácter a partir de sus relaciones intertextuales e intermediales con las obras preferidas del protagonista. Estas tomaban la función de "agujeros de gusano", que en su comparación con el *Óscar Wao* conseguían amplificar las ya muchas lecturas de la novela si aceptábamos no considerarlas meros rasgos estilísticos.

Este juego metatextual nos llevó, así, hasta lo que denominamos como la *fábul*a del Ós*car Wao*. En virtud de la puerta abierta por los textos apocalípticos que obsesionaban a Óscar, conseguimos demostrar cómo los tópicos del fin del mundo estructuraban una suerte de camino del héroe que llamamos el *polimito*. A partir de esta noción, atendimos finalmente a las implicaciones simbólicas que podría tener el hecho de que la novela reprodujera el camino del héroe descrito por Campbell y parodiado por Frank Herbert en *Dune*. Los paralelismos entre la familia Cabral y la Casa Atreides del autor de ciencia-ficción acabaron por remitirnos, una y otra vez, al motivo del Apocalipsis, que aparecía constantemente sugerido, de forma

más o menos cifrada, a lo largo de toda la novela. En esta línea, sostuvimos que para Díaz los motivos apocalípticos son una herramienta para mostrar cómo las fantasías más distópicas y sombrías planteadas por la ciencia-ficción, como el eugenismo, la catástrofe atómica, la esclavitud o el genocidio, han sido y son la realidad cotidiana de la mayor parte de la humanidad.

Inspirado por la estructura del "monomito fractal" de Herbert, Díaz construye a Óscar como un mesías auténtico pero impotente: todos los poderes sobrenaturales que pudiera haber recibido en su devenir-mesías son irrisorios frente a toda la violencia y la muerte que han sido necesarias para construir el mundo desde el que Yunior escribe.

Según la lógica narrativa de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, se ha visto que dentro de la obra de Díaz, el Apocalipsis, lejos de ser un evento único dentro de la historia humana, una construcción desesperada de nuestro futuro, es un acto múltiples veces repetido. Belicia es la "hija del Apocalipsis" porque es una afrodescendiente en el Caribe, descendiente de los esclavos que no murieron hacinados en los barcos negreros, ya por hambre, ya por enfermedad, ya por la decisión arbitraria de algún miembro de la tripulación. Porque pertenece al linaje de los que sobrevivieron trabajando en el infierno de la plantación azucarera o de los que calzaban cofia y eran enseñados a vestir al amo, a cocinar para el amo, a limpiar lo que ensuciaba el amo. Tal apocalipsis es un *continuum:* al cabo, vimos que la plantación esclavista y el ingenio azucarero eran los primeros pasos de una necropolítica que llevaría a Auschwitz, Sobibor, Hiroshima y Nagasaki.

Así, nuestro análisis paulatinamente avanzó desde el enfoque de la lectura cercana más inmanentista y apegada al texto y la letra para llegar, poco a poco, hasta el obligado salto a los discursos ideológicos y sociales que daban sentido a los elementos narrativos del *Óscar Wao*. Este "salto", empero, ha buscado mantenerse dentro de la consideración de la literatura como un acto socialmente simbólico, que porta en su propio análisis formal su subtexto ideológico. A través de este método hermenéutico, inspirado en gran medida en los trabajos de Ricoeur, Jameson o Fisher, ha quedado demostrado que los elementos estético-ideológicos de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* pueden rendir una enorme cantidad de rendimiento explicativo sin la necesidad de recurrir a lecturas sociologistas que decidieran, casi a priori, los sentidos críticos que cargaría la novela. Pretendíamos, con ello, respetar la característica de la escritura de ficción narrativa como un discurso que, lejos de erigirse sobre la transparencia y la dependencia de su emisor, como si la novela fuera una suerte de "doble" escrita de un acto de habla "original" que se ajustase a las limitadas condiciones de un acto de habla estándar, hiciera hincapié en lo que Ricoeur denominaba la "triple autonomía

semántica" de la escritura: "Gracias a la escritura, el discurso adquiere una triple autonomía semántica: respecto de la intención del hablante, de la recepción del público primitivo, y de las circunstancias económicas, sociales y culturales de su producción. En este sentido, lo escrito se libera de los límites del diálogo cara a cara y se convierte en la condición del devenir texto del discurso." (Ricoeur, 2002:33).

A nuestro juicio, las "potencias políticas" más interesantes de la obra se revelan con mayor claridad si no enfocábamos el análisis de la novela como una emanación, como un suplemento derivado de una función-autor Junot Díaz que la explicaría en virtud de la relación de este con una circunstancia biográfica o contextual determinada. Contrariamente a ello, hemos tratado de acercarnos al *Óscar Wao* con un espíritu derrideano –"la escritura es distinta del sujeto, en cualquier sentido que se lo entienda. Nunca podría pensarse bajo su categoría" (Derrida, 1986:88)–, que en lugar de interesarse por la supuesta cercanía entre Díaz y el texto hiciera hincapié en su continuo interés por los juegos de ocultamiento, enmascaramiento y multiplicidades textuales. De acuerdo, por tanto, con la decisión de pensar la escritura como ontológicamente erigida sobre la *differànce*, pudimos atender a su intrincada red de relaciones semióticas que vinculaban el *Óscar Wao* con los motivos del "Apocalipsis repetido". Este terminó por configurar el esquema mitomórfico fundamental de la novela entera, otorgándole una estructura de "ouroboros", cíclica, donde historia y mito comparten espacio.

Así, lo que comenzó siendo un análisis narratológico de corte estructural relacionado con la dialéctica del ser y del parecer dentro de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* nos ha conducido hasta el desgranamiento de los tópicos del fin del mundo y de lo "levemente profético" del carácter de Óscar. Este, elevado en nuestra investigación de su carácter de protagonista del relato al de héroe simbólico de inspiración campbelliana, puede comprenderse ahora como un mesías, como un *enviado* que, aunque aparentemente fracasa en su misión intradiegética, no lo hace en relación con nosotros. Al defender su carácter de chivo expiatorio, hemos podido comprobar que el proceso de idealización de Óscar iba acompañado de su condición de víctima propiciatoria del régimen de la blanquitud. De acuerdo con nuestra lectura descarada, Óscar no era asesinado por su enamoramiento hacia Ybón –y mucho menos conseguía acostarse con ella–, sino por algo más sencillo, que lo vincula a la historia de su madre Belicia y, más subrepticiamente, con su linaje afrodiaspórico a partir de la rama femenina de su familia, encarnada, como vimos, en su ancestro más lejano, Socorro: de acuerdo con nuestra lectura, Óscar es asesinado por un agente de la policía, en última instancia, porque es negro. Nada más.

Como nos enseñaba René Girard, la víctima propiciatoria es perseguida, expulsada o sacrificada fundamentalmente por su otredad, no por un acto específico que ella haya realizado. El motivo es arbitrario: siempre se encontrarán motivos para odiar a aquel que se perciba como diferente dentro de una comunidad. Podrían haberlo matado con cualquier pretexto absurdo, como ocurrió antes con Emmett Till o después con George Floyd o Michael Brown. Escribe Girard: "La imaginación que inventa este tema [del chivo expiatorio] es el inconsciente de los perseguidores; el mismo que inventa el infanticidio ritual de los cristianos en el Imperio romano y de los judíos en el mundo cristiano. La misma imaginación que inventa la historia de los ríos envenenados durante la peste negra" (Girard, 1986:47). Del mismo modo que los pueblos primitivos realizaban sacrificios humanos para expulsar una peste o revertir una mala cosecha, el régimen de la supremacía blanca se carga de motivos para reducir a gran parte de la población mundial al mero estatuto de combustible biológico; los pueblos sujetos a la expansión del capitalismo global han sido marcados por todas las excusas imaginables para justificar su sacrificio. Al ligar, como hemos hecho, la mitocrítica con la crítica de la ideología, hemos podido comprobar cómo los motivos apocalípticos presentes en Díaz nos llevaban a la conclusión inevitable de que tal condición póstuma enunciada por Garcés, lejos de reducirse al desorden global contemporáneo, habitaba la historia de los últimos siglos si nos situábamos, con Brathwaite, desde la experiencia de un Caribe que vio la luz a partir del genocidio.

Desde este punto de vista, recogíamos los trabajos de Natalia Castro en torno a los imaginarios apocalípticos para, a la luz del *Óscar Wao,* plantear un matiz a su investigación. Si, de acuerdo con la autora, el fin del mundo constituía ante todo una metáfora social característica de los períodos de crisis e incertidumbre, desde nuestra posición hemos preferido afirmar la realidad continua, incluso cotidiana, del apocalipsis, que no se comprende ya como metáfora sino como punto de partida para el análisis. Nos inspiró, en este sentido, la lectura de Paul B. Preciado en *Dysphoria mundi:*

> Dicen: el presente se ha vuelto extraño. El pasado está siendo contestado. El futuro es incierto. Pero ¿de qué presente hablan? ¿A quién pertenece "su" pasado? ¿Para quién habían reservado ese futuro? […] Nuestro presente, el presente de los cuerpos de las minorías oprimidas, el presente de los pueblos antaño colonizados, el presente de los cuerpos a los que se les ha asignado género femenino en el nacimiento, de los cuerpos racializados, el presente de los pueblos indígenas, de les trabajadores pobres, de los cuerpos considerados anormales,sexualmente desviados,homosexuales, trans, enfermos mentales o discapacitados, el presente de les niñes y les ancianes, el presente de los animales no humanos, de las minorías étnicas o religiosas, el presente de les migrantes y refugiades... ese presente ha sido siempre extraño, y nuestro futuro nunca fue otra cosa que una serie de preguntas sin respuesta. La diferencia ahora es que nuestra condición de precariedad y expropiación, de encarcelamiento o exilio, de sometimiento y desvalimiento se ha generalizado. (Preciado, 2022:38-39)

No deja de ser verdad que la sensación de acabamiento, cada vez más generalizada, ha llegado en los últimos años a un paroxismo aún inimaginable en la época en la que Díaz escribe *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Empero, es a este respecto como la novela alcanza su condición profética, en tanto que la muerte absurda de Óscar puede ser vista como un aviso sintomático de lo que hoy nos parece cada vez más común: el rearme del supremacismo blanco y su pulsión tanática de incidir y profundizar el fin de mundo que habitamos. Señalaba Walter Benjamin que "la tradición de los oprimidos nos enseña que el 'estado de excepción en el que vivimos es la norma'" (Benjamin, 2021:71), y que asombrarse por la existencia de la barbarie más absoluta "todavía, en pleno siglo XX" (XXI, diríamos nosotros) no constituía una actitud ajustada ante la realidad de la historia. Esta, como Yunior, como Óscar, como Díaz apuntan, no es un mero paisaje muerto que rememorar para diferenciarlo de un presente pacífico, sino el recuerdo de que toda nuestra civilización se levanta sobre las más perversas barbaries. Ciertamente, durante unas décadas la sociedad se constituyó idealmente a partir de la ficción de que las pesadillas de terror racial que han caracterizado a nuestros últimos siglos se acercaban lentamente a su final. Con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial, la retórica racial de los regímenes supremacistas se vio atacada por todos sus frentes. De Argelia a Vietnam, de La India a Cuba, del Congo a los Estados Unidos: las formas de legitimación de la blanquitud se vieron obligadas a retroceder y negociar con los vilipendiados por la sed de sangre con que fue engrasada la maquinaria del capitalismo en su fase imperialista. Así, los discursos más abiertamente "naturalistas" respecto de la raza, llevados a su paroxismo durante el Tercer Reich, fueron perdiendo popularidad entre las clases dirigentes en virtud de otras tecnologías de dominación más sutiles –de nuevo con Foucault y Deleuze: el tránsito de las sociedades disciplinarias a las de control–. Las figuras del discurso más extremas, el negro como poco más que un simio, el judío como *ündermensch*, el primitivo indio, vieron menguada su popularidad; así, el viejo orden supremacista sustituyó los dispositivos discursivos del racismo étnico y su exaltación de la blancura, el gen y el linaje y se envolvió en la más discreta forma del racismo identitario-civilizatorio. Los pueblos colonizados dejaban, finalmente, de ser subhumanos. Ello no quitó, por supuesto, para que las potencias imperialistas siguiesen asesinándolos allá donde los encontraban; sin embargo, las más abiertas formas de racismo conocidas durante los siglos XIX y XX tuvieron que rebautizarse bajo otros marcos discursivos. La descolonización, las luchas por los derechos civiles, la amenaza –real o imaginaria– de la igualdad entre los pueblos del mundo forzaron al viejo racismo a esconderse tras la retórica del humanismo para continuar con sus prácticas de dominación y explotación globales.

Sin embargo, los tiempos de la "globalización negociada" (Samir Amin), caracterizada por el repliegue de un imperialismo que no podía continuar con el discurso abiertamente racista para su reproducción, han terminado ya. A la era de la política de bloques le sucedió la victoria de la sociedad capitalista en su variante neoliberal. La guerra fría fue así sucedida, no por la paz, sino por un nuevo estado de guerra civil global, fruto de la Victoria, que ha ido derruyendo los mismos cimientos de la civilización construida por el bloque de poder vencedor tras 1989. Apunta Pankaj Mishra:

> Poco después de 1989, la limpieza étnica en los Balcanes y Ruanda, así como el resurgir de partidos de extrema derecha en Italia y Austria, y de grupos neonazis antiinmigrantes en la nueva Alemania reunificada, nos mostró que íbamos a enfrentarnos a políticas autoritarias, enconados prejuicios étnicos y nacionalismos extremos, cuandoquiera y dondequiera que se dieran las condiciones para su reaparición, por muchas veces que nos hubiéramos dicho «nunca más». Las guerras en Chechenia, Afganistán, África y América del Sur de la década de 1990 revelaron la existencia de grandes cantidades de personas, bandas armadas, traficantes de armas, traficantes de seres humanos, señores de la droga, mafias y empresas privadas de seguridad que estaban arrebatando el monopolio de la violencia a Estados tambaleantes... precursores de los terroristas y «lobos solitarios» del siglo XXI, que quieren borrar las desdibujadas fronteras entre lo civil y lo militar. El fácil acceso a las armas de asalto en Estados Unidos siempre tuvo posibilidades de ayudar a la privatización y socialización de la violencia. El asesinato de 168 personas en Oklahoma City por Timothy McVeigh, el 19 de abril de 1995, parece ahora un primer indicio del submundo de rabia política, teorías conspiratorias y paranoia que hoy estalla. (Mishra, 2017:51)

El mundo globalizado creado por la *pax americana* y el providencialismo estadounidense entró rápidamente en crisis a partir de 2001 –"Los atentados terroristas del 11 de septiembre provocaron una reivindicación de la identidad y solidaridad occidental, que despejaría el camino hacia manifestaciones más explícitas del supremacismo blanco" (Mishra, 2020:15)–. La euforia de la Victoria ha dado paso durante las últimas décadas a la profundización del fin del mundo, a la repetición de incontables apocalipsis que nos sitúan en un estado históricamente inédito. Desde nuestro presente, podemos comprobar cómo los discursos ideológicos que celebraban el éxito del modelo globalizatorio "occidental" pecaban de presentismo, estrechez de miras y exceso de triunfalismo. Como señalaba Pankaj Mishra:

> En la versión predominante y a la vez muy ideológica de la historia de Europa –popularizada desde la Guerra Fría– las guerras mundiales, junto con el fascismo y el comunismo, son sencillamente aberraciones monstruosas en el avance universal de la democracia liberal y la libertad. Sin embargo, en muchos sentidos, las que cada vez parecen más excepcionales son las décadas posteriores a 1945 cuando, privada de sus colonias, Europa emergía de las ruinas de dos guerras catastróficas. En medio de un agotamiento general, con ideologías combativas y colectivistas en Europa occidental, las virtudes de la democracia parecían evidentes –sobre todo el respeto por las libertades individuales–. También eran obvias las ventajas prácticas de un contrato social revisado y de un Estado del bienestar. Pero ni esas décadas de relativa estabilidad ni la caída de los regímenes comunistas en 1989 eran razones suficientes para asumir que los derechos humanos y la democracia hundían sus raíces en el suelo europeo." (Mishra, 2020:59)

Desde estas coordenadas, el *Óscar Wao* nos habla, aún, desde una era que no es ya la nuestra. Pero lo hace, decíamos, en tanto texto proyectivo, "profético": los fantasmas de la dominación racial que de tan buena salud gozaban durante los días de Trujillato regresan para acosarnos nuevamente. También el machismo más desacomplejado, el ultranacionalismo delirante, el capitalismo desembridado, la violencia política, que *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* describe en relación con la dictadura de Trujillo regresan nuestro presente como realidades fantasmáticas que asaltan el mundo. Estos fantasmas, zombies, vampiros, no-muertos, proceden del pasado, pero se alimentan de nuestro futuro y amenazan con devorar el presente hasta sus tuétanos. Es la era del desorden global, del tiempo desajustado, fuera de quicio: *Nada termina nunca.* Este carácter anticipatorio del *Óscar Wao* no procede, como en la ciencia-ficción de la que bebe, del recurso, dijimos, a la construcción de mundos futuros posibles, sino a la apelación de la destrucción real del mundo en la que llevamos siglos inmersos. Su "profetismo" reside en su puesta en primer plano de cómo el despliegue histórico del capitalismo petro-sexo-racial (Preciado) conduce constantemente a la catástrofe, el genocidio, la crisis, el colapso. Como novela situada en los fines de la era de la globalización, su dimensión apocalíptica y sus ejercicios de distorsión temporal cuestionan la perennidad de lo presente a partir de su tematización mitomórfica del poder de la supremacía blanca. Respecto de este rearme, escribe Berardi "Bifo":

> El avance de la ola neorreaccionaria en todo el mundo no es, en mi humilde opinión, un acontecimiento esencialmente político; resulta mucho más entendible como epifenómeno de una mutación antropológica. Por eso no espero que la presente involución pueda ser revertida por la vía democrática del voto o por medio de algún tipo de acción política: no es un efecto político, por lo tanto, no puede ser superada políticamente.
>
> Pienso, por el contrario, que la ola de agresividad racista y nacionalista está destinada a retroalimentarse a sí misma: por eso la llamo apocalíptica. La pregunta ahora es la siguiente: ¿Será la mente humana capaz de imaginar una forma de vida humana postapocalíptica? ¿Podrá un concepto de humanismo emerger de las ruinas del humanismo? (Bifo, 2021:92-93)

Del mismo modo que el terror revolucionario dejó de ser patrimonio de la extrema izquierda en las últimas décadas del siglo XX para serlo de la *yihad* salafista, en nuestra era es el posfascismo el que ha heredado la pulsión de muerte y la fascinación nihilista por la violencia. Hombres acostumbrados a pasar demasiado tiempo en foros de Internet, radicalizados a través de Youtube, que acaban subiendo un manifiesto de odio a 8chan[214],

214 Es el caso, por ejemplo, del tirador de Christchurch (Nueva Zelanda) . Escribe Ryan Broderick: "Before Friday's carnage started, photos of the weapons were posted to Twitter. A 74-page manifesto titled "The Great Replacement" was published online. There appears to have been a post on the anonymous message board 8chan announcing the attack. "Well lads, it's time to stop shitposting and time to make a real life effort post," the 8chan post read. "If I don't survive the attack, goodbye, god bless, and I will see you all in Valhalla!" (Broderick, 15/03/2019)

cogiendo un arma y disparando contra sus “enemigos” –generalmente, gente de piel oscura en sitios públicos– mientras lo retransmiten por Facebook o Instagram.

Dentro de este contexto, podemos comprender la muerte de Óscar como parte de la cadena de la espiral de violencia del neoliberalismo en su fase de transición al estado actual de guerra civil global, una “edad de la ira” que en los años que nos narra el texto solo amenazaba y ahora es una realidad cotidiana. El desorden global, caracterizado por el regreso de las fuerzas más oscuras, que instalan e impulsan el apocalipsis allá donde vayan: de Bucha a Gaza, de Libia a Nueva Zelanda, de Charlottesville a París. Una oleada de furia, de pasión por la destrucción, una llama que se alimenta de sí misma, de su propio odio y resentimiento, consume nuestro tiempo. No es la primera vez que vemos los efectos que puede tener el régimen de la supremacía racial: desde las plantaciones azucareras de Santo Domingo al campo de exterminio en Sobibor, un mismo rumor recorre el mundo.

Nada termina nunca.

Bibliografía primaria

Obras literarias

De Junot Díaz

DÍAZ Junot, [año aquí] *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao,* The New Yorker, 25/12/2000[Digitalizado 5/09/2007. Disponible en https://www.newyorker.com/magazine/2000/12/25/the-brief-wondrous-life-of-oscar-wao]

"Language, violence and resistance", en (eds. BALDERSON, Daniel y SCHWARTZ, Marcy E.) *Voice-Overs: Translation and Latin American Literature*, Albany, State University of New York Press, 2002

The Brief Wondrous Life of Oscar Wao, Nueva York, Riverhead Book, 2008

"Apocalypse", en *Boston Review* [en línea], mayo de 2011, [fecha de consulta: 11/07/2022] [Disponible en: http://bostonreview.net/junot-diaz-apocalypse-haiti-earthquake]

This is How You Lose Her, Londres, Riverhead Books, 2012

Así es como la pierdes, Barcelona, Penguin Random House, 2013

The Brief Wondrous Life of Oscar Wao (Excerpt) [versión anotada de un fragmento del capítulo 3] 19/07/2013

La maravillosa vida breve de Óscar Wao, Barcelona, Penguin Random House, 2015 (trad. Achy Obejas)

Negocios / Drown, Nueva York, Penguin Random House, 2018

De otros autores

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones,* Barcelona, Destino, 2004

CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,* Edición del Instituto Cervantes dirigida por RICO, Francisco, 1998 [ed. Electrónica disponible en https://cvc.cervantes.es/Literatura/clasicos/quijote/default.htm]

ELIOT, T.S. (2011): *La tierra baldía*, Madrid, Cátedra

FAULKNER, William, *El ruido y la furia,* Madrid, Alianza, 2013

¡*Absalón, absalón!,* Barcelona, Navona, 2018

HERBERT, Frank, *Dune,* Barcelona, Penguin Random House, 2021

KEY, Alexander, *Flight to the Lonesome Place,* Westminster, Westminster John Knox Press, 2004

JOYCE, James, *Retrato del artista adolescente,* Barcelona, RBA, 1995

MOORE, Alan y GIBBONS, David, *Watchmen. Obra completa,* Barcelona, Ediciones Zinco, 1987

PIGLIA, Ricardo, Respiración artificial, Random House Mondadori, 2013

REED, Ishmael, *Mumbo Jumbo,* Barcelona*,* La Fuga, 2016

Rilke

VEGA, Ana Lydia, *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio,* La Habana, Casa de las Américas, 1982

YEVTUSHENKO, YEVGENY, *The collected poems, 1952-1990,* Nueva York, Henry Holt & Company, 1991

Anónimo, *Las mil y una noches,* edición y traducción de VERNET, Juan, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990

Filmografía

BOORMAN, John (dir.) *Zardoz*, 1974

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ENTREVISTAS A JUNOT DÍAZ

DÍAZ, Junot y ALS, Hilton "Masculinity, Science Fiction, and Writing as an Act of Defiance. A conversation from *Upstairs at the Strand*, *Literary Hub*, 18/03/2016

y BÁEZ, Frank, "Entrevista a Junot Díaz", *Revista Global,* Volumen 5, Número 24, septiembre-octubre 2008, pp.26-32

y BARRIOS, Greg, ""He is a writer of fiction. He puts on masks for a living.": An Interview with Junot Diaz", *Los Ángeles Review of Books,* 7/10/2012

y *BookRose,* "An interview with Junot Diaz", *BookRose,* 2007

DÍAZ, Junot, CÉSPEDES, Diógenes y TORRES-SAILLANT, Silvio, "Fiction is the Poor Man's Cinema. An Interview with Junot Díaz", en *Callaloo*. Volumen 23, Número 3, 2000, pp. 892-907

y DANTICAT, Edwidge, "Interview. Junot Díaz.", *BOMB*, 01/10/2007

y GRADY, Constance, "In conversation with Junot Díaz: on the force field of privilege and the power of art", *Vox.com*, 2/10/2016

y GUERRERO, Carola, "Entrevistas recuperadas: Junot Díaz", en *Lenteja Lunar ,* 1/05/2013 [versión online de "No es casual que los libros favoritos en América sean apocalípticos", *Diario Universal,* Iberia Airlines, 16/07/2008]

y HERRERA, Ruth, “En el corazón del mito americano existe el mito dominicano”, *Listín Diario*, 3/09/2008 [versión completa reproducida en el blog *Desde el País de Alicia:* https://desdeelpaisdealicia.blogspot.com/2008/09/el-fuk-no-toma-las-decisiones-por-nadie.html]

y JAY, Paul, “Interview with Junot Díaz”, Academia.edu, 21/3/2008 [versión completa de “Junot Díaz redefines Macho”, *In These Times* 14/04/2008]

y LAGO, Eduardo, “Estados Unidos tiene pesadillas en español”, en *El País,* 1/05/2008

Revista Global

y MENÉNDEZ MORA, Alejandro, "El nerd más social jamás visto. Entrevista con Junot Díaz", *Panóptico, Revista de la Universidad de México,* febrero 2022, pp.108-112

y MOYA, Paula M.,L. “The Search for Decolonial Love: a Conversation between Junot Díaz and Paula M. L. Moya, en *Junot Díaz and the Decolonial Imagination,* Durham, Duke University Press, 2016, pp.391-401

DÍAZ, Junot, MONTÁS, Keiseilm y MENDOZA, Michel, "ENtrevista a Junot Díaz", *Rialta Magazine,* 28/12/2020

y OKIE, Matt, “*Mil Máscaras*: An Interview with Pulitzer-Winner Junot Díaz (*The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*)”, *Identity Theory,* 2/09/2008

y O'ROURKE, Meghan, “Questions for Junot Díaz”, *Slate*, 08/11/2007

y VENTURA, Marcel, “Entrevista a Junot Díaz,” *Letras Libres,* 05/07/2013

y WOLINSKI, Richard, "Growing the Hell Up: From Middle Earth to NJ", *Guernica*, 1/11/2012

ENSAYOS, ARTÍCULOS Y LIBROS SOBRE EL AUTOR

ALARCÓN RODRÍGUEZ, “Junot Díaz's *Drown:* a Subverted *Telemacheia* for the Late 20th Century Diasporic Masculinity” (2017)

BÁEZ GUERRERO, José, “Meditación sobre la “oikofobia” ante disparates de Junot Díaz”, *Al Momento,* 01/07/2015

BALKAN, Stacey. “‘City of Clowns’: The City as a Performative Space in the Prose of Daniel Alarcon, Junot Diaz, and Roberto Bolano”, en (eds DATEMA, Jessica y KRUMREY, Diane) *Wretched Refuge: Immigrants and Itinerants in the Postmodern,* Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2010, pp. 89-107

BARRADAS, Efraín, "El realismo cómico de Junot Díaz: Notas sobre *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao"*, *The Latin Americanist*, Volumen 53, Número 1, marzo 2009, pp.99-111

BAUTISTA, Daniel, "Comic Book realism: Form and Genre in Junot Diaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*". *Journal of the Fantastic in the Arts,* Volumen 21, Número 1, 2010, pp.41–55

BECERRA BOLAÑOS, Antonio y PÉREZ HERNÁNDEZ, Nayra, "La identidad insular al borde de un ataque de nervios: la mirada irónica de Junot Díaz", *REVELL: Revista de Estudos Literários,* UEMS, Volumen 3, Número 17, 2017, pp. 247-262

BERLAGE, Pauline, *Las políticas de representación del género en la escritura de la migración latinoamericana,* Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014 [tesis doctoral]

"Cuerpos imaginarios. Una lectura de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz", 2015, *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica,* Número 21, enero-junio 2015, pp.17-38

BRESCIA, Pablo, 2021 "Estados Unidos y la cuestión de la literatura (latinoamericana)", en *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI* (ed. GALLEGO CUIÑAS, Ana), Madrid – Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert, 2021

BUENO, Bernardo, "Geek Metafiction: Nerds, Footnotes, and Intertextuality" en *Age of the Geek Depictions of Nerds and Geeks in Popular Media,* Londres, Palgrave MacMillan, 2018

BUSTAMANTE, Fernanda y DE MAESENEER, Rita, "Cuerpos heridos en la narrativa de Rita Indiana Hernandez, Rey Emmanuel Andújar y Junot Díaz", en *Revista Iberoamericana*, Volumen LXXIX, Número 243, abril-junio 2013, pp.395-414

DE MAESENEER, Rita, "Junot Díaz y el canon: un canibalismo líquido", en *Revista Letral,* Número 6, año 2011, pp.88-97

"Junot Díaz, ¿escritor latinoamericano?" en *Cuadernos del CILHA,* 15, Número 20, 2014, pp.114-129

"Nobody's Nation, the case of Junot Díaz", *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura*, Número 32, 2014 "'Aprende el difícil'. Junot Díaz, Josefina Báez y las literaturas nacionales", *Pasavento. Revistra de Estudios Hispánicos,* VolumenII, Número 2, verano 2014, pp. 345-357

DI IORIO SANDÍN, Lyn, "The Latino Scapegoat: Knowledge through Death in Short Stories by Joyce Carol Oates and Junot Díaz", en *Contemporary U.S. Latino/a Literary*

Criticism (eds. DI IORIO SANDÍN, Lyn y PEREZ, Richard), Londres, Palgrave Macmillan, 2007

DONAHUE, Jennifer, "Moving Beyond the Fukú: Exploring Intersections between the Folkloric and the Feminine in *Junot Díaz's The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*", *Studies in Gothic Fiction*, Volumen 3, Número 2, 2014, pp. 52-63

EVANS PRICE, Joshua, *Machismo, Carnival, and the Decolonial Imagination in the Writings of Junot Díaz,* Bringham Young University, 2018 [tesina]

FIGUEROA, Víctor, Disseminating "El Chivo": Junot Díaz's response to Mario Vargas Llosa in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao"*, *Chasqui*, volumen 42, número 1, mayo 2013, pp.95-108

GONZÁLEZ, Christopher, *Reading Junot Díaz,* Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2015

GONZÁLEZ GARCÍA, Mónica, "De la *latinité* a la transamericanidad: Raíces y rutas del latinoamericanismo en Julia Álvarez y Junot Díaz", en *Casa de las Américas,* no277, año LV, octubre-diciembre 2014, pp.92-102

GONZÁLEZ GARCÍA, Mónica y SALDÍVAR, José David, "Las fronteras del imperio: límites y limitaciones de la geografía, la ideología y la disciplinariedad. Entrevista a José David Saldívar", en SALDÍVAR, José David, *Trans-Americanidad: Modernidades subalternas, colonialidad global y las culturas del Gran México.* La Habana y Valparaíso, Casa de las Américas / Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2018

GRAULUND, Rune, "Generous Exclusion: Register and Readership in Junot Diaz's The Brief Wondrous Life of Oscar Wao", *MELUS: Multi-Ethnic Literature of the United States,* Volumen 39, Número 3, 2014, pp.31-48

GUTIÉRREZ MAVESOY, Aleyda, "La transcolonización literaria en *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* de Junot Díaz", *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, No 9, enero-junio 2009, pp. 177-196

HANNA, Monica, ""REASSEMBLING THE FRAGMENTS": Battling Historiographies, Caribbean Discourse, and Nerd Genres in Junot Diaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, *Callaloo*, Volumen 33, Número 2, primavera 2010, pp.498-520

HANNA, Monica, HARFORD VARGAS, Jennifer y SALDÍVAR, José David (eds.), *Junot Díaz and the Decolonial Imagination,* Durham, Duke University Press, 2016

HERRERA ESTRADA, Cindy Patricia, *El mito de trujillato como metáfora del cuerpo masculino diaspórico y la desidentidad dominicana en* La maravillosa vida breve de Óscar Wao, Cartagena, Universidad de Cartagena, 2021 [tesina]

IRR, Caren, "Media and Migration: Danticat, Díaz, Eugenides and Scibona" (Ed. DATEMA, Jessica y KRUMREY), en *Wretched Refuge: Immigrants and Itinerants in the Postmodern*, Diane, Cambridge, Cambridge Schollars, 2010

JELLY-SCHAPIRO, Joshua, "Ground Zero(es) of the New World: Geographies of violence in Junot Díaz and Edwidge Danticat, *Transforming Anthropology. Journal of the Assotiation of Black Anthropologists*, Volumen 21, Número 2, 2013, pp. 169-186

JOYCE LEE, Joori, "Invoking Joyce, Avoiding Imitation: Junot Díaz's Portrait of Nerds in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*", *Ariel: A Review of International English Literature*, Volumen 47, Número 3, 2016 pp. 23-44

LAGO, Eduardo, "Estados Unidos tiene pesadillas en español", en *El País, [En línea]* 1 de mayo 2008, [Fecha de consulta: 19/07/2017], Disponible en http://www.elpais.com/articulo/cultura/ EE/UU/tiene/pesadillas/espanol/elpepicul/20080501elpepicul_1/Tes

LANZENDÖRFER, Tim, "The Marvelous History of the Dominican Republic in Junot Díaz's The Brief Wondrous Life of Oscar Wao", *MELUS: Multi-Ethnic Literature of the U.S.*, Volumen. 38, Número 2, verano 2013, p. 127-142

LAURET, María, "Your Own Goddamn Idiom": Junot Díaz's Translingualism in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*", *Studies in the Novel*, volumen 48, Número 4, Invierno 2016, pp. 494-512

LÓPEZ CALVO, Ignacio, "A Post-Modern Platano Trujillo. Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao,* more Macondo than McOndo", Antípodas. Journal of Hispanic and Galician Studies, volumen 20, 2009, pp. 75-90

MACHADO SÁEZ, Elena, "Dictating Desire, Dictating Diaspora: Junot Díaz's "The Brief Wondrous Life of Oscar Wao" as Foundational Romance" *Contemporary Literature,*Wisconsin, University of Wisconsin Press,, Volumen 52, Número 3, otoño 2011, pp. 522-555

MADDOX, John, "Afro-McOndo en *The Btief Wondrous Life of Oscar Wao*", en *Caribe: Revista de Cultura y Literatura,* Volumen. 14, Número 2, 2011, pp.27-42

MAHLER, Anne Garland, "Writer as superhero. The Writer as Superhero: Fighting the Colonial Curse in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" , *Journal of Latin American Cultural Studies*, Volumen 19, Número 2, pp.119-140

MÁRQUEZ TRUJILLO, Laura, *Una lectura de The Brief Wondrous Life of Oscar Wao desde la historia de la insignificancia atribuida a los cuerpos coloniales,* Bogotá, Pontificia Javieriana Universidad, 2019 [tesina]

MASIKI, Trent, "Ambiguous Seductions: Doppelg€ angers, Suciogenesis, and the Mask of Tıguerismo in Junot Dıaz's "Drown" and "Miss Lora", Multi-Ethnic Literature of the United States (MELUS), Volumen 43, Número 4, 2018, pp. 194-216

MEACHAM, Cherie, "A Dominican Alonso Quijano: The Ingenious Knight Óscar Wao", *Hispanofilia,* Número 172, diciembre 2014, pp. 67-76

MENA, Miguel (ed.), "Junot Díaz", *Archivos de Literatura Dominicana 5*, Santo Domingo, Cielo Naranja, 2014

MÉNDEZ GARCÍA, Carmen M., "La huída del Mordor caribeño: el exilio y la diáspora dominicana en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz", en *Revista de Filología Románica*, Anejo VII, 2011 pp.265-277

MESA GONZÁLEZ, Cinta, *Cuerpos en tránsito y violencia: Activismo literario de Edwidge Danticat y Junot Díaz,* Huelva, Universidad de Huelva, 2019 [tesis doctoral]

MILLER, T. S., "Preternatural Narration and the Lens of Genre Fiction in Junot Díaz's The Brief Wondrous Life of Oscar Wao", Science Fiction Studies, Volumen 38, 2011

OSTMAN, Heather, *The Fiction of Junot Díaz. Reframing the lens*, Rowman & Littlefield Publishers, 2016

PATTERSON, Richard, "Textual Territory and Narrative Power in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*", en *Ariel,* Volumen 42, Número 3-4, 2012, pp.5-20

PÉREZ DE GUZMÁN VALLEJO, Cristian, "Stretching the limits of comfortable intelligibilities: defying (Author)itarianisms in Junot Díaz's "*The brief wondrous life of Oscar Wao*" (2007), Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011 [tesina de fin de máster]

RADER, Pamela J., "'Trawling in Silences': Finding Humanity in the Paginas en Blanco of History in Junot Diaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" , *Label Me Latina/o*, Volumen II, primavera 2012, pp.1-23

RODRÍGUEZ NAVAS, Ana, "Words as Weapons: Gossip in Junot Díaz's The Brief Wondrous Life of Oscar Wao", *MELUS* Volumen 42 Número 3, otoño 2017

SÁENZ LEANDRO, Ronald, "What more fantasy than the Antilles?": una relectura de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* desde las poéticas de los Caribes", Revista de Lenguas Modernas, Número 34, 2021, pp. 133-146

SALDÍVAR, José David, "Conjectures on "Americanity" and Junot Díaz's "Fukú Americanus" in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao"*, *Global South*, Indiana University Press,Volumen 5, número 1, primavera 2011

"Conjeturas sobre amor descolonial, transamericanidad y el «Fukú americanus» de Junot Díaz", en *Casa de las Américas,* no. 277, año LV, octubre- diciembre 2014, pp.85-91

Junot Díaz and the Half-Life of Love, Durham, Duke University Press, 2022

SALDÍVAR, Ramón, "Historical Fantasy, Speculative Realism, and Postrace Aesthetics in Contemporary American Fiction", *American Literary History*, Volumen 23, No. 3, otoño 2011, pp. 574-599

SHANESY, Kelsey A., *Anxiety de la historia: Understanding the Roots of Spanglish in the Texts of Junot Díaz*, Minesota, Macalester College, 2010 [tesina]

TAKOLANDER, KAAREN "Theorizing Irony and Trauma in Magical Realism: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* and Alexis Wright's *The Swan Book", Ariel: a review of International English Literature,* Volumen 47, Número. 3, 2016, pp. 95–122

URCH, Jonathan, *The Postmodern Aesthetic of Junot Díaz's The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Lund, Lund University, 2018 [tesina]

VINT, Sheryl y LAZAM, Rob, "Suggested Further Readings in the Slipstream", *Science Fiction Studies,* Volumen 38, Número 1, marzo 2011, pp. 208-219

WALSH, Vincent A., "Writing into Silence: Junot Diaz, Human Rights, and the Imperial Curse", Universidad de Lehigh, 2014 [tesis doctoral]

OTROS TEXTOS REFERENCIADOS

ACOSTA, Rinaldo, *Crónicas de lo ajeno y lo lejano. Acerca de la ciencia ficción,* LA Habana, Letras Cubanas, 2010

ALTHUSSER, Louis, "La única tradición materialista", en GALCERÁN HUGHET, Montserrat y ESCALERA CORDERO, M. (coords.), *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento,* nº 4*,* 2007.

AMARO SEGUÍ, Alejandro, "Casa de las Américas y el Caribe: los primeros veinte años de historia", *Anales del Caribe*, 2018, pp. 279-294.

AMIR, Samir, *El eurocentrismo. Crítica de una ideología,* México D.F., Siglo XXI, 1989

La ley del valor mundializada, Barcelona, El viejo topo, 2011

"De la crítica del racialismo a la crítica del euroccidentalismo culturalista", en CÉSAIRE, Aimé, *Discurso sobre el colonialismo,* Madrid, Akal, 2015, pp.95-146

La globalización y sus alternativas: Una entrevista con Samir Amin, Cuaderno nº1, Instituto Tricontinental de Investigación social, 2018 [pub. Electrónica]

ANDERS, Gunther, *Nosotros, los hijos de Eichmann: Carta abierta a Klaus Eichmann,* Buenos Aires, Paidós – Contextos, 2001

La obsolescencia del hombre. (Volumen I). Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial, Valencia*,* Pre-Textos, 2011

La obsolescencia del hombre (Volumen II). Sobre la destrucción de la.vida en la época de la tercera revolución industrial, Valencia, Pre-Textos, 2011

ASCHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth y TIFFIN, Helen, *The Empire Writes Back,* Londres y Nueva York, Routledge, 2005

BARTH, John, *Textos sobre el posmodernismo,* Leon, Universidad de Leon, 2000

BENÍTEZ ROJO, Antonio, *La isla que se repite. El Caribe y, la perspectiva posmoderna*, Santander, Ediciones del Norte, 1989

La isla que se repite. Edición definitiva, Barcelona, Casiopea, 1998

BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos,* Madrid*,* Alianza, 2021.

BERARDI "BIFO", Franco, *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad,* 2019

La segunda venida. Neorreaccionarios, guerra civil global y el día después del Apocalipsis, Buenos Aires, Caja Negra, 2021

BERGHE, Pierre van der, "'Herrenvolk' Democracy and Egalitarianism in South Africa and the U.S. South" Cambridge, Cambridge University Press, 2009 [1974]

BERNABE, Jean, CHAMOISEAU, Patrick y CONFIANT, Raphael, *Elogio de la creolidad*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javieriana, 2011

BEVINS, Vincent*, El Método Yakarta,* Madrid, Capitán Swing, 2021

BLANCO, Carlos, 2009, *El pensamiento de la apocalíptica judía,* Madrid, Trotta

BOLLING, Douglas, "Structure and theme in *Briefing for a Descent into Hell*", *Contemporary Literature*, Volumen14, Número 4, otoño 1973, pp. 550-564

BOSCH, Juan, *Trujillo. Causas de una tiranía sin ejemplo* [1960] en *Obras Completas, IX. Historia dominicana,* Santo Domingo, Comisión Permanente de Efemérides Patrias, 2009

BRASSIER, Ray, *Nihil Unbound,* Londres, Palgrave Macmillan, 2007

BRATHWAITE, Kamau, *La unidad submarina: ensayos caribeños,* Buenos Aires, Katatay, 2010

BRATHWAITE, Kamau y GLISSANT, Édouard, "El *lenguaje-nación* y la *poética del acriollamiento*. Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant", en PHAF-RHEINBERGER, Ineke (ed.), *Memorias del silencio:Literaturas del Caribe y Centroamérica*, Buenos Aires, Corregidor, 1991

BAUMAN, Zygmunt, *Retrotopía,* Buenos Aires, Paidós, 2017 [ed. ePub]

BROWN, Wendy, *El pueblo sin atributos,* Barcelona, Malpaso, 2017

En las ruinas del neoliberalismo, Traficantes de sueños, Madrid, 2021

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras,* México D.F, Fondo de cultura económica, 2015

CARO, Jaime, "El terrorismo supremacista blanco se ha convertido en la mayor amenaza para Estados Unidos", *El Orden Mundial,* 22/05/2022

CASTRO, Ernesto, *Realismo poscontinental. Ontología y epistemología para el siglo XXI.* Madrid ,ePrints Complutense, 2019 [Tesis doctoral]

CASTRO, Natalia, *Apocalipsis cultural e imaginación política: el caso de Madrid en el periodo entre crisis (2008–2020)* City University of New York, 2020 [tesis doctoral]

"Apocalipsis cultural y realismo capitalista, el debate xen torno al fin del/un mundo", *Pensamiento al margen. Revista Digital de Ideas Políticas.* Número 15, 2022, pp. 51-61

CÉSAIRE, Aimé, *Discurso sobre el colonialismo,* Madrid, AKAL, 2015

CHAKRABARTY, Dipesh, *AL margen de Europa,* Barcelona, TusQuets, 2008

CIRLOT, José Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1994

CORNEJO POLAR, Antonio, *Escribir en el aire:ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas,* Lima, Horizonte, 1994

"Mestizaje e hibridez. Los riesgos de las metáforas. Apuntes", en *Revista Iberoamericana*, VolumenLXVIII, No 200, julio-septiembre 2002, pp.867- 870

CORONIL, Fernando, "¿Globalización liberal o imperialismo global? Cinco piezas para armar el rompecabezas del presente", *Comentario internacional,* Número 5, 2004, pp.103-132

CORRAL, Wilfrido H, "Una crítica traducida y domesticada", *LETRAS LIBRES*, febrero 2016, pp.32-35

COULIBALI, Bassidiki, *El delito de ser "negro",* Madrid, Biblioteca Afroamericana Madrid, 2022

DARDOT, Pierre y LAVAL, Christian, *La nueva razón del mundo. Ensayos sobre la sociedad neoliberal,* Barcelona, Gedisa, 2013

DELEUZE, Gilles, "Post-scriptum sobre las sociedades de control", en *Polis. Revista latinoamericana,* número 13, 2006

Spinoza: filosofía y práctica, Barcelona Tusquets, 2009

DELEUZE-GUATTARI (Gilles-Félix), *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia,* Valencia, Pre-textos, 2020

El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia, Barcelona, Paidós, 2021

DE MAESENEER, Rita, *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea* (2006?)

DEPESTRE, RENÉ, *Buenos días y adiós a la negritud*, La Habana, Casa de Las Américas, 1986

DERRIDA, Jacques, DERRIDA, Jacques, *La voz y el fenómeno,* Valencia, Pre-Textos, 1985

De la gramatología, Valencia, Pre-Textos, 1986

Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía, México D.F., Siglo XXI, 1994

Espectros de Marx, Madrid, Trotta, 1998

DOLEZEL, Lubomír, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles,* Madrid, Arco Libros, 1999

DIRLIK, Adif, "The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism", *Critical Inquiry*, Volumen 20, Número 2 Invierno, 1994, pp.328-356

ECHEVERRÍA, Bolívar, *¿Qué es la modernidad?,* México D.F, UNAM, 2009

Modernidad y blanquitud, México, D.F, Ediciones Era, 2010

ECO, Umberto, et. al., *Interpretación y sobreinterpretación,* Cambride, Cambridge

University Press, 1997.

Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo, Barcelona, Lumen, 1993

Apocalípticos e integrados, Barcelona, Random House Mondadori, 2022

ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno,* Madrid, Alianza, 2011

EFE, "La OCDE revisa a la baja el crecimiento de la zona euro y de EEUU", *El Mundo*, 05/09/2007 https://www.elmundo.es/mundodinero/2007/09/05/economia/1188991117.html

FANON, Frantz, *Los condenados de la tierra,* Tafalla, Txalaparta, 1999

Piel negra, máscaras blancas, Madrid, AKAL, 2009

FASSIN, Éric, *La era del individuo tirano,* Buenos Aires, Caja Negra, 2020

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Nuestra América y el Occidente*, México D.F., UNAM, 1978

Algunos usos de civilización y barbarie, La Habana, Letras Cubanas, 1989

Calibán ante la antropofagia, Buenos Aires, CLACSO, 2004

Todo Caliban, Buenos Aires, CLACSO, 2004

Pensamiento de Nuestra América. Autorreflexiones y propuestas, Buenos Aires, CLACSO, 2006

Para una teoría de la literatura hispanoamericana, La Habana, Letras Cubanas, 2014.

FERRARIS, Maurizio, *Introducción a Derrida,* Buenos Aires - Madrid, Amorrortu, 2006

Posverdad y otros enigmas, Barcelona, Anagrama, 2019

FISHER, Mark, R*ealismo capitalista,* Buenos Aires, Caja Negra, 2018

Los fantasmas de mi vida, Buenos Aires, Caja Negra, 2018

Lo raro y lo espeluznante, Barcelona, Alpha Decay, 2018

Constructos Flatline. Materialismo gótico y teoría-ficción cibernética, Buenos Aires, Caja Negra, 2022

FORNET, Ambrosio, "El quinquenio gris: revisitando el término" en *Casa de las Américas,* La Habana, 2007

GALCERÁN HUGUET, Montserrat, *La bárbara Europa. Una mirada desde el postcolonialismo y la decolonialidad,* Madrid, Traficantes de sueños, 2016.

GALLAGHER, Graham, "Flores en el desierto: No he venido a alabar el viejo mundo sino a enterrarlo", *El cuaderno digital,* 19/10/2022

GALLEGO CUIÑAS, Ana, *Cultura literaria y políticas de mercado. Editoriales, ferias y festivales,* Berlín/Boston, De Gruytter, 2022

GALLETINI, Azucena, “Escritura topográfica y artealización del paisaje en *Chronicles of the hostile Sun* de Dionne Brand”, *Anuari de Filología. Llengües i literatures modernes,* octubre 2020, pp. 59-81

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *Teorías de la ficción literaria,* Madrid, Arco Libros, 1997

Narración y ficción: literatura e invención de mundos, Madrid/Frankfurt y Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011

GAZTAMBIDE GÉIGEL, Antonio, "Mejor vivido que pensado. Las invenciones del Caribe (revisitadas), en *Casa de las Américas,* Número 295, 2019, pp.40-56.

GENETTE, Gerard, *Figuras III,* Barcelona, Lumen, 1972

GILROY, Paul, *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia,* Madrid, AKAL, 2014

GIRARD, René, *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1986

La violencia y lo sagrado, Barcelona, Anagrama, 2023

GLISSANT, Édouard, *El discurso antillano*, La Habana, Casa de las Américas, 2010.

Tratado del Todo-Mundo, Barcelona, ElCobre, 2006.

Poética de la relación, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2017

GRAY, John, *Misa negra: La religión apocalíptica y la muerte de la utopía,* Madrid, Sexto Piso, 2017

GUATARI, Félix y ROLNIK, Suelik, *Micropolíticas. Cartografías del deseo,* La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2015

HAIDER, Asad, *Identidades mal entendidas. Raza y clase en el retorno del supremacismo blanco,* Madrid, Traficantes de sueños, 2020

HARDT, Michael y NEGRI, Antonio, *Multitud,* Caracas: Mondadori, 2007

HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature,* Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1982

HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo,* Madrid, Trotta, 2023

¿Qué significa pensar? Madrid, Trotta, 2005

JAMES, C.L.R., *Los jacobinos negros*, México D.F., Turner – Fondo de cultura económica, 2003

JAMESON, Fredric, *Documentos de cultura, documentos de barbarie,* Fuenlabrada, Visor, 1989

Teoría de la posmodernidad. Lógica cultural del capitalismo avanzado, Madrid, Trotta, 1991

El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío, Barcelona - Buenos Aires- México D.F, Paidós, 1991

"La política de la utopía", *New Left Review,* Número 25, marzo-abril 2004

Arqueologías del futuro, Madrid*,* Akal, 2005

Jameson, 2006?

*"*La estética de la singularidad", *New Left Review* , Número 92, mayo-junio 2015

JÁUREGUI, Carlos, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Barcelona, Iberoamericana, 2008

Lechuza.org, "Versiones sobre el mochuelo de Hegel" [sin fecha, consultado 01/04/2022]

GARCÉS, Marina, *Nueva ilustración radical ,* Barcelona, Anagrama, 2017

GARCÍA LINERA, Álvaro, "La globalización neoliberal en crisis", *El viejo topo*, 25/09/21

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, Nueva York y Londres, Routledge, 2004

ISER, Wolfang, "La realidad de la ficción", n *Estética de la recepción,* Madrid, Visor, 1989, pp.165-196

KELLER, Catherine y Corriente Cálida, "Amor, silencio y apocalipsis. Entrevista a Catherine Keller", *Corriente Cálida,* 14/02/2023 (ed. electrónica)

LACAN, Jacques, *El Seminario, libro 17: El reverso del psicoanálisis,* Buenos Aires, Paidós, 2008

LOMEÑA CANTOS, Andrés, *La construcción de los mundos de ficción. Sociologías de la literatura y modos de creación ficcional en la novela moderna.* Tesis doctoral dirigida por DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ-PINILLA, Mario, Madrid, UCM ePrints, 2015

LÓPEZ, Isidro, "Los claroscuros de la crisis permanente y el desfile de los monstruos. A modo de introducción", en *Familia, raza y nación en tiempos de posfascismo* (ed. Fundación de los Comunes), Madrid, Traficantes de sueños, 2020

LÓPEZ, Xan, "Socialdemocracia de guerra", *El cuaderno digital,* noviembre, 2022

LOTMAN, Yuri, *La semiosfera,* Madrid*,* Cátedra*,* 1991

LUDMER, JOSEFINA, Ludmer, "Los tonos antinacionales del presente", *Otra parte*, Número 18, septiembre 2009

MARTÍNEZ QUINTANAR, Miguel Ángel, *La filosofía de Gilles Deleuze: del empirismo trascendental al constructivismo pragmático,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2007

MATHEWS, Dylan, "The alt-right is more than warmed-over white supremacy. It's that, but way way weirder", *Vox.com,* 25/08/2016

MÉNDEZ GARCÍA, Carmen M., "La huída del Mordor caribeño: el exilio y la diáspora dominicana en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao,* de Junot Díaz*",* e n *Revista de Filología Románica,* Anejo VII, 2011, pp.265-277

MIÉVILLE, China, "The Limits of Utopia", *Salvage,* 1/08/2015

MILLER, Cassie y CARROL RIVAS, Rachel, "The Year in Hate and Extremism 2021", en *Southern Poverty Law Center,* 9/03/2022

MONTAÑEZ PICO, Daniel, *Marxismo negro. Pensamiento descolonizador del Caribe anglófono,* AKAL,Madrid, 2021

MONTE JUSTO, Adolfo Ignacio, "Mito y literatura en la filmografía de Francis Ford Coppola. Un estudio intertextual y mitocrítico a partir de Apocalypse Now*",* tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2016

MORENO SERRANO, Fernando Ángel, *Teoría de la literatura de la ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*, Vitoria, Portal Editions, 2010

MOORE, Alan y SASSAKI, Raphael, "Alan Moore lança romance colossal em que passado e futuro são um só" en *Folha de Sao Paulo*, 1 de enero de 2017

MUNIGH, Fidel, *Huellas del errante*, Santo Domingo, Banco Central de la república Dominicana, 2002

NAVARRO, Desiderio, "Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de América Latina y Europa", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año 8, Número 16, 1982, pp. 7-26

NAVARRO, Santiago Juan, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002

NOGUEROL, Francisca, "Narrar sin fronteras", (eds. DEL CAMPO, Esteban y MONTOYA JUÁREZ, Jesús) *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006*), 2008, pp. 19-33

"Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español", en *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas* (eds. ESTEBAN, Ángel y MONTOYA JUÁREZ, Jesús) *,* Madrid - Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013

ORTEGA, Julio, "Postmodernism in Latin America", en *Postmodernist Fiction in Europe and the Americas,* Amsterdam - Amberes, Rodopi, Restant, 1988

PALAVERSICH, Diana, *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana,* Madrid, Plaza y Valdés, 2005

PALUMBO, Donald, "The Monomyth as Fractal Pattern in Frank Herbert's Dune Novels", *Science-Fiction Studies,* Volumen 25, Número 76, noviembre 1998 [edición web disponible en https://www.depauw.edu/sfs/backissues/76/palumbo%2076.htm]

PÉREZ, Odalís *La ideología rota: el derrumbe del pensamiento pseudonacionalista dominicano,* Santo Domingo, Manati, 2002, 2002

PRECIADO, Paul B., *Dysphoria mundi,* Barcelona, Anagrama, 2022

PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Debolsillo, 2014

PISTACCHIO, Romina, *La aporía descolonial. Releyendo la tradición crítica de la crítica literaria latinoamericana: los casos de Antonio Cornejo Polar y Ángel Rama,* Madrid, Iberoamericana, 2018

POZUELO YVANCOS, "La ficcionalidad: estado de la cuestión", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006

PURI, Shalini, *The Caribbean Postcolonial:Social Equality, Post-Nationalism, and Cultural Hybridity*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2004

RAMA, Ángel, *Transculturación literaria en América Latina,* Buenos Aires, El Andariego, 2008

RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo, "La isla al revés", *INTI,* Número 39, primavera 1994, pp. 187-194

QUIJANO, Aníbal y WALLERSTEIN, Immanuel, "La Americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial", en *Revista internacional de Ciencias Sociales,* UNESCO, Número 134, diciembre 1992, pp.583-591

REICHMANN, Jorge, ALMAZÁN GÓMEZ, Adrián, MANDORRÁN AYERRA, Carmen y SANTIAGO MUÍÑO, *Ecosocialismo descalzo. Tentativas,* Barcelona, Icaria, 2018

REYES MATE, Manuel, *El tiempo, tribunal de la historia,* Madrid, Trotta, 2018

RIBEIRO, Darcy, "La civilización emergente", *Cuadernos del Cel,*, Volumen II, Número 3, 2017, pp. 282-298

RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II,* México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002

Tiempo y narración, I. Configuración del tiempo en el relato histórico, México, D.F. / Buenos Aires, Siglo XXI, 2004

Tiempo y narración, II. Configuración del tiempo en el relato de ficción, México, D.F. / Buenos Aires, Siglo XXI, 2008

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción literaria. Las primeras literaturas burguesas. Tomo I,* Madrid, AKAL, 1974

ROYER, Jean-Marc, *El mundo como proyecto Manhattan. De los laboratorios de energía nuclear a la guerra extendida a todos los seres vivos,* Alicante – La Rioja, Pepitas de Calabaza y El Salmón, 2023

SACRISTÁN, Manuel, "Reflexión sobre una política socialista de la ciencia" (1979), en *Conferencias (IV),* (ed. LÓPEZ ARNAL, Salvador), Madrid, La Insignia, 2007

SALDÍVAR, José David, *The Dialectics of Our America*. Genealogy, Cultural Critique and Literary History, Durham, Duke University Press, 1991

SANTAMARÍA, Alberto, *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo,* Madrid, Akal, 2018

SASTRE, Alfonso, Sastre, "La posmodernidad como futura antigualla (y 3)", *El País*, 19/04/1984

SHOHAT, Ella, "Notas sobre lo «postcolonial»", en (comp. MELAZZA, Sandro) *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008, pp.103-120

SPINOZA, Benedictus, *Tractatus theologico-politicus,* Madrid*,* Alianza, 2014 [1670]

STECHER, Lucía, "Dos estallidos paralelos y un universo que se curva: encuentros y desencuentros entre el Caribe e Hispanoamérica", en *Casa de las Américas,* Número 277, año LV, octubre-diciembre 2014, pp.120-130

SUVIN, Darko, *Metamorfosis de la ciencia ficción,* México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1985

THIEL, Peter, "The Straussian Moment", *Politics and Apocalypse* (ed. HAMERTON-KELLY, Robert)*,* Michigan, State University Press, 2004

THIONG'O, Ngugi wa, *Desplazar el centro. La lucha por las libertades culturales,* Barcelona, Rayo Verde, 2017

TORRES SANTANA, Ailynn, "Las voces de la tempestad. Crítica y actualidad del calibanismo", en *Crítica y Emancipación*, Número 7, primer semestre de 2012, pp.177-203

TORRES-SAILLANT, Silvio, "El antihaitianismo como ideología occidental", en *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, no 10, 2012, pp. 15-48

TRAVERSO, Enzo, *Melancolía de izquierda,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019

TRUJILLO TEMBOURY, Francisco Javier, *El habla de Santo Domingo*, Sevilla, Punto Rojo, 2016

VALÉRY, Paul, *Estudios literarios,* Madrid, Visor, 1995

VALLES CALATRAVA, José R., "Hacia una nueva propuesta teórica de sistematización de los estratos del texto narrativo. Fábula, trama y relato como planos funcional, actuacional y discursivo", *Revista de Literatura*, Volumen LXXVIII, número 156, julio-diciembre 2016,

pp.345-367

VVAA, *Neofascismo. La bestia neoliberal,* Madrid, Siglo XXI, 2019

VILLACAÑAS, José Luis, *Neoliberalismo como teología política. Habermas, Foucault, Dardot, Laval y la historia del capitalismo contemporáneo,* Barcelona, NED Ediciones, 2020

VOLPI, Jorge, *El insomnio de Bolívar,* Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI, México D.F. Random House Mondadori, 2009

WILLIAMS, Eric, *Capitalismo y esclavitud,* Buenos Aires, Siglo Veinte, 1973

RESUMEN

La presente tesis doctoral, titulada "Los imaginarios apocalípticos y la condición póstuma en la obra de Junot Díaz", constituye una investigación en torno a la simbología del fin del mundo presente en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007, *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*) y las consecuencias hermenéuticas que tal enfoque ofrece para el texto. La lectura del *Óscar Wao* propuesta en estas páginas analiza los vínculos intertextuales existentes entre la novela estudiada y las obras de ciencia-ficción apocalíptica fundamentales que apuntalan su estructura, como *Dune* (1965, Frank Herbert), *Zardoz* (1974, John Boorman) y *Watchmen* (1986-1987, Michael Moore y David Gibbons). Se privilegia un acercamiento primeramente intradiegético, preocupado por las incongruencias narrativas e interrogantes que plantea una lectura detenida del *Óscar Wao*, para después argumentar que el simbolismo desplegado a lo largo de su páginas se presta a ser leído como parábola del retorno del supremacismo blanco en el siglo XXI. Esta amenaza, mucho más reconocible en el presente que cuando el texto fue publicado, será considerada como el espectro fundamental que habita en la novela, metaforizada mediante el recurso a los tropos de lo apocalíptico, en una lectura que intenta acercar el tono del texto de Díaz al de otros autores caribeños contemporáneos.

A partir de un acercamiento que toma elementos del análisis estructural, la teoría de géneros, la mitocrítica y los estudios culturales, se estudia la forma en la que la novela construye un subtexto poblado de elementos narrativos tomados del camino del héroe campbelliano –suficientemente subvertidos como para proponer, como se verá, que el *Óscar Wao* se construye más bien sobre el "polimito" que obedeciendo al monomito teorizado por Joseph Campbell–. Se defiende aquí que *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* no encajaría dentro de los parámetros asociados a la literatura realista, clave en la que ha tendido a ser leída críticamente, sino dentro de en las páginas posteriores será denominado como no-ciencia ficción, donde lo maravilloso y extraordinario son desnaturalizados a partir de un continuo juego de máscaras metaficcional.

El análisis parte de la diferenciación narratológica entre *relato*, *trama* y *fábula* para atender a las problemáticas surgidas en los distintos estratos textuales y situar la novela de nuestro interés en la línea de obras con narrador no fiable, tematizando el proceso de producción de creencias que conforma el acto interpretativo. A través de un análisis comparado con el resto de la narrativa de Díaz, la investigación argumenta la existencia de un proyecto literario encarnado en la biografía de Yunior de Las Casas, personaje, narrador y autor implícito del *Óscar Wao* y los otros textos de ficción del escritor.

La investigación demuestra que la atención a las distintas relaciones de intermedialidad trazadas en la obra transforman el propio argumento del *Óscar Wao*, introduciendo múltiples capas de lectura y de significado que permiten defender un "aire profético" en la novela de Díaz, donde el

carácter de chivo expiatorio de su protagonista funciona sintomáticamente como aviso del regreso de la ola neorreaccionaria que recorre actualmente el planeta.

ABSTRACT

The following disserattion, titled “Apocalyptic Imaginaries and the Posthumous Condition in the work of Junot Díaz”, constitutes an investigation into the symbolism of the End of the World present in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) and the hermeneutical consequences that it offers for the text. Our reading of *Oscar Wao* analyzes the intertextual links between the novel and the fundamental apocalyptic science fiction works that hold its structure, such as *Dune* (1965, Frank Herbert), *Zardoz* (1974, John Boorman), and *Watchmen* (1986-1987, Michael Moore and David Gibbons). At first, we privilege an intradiegetic approach, concerned with the narrative inconsistencies and the multiple questions raised by a close reading of the novel. After that, we argue that the symbolism deployed throughout its pages lends itself to be read as a parable of the return of white supremacism in the 21st century. This threat, much more recognizable in the present than when the text was published, will be considered as the fundamental specter inhabiting the novel, metaphorized through a bunch of apocalyptic tropes, in a reading that seeks to bring Díaz's text closer with other contemporary Caribbean authors.

Starting from an approach that draws elements from structural analysis, genology, myth criticism, and cultural studies, the novel's construction of a subtext populated with narrative elements drawn from the campbellian Hero's Journey is studied –sufficiently subverted to propose that *Oscar Wao* is constructed rather on the "polymyth" than the Joseph Campbell's theorizzed monomyth–. We argued that *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* does not fit within the parameters associated with realistic literature, a key aspect through which it has tended to be read, but rather within what will be termed later as non-science fiction, where the marvelous and extraordinary are denaturalized through a continuous metafictional masquerade.

For this purpose, we use the narratological differentiation between story, plot, and fable to address the issues arising in the textual strates and to place our novel in line with another unreliable narrator works, thematizing itself the process of belief production that shapes interpretative acts. Through a comparative analysis with the rest of Díaz's narrative, our research argues for the existence of a literary project embodied in the biography of Yunior de Las Casas as character, narrator, and implicit author of Oscar Wao and Díaz's other fictional texts.

Our research demonstrates that bringing attention to the intermediality in the novel transforms the plot of *Oscar Wao* itself, introducing multiple layers of reading and meaning that allow for the defense of a "prophetic tone" in Díaz's novel, where Óscar's role as a *scapegoat* symptomatically works as a warning of the return of the neo-reactionary wave currently haunting the planet.