

**APETITOS TITÁNICOS Y TIRÁNICOS
CARIBEÑOS: FUKÚ, NARRACIONES VORACES Y
CUERPOS LITERARIOS EN *LA MARAVILLOSA VIDA
BREVE DE ÓSCAR WAO* DE JUNOT DÍAZ**

**CARIBBEAN TITANIC AND TYRANNICAL APPETITES: FUKÚ,
VORACIOUS NARRATIVES, AND LITERARY BODIES IN JUNOT DÍAZ'S
*THE BRIEF WONDROUS LIFE OF OSCAR WAO***

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202213.26.06>

SILVIA ORTIZ GÓMEZ*
Universidad de los Andes, Colombia

Fecha de recepción: 20 de enero de 2022

Fecha de aceptación: 17 de marzo de 2022

Fecha de modificación: 26 de abril de 2022

RESUMEN

El prefacio de *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* (2007) de Junot Díaz presenta a Galactus, llamado el “devorador de mundos” en Marvel, como pista de lectura inquietante. Su presencia impulsa a este artículo a leer las dinámicas coloniales, sociales y narrativas dentro de la obra desde los actos de devorar y ser devorado; centrales a las tradiciones caníbales artísticas e históricas del Caribe. Estos apetitos narrativos permitirán rescatar y contrastar imaginarios de resistencia literaria creados por Óscar Wao, así como aquellos de devoración deshumanizante heredados por la colonización, el trujillato y el narrador mismo de la obra.

PALABRAS CLAVE: Junot Díaz, literatura caribeña, antropofagia, diáspora, cómics

ABSTRACT

The preface for Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Óscar Wao* (2007) introduces Galactus, Marvel's “Devourer of Worlds”, as a disturbing reading clue. His presence encourages this article to read the novel's colonial, social, and narrative dynamics from the acts of devouring and being devoured; both key to the cannibalistic artistic and historical traditions of the Caribbean. Such narrative appetites will bring forward, and contrast, imaginaries of literary resistance created by Óscar Wao, as well as those of dehumanizing devouring inherited by Colonization, Trujillo's regime, and the novel's narrator himself.

KEYWORDS: Junot Diaz, caribbean literature, anthropophagy, diaspora, comics

*s.ortizg@uniandes.edu.co. Profesional en Lenguas, Universidad de los Andes.

En medio de las descripciones del joven gordo y marginado que se esbozan en la obra de Junot Díaz, *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* (2007), es fácil perder de vista la propuesta que el título mismo nos hace del personaje principal: la vida de Óscar Wao es maravillosa, porque él también lo es. La estigmatización social, racial e histórica que el Occidente hace de la gordura, la raza y la migración —elementos que atraviesan al personaje epónimo— camuflan las agencias que se crean desde el espacio liminal al que son enviados los perdedores, aquellos cuyas vidas no tienen peso.

Sin embargo, Óscar Wao, en tanto hombre obeso, se presenta como un gigante que destaca a nivel corpóreo, literario y sentimental en los barrios latinos marginados de Nueva Jersey, en la República Dominicana en apariencia posttrujillista y en la narración misma de su vida. Un peso descomunal como el suyo invita a preguntarse sobre su apetito y cómo este hace contrapeso a las mismas dinámicas que han tratado de devorar —a través de maldiciones coloniales como el fukú y poderes tiránicos narrativos de dictadores y colonos— a personajes y personas marginadas igual de fascinantes a Óscar. Este artículo explora los apetitos históricos, narrativos y personales de los protagonistas de la obra de Díaz con el fin de revelar las herencias que han engullido a los “perdedores”. A su vez, busca ensalzar las formas en las que los marginados de la historia y la narración logran devorar de vuelta las narrativas excluyentes que los han marginado para nutrirlas con nuevos imaginarios de inclusión.

1. GALACTUS: EL DEVORADOR DE MUNDOS SE CIERNE SOBRE REPÚBLICA DOMINICANA

Junot Díaz ha intentado conducir la lectura de *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* a través de lo que ha denominado una “epistemología” de la ciencia ficción, como lo pone en evidencia en una entrevista concedida a Katherine Miranda (32). Los imaginarios de la ciencia ficción como fuentes privilegiadas de construcción de conocimiento e interpretación de la obra de Díaz interpelan y obligan a ver detrás de la *Matrix*. Detrás de lo que las entretenidas referencias a los personajes hiperbólicos propios a los géneros de la ciencia ficción y la fantasía, que incluye Díaz en la obra, revelan de las tensiones narrativas y sociales de la misma, así como de los procesos históricos que la nutren. Sánchez Taylor, por ejemplo, hace evidente cómo las menciones del narrador, Yunior, a los mutantes del mundo de Marvel, los X-Men, buscan evocar el sentimiento de alienación de las comunidades negra, *queer* y latina, entre otras, en los Estados Unidos, a las que se trata y hace sentir como “hybrid species” (97), o como “freaks”, según las ha definido Díaz en un conversatorio con Peter Sagal de 2013.

En medio de ese entramado de referencias políticas e hiperbólicas, pero a la vez de gran sutileza social, que se ocultan en los personajes de ciencia ficción surge la primera voz de la obra de Díaz: el villano enigmático y amenazante de Marvel, Galactus. Conscientes de la epistemología que esconden dichas figuras, surge la obligación de preguntarnos qué puede revelar esta presencia sobre la alienación e hibridación vivida por los personajes del mundo ficcional de Marvel y, por extensión, por los de la obra de Díaz. Más aún si se tiene en cuenta la clara relación entre el título de la obra, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, y las palabras del villano: “Of what import are *brief*, nameless lives... to Galactus??” (prólogo). Surge, de este modo, una voz que busca eliminar, incluso *engullir* el discurso del otro al reducir la presencia, el peso, de su vida a través de su silenciamiento.

Aunque parezca desproporcionada, la caracterización de la violencia silenciadora de Galactus, como una acción francamente devoradora, que se “come” al otro y su experiencia con apetito destructor y silenciador, es de hecho tal vez la ruta de lectura más esclarecedora para abordar la obra de Díaz. Después de todo, en el mundo de Marvel, a Galactus se le conoce como el “devorador de mundos”. En una obra que empieza por las palabras de un ser conocido con tal apelativo, sería un error obviar el papel que el hambre —el deseo de consumir al otro como acto de violencia social y narrativa—, así como las tensiones o complicidades entre devorador y devorado, tienen dentro de la historia de los “Loser with a capital L” (Díaz 17) que son Óscar y su familia. Solo aferrándose a lo que implica “devorar mundos” o ser el “devorador de mundos” y manteniéndolo como lupa de lectura, surgirán los apetitos de aquellos que reproducen o sucumben ante las maquinarias devoradoras de las historias minimizadas, ignoradas y silenciadas, de Óscar y del Caribe.

Por medio de la inserción del imaginario de Galactus, Díaz dialoga con la larga tradición de América Latina y el Caribe sobre las narraciones de banquetes inquietantes y brutales (ya sea humanos o puramente literarios) creados desde la palabra alienante que han acompañado a la región desde su conformación como espacio cultural, económico y colonizado. En efecto, una de las herencias que dejó grabado el imaginario colonialista sobre la ingesta en América, y que a su vez recrudesció la colonización, fue el mito del canibalismo de sus pueblos indígenas. Como lo recuerda Valérie Loichot, el término “caníbal” viene del pueblo indígena Caribe, habitante de la isla de Hispaniola (hoy República Dominicana y Haití), de quien se tomaría el nombre para nombrar la región antillana e, incluso, al personaje de Shakespeare, Calibán (*The Tropics Bite Back*). El primer uso registrado de la palabra “caníbal”, en efecto, viene de la entrada del 23 de noviembre de 1492 del diario de Cristóbal Colón (Chicangana-Bayona 154) durante sus intercambios con los taínos, presentes también en la obra de Díaz a través del nombre de la casa del abuelo de Óscar, Hatuey, llamada en honor al líder taíno que se opuso

a la catequización de la corona española (220). Son esos mismos taínos los que darían el nombre “Caribe” a ese otro pueblo de las Antillas y que, en una deformación lingüística que llevaría a consecuencias nefastas, Colón llamaría “caníbales”, consolidando así una inquebrantable relación entre los imaginarios americanos del apetito, la palabra, la población del continente y su exterminio (Loichot 152).

Aunque como lo aclara el antropólogo Andrés Caicedo, citando a su vez a Mbembe, no ha sido del todo posible determinar si los pueblos indígenas tuvieron prácticas antropófagas o no a la llegada de los colonos europeos; el monopolio europeo sobre las narrativas sobre el canibalismo indígena fue suficiente para justificar la esclavización y exterminio de culturas como la Caribe misma, a las que se les asoció con “deseos dietarios” violentos e inconcebibles (181). Con esas dinámicas en pie, irónicamente quienes denunciaban en un inicio las prácticas antropófagas, los colonos, conllevaron a la destrucción del mundo de los pueblos indígenas por medio de sus difamaciones, estableciendo a su paso una relación difusa entre la monstruosidad de quien come con sus palabras y actos y de quien es comido, silenciado y exterminado. Quienes denunciaban el canibalismo fueron quienes, al final, canibalizaron a esos mismos *freaks* colonizados al silenciar su voz y su mundo, tal y como lo hace el Galactus mencionado por Díaz al inicio de la obra.

2.FUKÚ: LA MALDICIÓN QUE DEVORA AL CARIBE

Son esas dinámicas alrededor de la palabra devoradora las que Yúnior tratará de hacer evidentes en la historia dominicana, no sin antes presentarse como *The Watcher* (Díaz 4) en un acto estratégico de autonombramiento que lo presenta como narrador ideal de la obra. Uatu “*The Watcher*”, el observador, es otro de esos nombres sacados por Junot Díaz de Marvel. En este caso, el apelativo invoca al guardián encargado de que la ilación narrativa de los mundos que escriben simultánea, pero separadamente, su historia no sea intervenida por fuerzas externas o internas, ni siquiera por él. Sin embargo, en contadas ocasiones, *The Watcher* se ha conmovido por las manifestaciones de humanidad de los mundos a los que observa cuando estos se han enfrentado a poderes cósmicos como el de Galactus y ha roto su promesa al intervenir y reescribir sus tramas.

Yúnior toma su papel de *The Watcher* y de narrador seriamente. Como lo expone Richard Pattenon en su breve mención a la figura de Galactus y su desprecio por las vidas breves: “The book’s title, chosen by Yúnior himself (285), is a clear refutation of Galactus’ words” (6). Esta aclaración lleva a Pattenon a relacionar directamente esa gran figura de poder que gravita sobre la obra con: “the Dominican Galactus, Rafael Trujillo” (6).

Por ende, Yuniór, como Watcher, se convertiría en la némesis narrativa del poder “galactiano” del dictador dominicano.

En efecto, como lo recuerda Christopher González en *Reading Junot Díaz*, una de las ocasiones en las que The Watcher rompe su juramento es cuando se enfrenta a Galactus para que el titán saturniano no devore el planeta Tierra y a sus habitantes. De este modo, según Gonzalez, Yuniór se muestra a sí mismo como protector de las breves y maravillosas vidas y voces como las de Óscar frente a fuerzas engullidoras tiránicas como la de Trujillo, pues: “... by aligning himself with the Watcher, and echoing his title with Galactus’s quote regarding the brevity of insignificant lives, Yuniór establishes himself as an advocate for the voiceless throughout the narrative—Óscar in particular” (80). En estas caracterizaciones, Yuniór crea una clara distinción entre él y el dictador dominicano, encarnación de Galactus, pues Trujillo también devora la fuerza vital de las vidas que encuentra, devastando todo a su paso. Yuniór, por el contrario, protege y alimenta desde su escritura el recuerdo de Óscar para volverlo a poner en el centro de la historia narrada, a diferencia de la historia oficial tiránica, que ha devorado y anulado a los afrodominicanos, los nacidos de la diáspora causada por el trujillato, y los que viven en los *ghettos* segregados de Estados Unidos como él.

Pero, en esa caracterización, es claro que Galactus sobrepasa a la figura singular, aunque mortífera, de Trujillo, para transformarse en cualquier manifestación de violencia arrasadora perpetrada por los poderes coloniales y sus herencias, ya sean los Estados Unidos o la corona española. Yuniór da pistas sobre el peso que tienen estas tradiciones engullidoras de los poderes tiránicos en América, y las difíciles relaciones entre devorador y devorado que les siguen, a través de su fascinación por la maldición del “*fukú americanus*” (Díaz 1). El *fukú* se refiere a esa fuerza que recae sobre, pero que a la vez cargan inexorablemente, los habitantes de las Antillas como un síntoma de sus procesos históricos, marcados por episodios de violencia concreta y simbólica. El *fukú*, más que una fuerza ontológicamente maligna es, como las pestes de las tragedias antiguas, un mensajero poderoso que evidencia el malestar o la tiranía que tolera o padece un pueblo. Por ese motivo, no es solamente una fuerza que propugna injusticias, pues puede, así como la palabra misma, denunciarlas.

El *fukú*, precisamente, nace en los “gritos” de los millones de africanos esclavizados traídos a América, con el fin de responder a las injusticias de las potencias coloniales (Díaz 1). Por este motivo, Richard Patteson dirá que el *fukú* funciona como evidencia de cualquier “abuso de autoridad” (10) en América: desde su colonización en el siglo xv, la destrucción de los pueblos indígenas y la justificación de la esclavitud, hasta la intervención de los Estados Unidos en la organización política de República Dominicana a

partir de 1916 y la dictadura de Trujillo de 1931 a 1960 (Díaz 4). Colón será la primera víctima del fukú, ganándole a la maldición el nombre de “the fukú of the Admiral” (1) por lo que el “descubridor” de las Américas, y símbolo de su colonización, muere oyendo “divine voices” (1). Voces divinas que se resisten a callar en medio del inconmensurable silenciamiento del genocidio de los pueblos americanos y de la esclavitud. Envuelto en esta difícil diálectica, Colón, quien causó con su “descubrimiento” la devoración del “Nuevo Mundo” y las poblaciones que vivían en él, es quien termina siendo devorado por la maldición de los que silenció el “descubrimiento” de América.

Y es que, si la campaña de navegación que culminó con la llegada de Colón a Hispaniola en 1492 tenía como fin encontrar nuevas rutas marítimas para comercializar especias, y si después este mismo hecho desató la llegada de miles de africanos esclavizados para la cruel producción de azúcar destinada a deleitar el paladar de las élites europeas, ¿por qué otra vía, sino la de los apetitos destructores, actuaría el fukú para atacar a sus víctimas en sus campañas más justas como injustas? Yúnior subrayará esta relación al describir al fukú como una fuerza hambrienta: “In my parent’s day the fukú was real as shit... Everybody knew someone who’d been *eaten* by a fukú.” (Díaz 2 énfasis mío). Fuerza, a su vez, *amoral* que comienza como una afrenta directa a los poderes, como un manjar de venganza preparado por los silenciados.

Ejemplo de esto es la relación que establece Yúnior entre la maldición de los Kennedy y el fukú. En la obra, los Kennedy se convierten en una alegoría de la política estadounidense y su intromisión tiránica en República Dominicana, así como de la venganza gastronómica del fukú. Es, después de todo, el “chicharrón de pollo” preparado por la criada dominicana de John F. Kennedy Jr. el que desencadena el mortal accidente de avión de la familia y da fin a su control sobre la política estadounidense (Díaz 4). La capacidad del fukú de “eat first” (4), de comerse vengativamente primero a sus víctimas poderosas y lo que representan —los Estados Unidos a través de los Kennedy—, mientras que esas mismas potencias se alimentan vacacionalmente de los países latinoamericanos sin enfrentar las consecuencias de su monopolio militar voraz y su apoyo a dictaduras como la de Trujillo; es prueba de que la justicia se tramita desde la boca y el estómago como “a little gift from my people to America, a small repayment for an unjust war” (5). Asimismo, cuando Trujillo sea asesinado por Antonio de la Maza, la frase que pondrá fin a su dictadura es, a la vez, la que finalizará su banquete infernal en República Dominicana: “Este guaraguayo ya no comerá más pollito” (162).

Sin embargo, la maldición engullidora y amoral que recae inexorable sobre Trujillo también tendrá momentos de complicidad con su poder, permitiéndole asumirse como el Galactus del imaginario dominicano. Durante la dictadura, la comida

y su producción se volverán para los dominicanos puertas de entrada al fukú del régimen insaciable de Trujillo, pues: “If you even thought a bad thing about Trujillo, fuá... the shrimp you ate today was the cramp that killed you tomorrow” (3). Asimismo, los cañaduzales en la obra se revelarán como espacios atravesados por apetitos violentos de tipo sexual, racial y económico, que se alimentan de víctimas dominicanas —como un guiño a las memorias de los millones de personas esclavizadas traídas de África al Caribe y su explotación en ese espacio y modelo de producción—. Este modelo se sustentaría, además, en la violación de las mujeres racializadas, sexualizadas y exotizadas por los esclavistas. En su dictadura, Trujillo no haría más que alimentar —y alimentarse— de esas prácticas de producción y de violencia patriarcal y racial, reclamando para sí mismo el monopolio de la producción azucarera en República Dominicana (Legrand 559). Los cañaverales serán entonces, en la obra de Díaz, espacios de enunciación y de denuncia de los violentos apetitos sexuales y de subyugación racial trujillistas y coloniales que tratarán de devorarse a los personajes.

Las experiencias cercanas a la muerte que Óscar y su madre, Beli, enfrentan, en tanto afrodominicanos en los cañaduzales, son clave para retratar a la plantación azucarera como una “máquina” que, como dirá Benítez Rojo, se “repite sin cesar” (xi) y que deja como terrorífico legado “diez millones de esclavos africanos ... población caribeña ... dictaduras, ocupaciones militares” (xii). En fin, todo aquello que surge a través de los personajes de Díaz y las referencias a la comida que los rodean. Por esto, sería un desacierto pensar en la producción alimentaria como una esfera sin consecuencias sociales, culturales e identitarias perdurables para las comunidades que producen o consumen ciertos productos, pues estos son en el Caribe: “as important ... to an account of how colonialism and postcolonialism together define the ways modernity unfolds” (Carruth 92). Los alimentos que se producen y se consumen, el azúcar, así como sus lugares de cultivo, la plantación, son pruebas elocuentes para develar la forma en la que quienes los producen o han producido han sido ellos mismos consumidos. Cuando Beli es capturada por los esbirros de la hija de Trujillo, los matones deciden golpearla “like she was a slave” (153), violarla y dejarla morir en un ingenio azucarero. El episodio surge, pues, como un reencuentro histórico del personaje con la colonización y el trujillato desde la producción azucarera, como también lo han notado De Maeseneer & Bustamante en la semejanza entre el paralelo hecho por Díaz y uno previo esbozado por Danticat, entre los huesos de los esclavos, los de Beli y la caña de azúcar (408).

Estos encuentros con la máquina macabra del cañaduzal, convierten el espacio en un laberinto hacia el pasado colonial, pues “one century you were deep in the twentieth century... and the next you'd find yourself plunged 180 years into rolling fields of cane”

(Díaz 152). El laberinto se presenta además como una fuerza natural empeñada en ruñir hasta los huesos de sus víctimas, magnificando así su cualidad de espacio devorador: "... canefields are no fucking joke, and even the cleverest of adults can get mazed in their endlessness, only to reappear months later as a cameo of bones" (Díaz 156). Óscar, esta vez en su episodio con los matones enviados por el novio de su enamorada, Ybón, repite el encuentro de su madre y sus ancestros con la máquina azucarera cuando, golpeado y dejado al borde de la muerte en un ingenio, siente que ese espacio "alien", extraño y alienante, es un "dèjà vu" (Díaz 309).

Los huesos del episodio casi mortal de Beli resonarán más adelante cuando se rememore la historia de su padre, Abelard, y la frase que lo atemoriza cuando descubre que sus otras hijas, Jackie y Socorro, caerán presas del apetito sexual desmesurado de Trujillo y de su "tradición" de violar una joven dominicana cada noche: "Tarde venientibus ossa" (240) o "a los que llegan tarde le quedan los huesos". El banquete monstruoso de Trujillo y los legados que extrae de la colonia consumen inexorablemente, con violencias físicas, raciales y sexuales, a generaciones de mujeres, personas racializadas y detractores políticos que padecen el silenciamiento del régimen, reduciéndolos a despojos. El poder del fukú, a veces justiciero, a veces verdugo, responde a las bacanales de violencia de los regímenes autoritarios, haciendo visibles a los Galactus de la historia caribeña, como Trujillo, y a sus víctimas.

3. YUNIOR: ¿WATCHER O GALACTUS?

Sin embargo, así como la naturaleza del fukú, en tanto fuerza de denuncia y de perpetración de injusticias sociales, es ambigua. *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* también se hace una pregunta especial y esencial sobre la manera en la que sus personajes pueden ser devoradores y devorados al mismo tiempo. Verlos como simples devorados sería por este motivo reduccionista, en una obra en la que todos tienen algo que decir, dignidades que afirmar, pero también violencias que perpetrar. Si hay algo que demuestran las crónicas de antropofagia que sustentaron la colonización de las Américas, es que quien narra tiene poder de hacerse artífice de la destrucción del otro o, por el contrario, de su enriquecimiento, su nutrición. Si, como los narradores, el dictador también tenía en el trujillato "god-like powers to name and create" (Díaz 503), se vuelve necesario interpelear al narrador mismo de la obra, Yunior, y preguntarse en qué dirección va su esfuerzo: el de nutrir a quienes narra o, por el contrario, el de engullirlos.

Como se recalcó anteriormente, Yunior traza entre él y Galactus/Trujillo una diferencia irreconciliable al afiliarse con Uatu The Watcher y con su misión de proteger

las pequeñas vidas y voces de la galaxia. Sin embargo, el papel de “Observador” que propone el nombre mismo adoptado por Yuniór, adquiere una lectura inquietante si se considera que en *Óscar Wao* solo hay otro personaje a cuya mirada se le da igual peso: “The Eye”; eufemismo usado para hablar de Trujillo (Díaz 163). Díaz, en entrevistas como la otorgada a Katherine Miranda en 2009, ha advertido el carácter tiránico de Yuniór, expresando abiertamente que: “Yuniór takes the present role of the dictator—in the past Trujillo was the dictator, he was the only one who spoke” (32). En otros términos, Yuniór es la figura de peso quien, como ese Galactus del paratexto, puede en su actividad narrativa engullir y silenciar la vida de Óscar a medida que toma sus referentes literarios y sus vivencias, pues como lo expone Sean O’Brien, “it is unlikely that this is Yuniór’s natural speaking voice, it seems that he has adopted this voice (or allowed it to surface) in order to tell this particular story” (85).

Bajo esa perspectiva potencialmente tiránica del narrador, cobran peso las descripciones llenas de repulsión que hace Yuniór de Óscar, a quien reducirá en más de una descripción a la imagen de un “fat lonely kid” (20). Yuniór pone entonces en evidencia la trampa que implica escribir al otro, pues en una obra que debería enaltecer a su amigo, Óscar Wao, el narrador cae fácilmente en la ilusión de autoridad que le da la palabra para humillarlo y deshumanizarlo con sus apuntes y su mirada, llegando incluso a confesar sin tapujos que “I was never really his friend... I pretended to be” (187). En una obra que pretende ser un elogio, Yuniór reduce a Óscar y lo *desnutre* de las cualidades que lo hacen maravilloso, arrastrado por la sensación de poder que la palabra le da, mientras que se alimenta despiadadamente de la vida y del rico arsenal de referencias ficticias y vivenciales que le da el mismo personaje que margina.

Desde esa óptica, el adjetivo “breve” del título de la obra que caracteriza la vida de Óscar funcionaría como una advertencia sobre la forma en la que el personaje epónimo caerá bajo el poder verbal de un Yuniór que se asemeja, en sus peores momentos, y a su pesar, a un Trujillo/Galactus para quien las vidas breves son un medio de engrandecerse, pues como Christopher González lo expondrá: “The more Díaz employs Yuniór as a narrator, the more robust the character becomes” (57). La escritura le permite entonces a Yuniór asumir las dimensiones titánicas del devorador de mundos de Marvel y, a medida que desata una panoplia de referencias sacadas de las lecturas y las experiencias más íntimas de Óscar, crecerá alimentándose de ellas. Todo esto, mientras relega a Óscar a un segundo plano de silenciamiento. Los lectores se quedan, de ese modo, sin acceso a la voz de quien debería ser la presencia más elocuente de la obra: al Óscar, quien, en palabras de su hermana, es un “Dominican James Joyce” (71) incansable en su escritura, pero

del que Yúnior solo nos deja leer un par de líneas sueltas de diálogo. Las pocas migajas que nos concede mientras desnubre la poderosa voz de Óscar.

La imagen de Yúnior como devorador de la obra se verá claramente en las últimas páginas, cuando conoce por primera vez a la sobrina de Óscar, Isis, e imagina las indagaciones que en el futuro hará ella sobre la curiosa historia de su familia. En esos escenarios posibles, Yúnior se ve entregándole todas las fuentes que ha usado él mismo para narrar y marginar a Óscar: sus libros, sus cómics y sus películas. Lo que asombra, sin embargo, es el lugar en el que Yúnior ha guardado las obras de Óscar: “... the four refrigerators where I store her tío’s books, his games, his manuscript, his comic books, his papers—refrigerators the best proof against fire, against earthquake, against almost anything” (Díaz 340). Más que una prueba contundente de la naturaleza ridícula que Yúnior se empeña en atribuirle a Óscar, sus cómics y otras obras refrigeradas parecieran asemejarse a un alimento precioso que debe conservarse: una fuente primordial que ha nutrido la narración dinámica y única de su vida.

Las obras de Óscar serían entonces para Yúnior un banquete que venera y desprecia simultáneamente, pues evidencian el poder creativo de ese “perdedor” obeso a quien dice despreciar, pero quien termina dando sustento al triunfo de su propio estilo narrativo. Y es que, mientras que los escritos que Óscar le muestra a Yúnior en la universidad revelan los mismos puntos que hacen especial *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, es decir, su capacidad de “write dialogue, crack snappy exposition, keep the narrative moving” (Díaz 179); los relatos previos de Yúnior demuestran cierta falta de complejidad al tratarse de: “all robberies and drug deals and Fuck you, Nando, and BLAU! BLAU! BLAU! BLAU!” (179). Es con base en esta colisión entre la fluida expresión de Óscar y la casi infabilidad de lo que Yúnior pretende expresar más allá de los referentes que toma de su contraparte, que Helena Sáez Machado concluirá en su estudio que “Yúnior uses Óscar as a diversion from the failed narration and processing of his own insecurities” (542).

Curiosamente, la inseguridad que siente Yúnior frente a su capacidad de escribir honestamente sobre sus propias experiencias de joven migrante, es lo que lo lleva a incorporar un rico entramado de referencias extraídas de los imaginarios de Óscar con: juegos de palabras, alusiones a mundos ficticios de anime, cómics, fantasía y juegos de rol, pies de página extensos, así como cambios de código entre el español y el inglés. Será esa generosidad ficticia precisamente la que le permitirá al lector pasar por alto y excusar el carácter opresivo del narrador. El resultado es lo advertido por Sean O’Brien, quien pone en términos de apetito la lectura de *Oscar Wao*. En efecto, la multiplicidad de alusiones fantásticas de la narración de Yúnior pueden, según el autor, llenar la lectura de “unpalatable intertextualities” (17). De referencias que, por su cantidad, su especificidad geográfica y lingüística

o de género narrativo, el lector decide ignorar estratégicamente porque no puede degustarlas del todo, incluso llegando a “cutting the reader’s appetite” (87): a quitarle el apetito de lectura crítica. Si, como apunta Díaz, rechazar las alusiones de ciencia ficción y fantasía de la obra es rechazar a Óscar (Miranda 34), al saturar Yúnior el apetito del lector hasta el punto de darle la excusa perfecta para pasar su mensaje político por alto, termina también este rechazando y permitiendo que se devore a Óscar.

El lector sucumbe a la propuesta violenta, pero “charming” (36), encantadora, de Yúnior y, en su apetito cómodo de lectura, tolera la estigmatización de Óscar. Es así como se ignora la sabia epistemología que sus referentes fantásticos darían para revelar las dinámicas violentas que el narrador mismo aplica, como lo advierte Díaz:

I would argue not just of what import are brief, nameless lives to Galatus, but: of what import are brief, nameless lives and their nerdy, genre points of view? I think many readers, without realizing it, embrace their inner Yúnior, their inner dictator. The person who’s like, ‘I privilege certain kinds of narratives, and even though the main protagonist has a narrative that he argues is very, very important, I’m not gonna ... embrace it.’ (Miranda 34-35)

Las múltiples alusiones que Yúnior roba de Óscar crean, entonces, un banquete perfecto para saturar el apetito inquisitivo del lector y camuflar el poder tiránico que ha ejercido sobre los referentes de Óscar y las connotaciones políticas que estos tienen.

4. ÓSCAR: EL CALIBÁN DEL CIBAO

Yúnior se apropia, así, en un movimiento *galactuano*, de los mundos y referentes que han inspirado a Óscar para ensancharse él en medio de la narración. Pero es importante rescatar que Óscar es el gigante de la obra, tanto por su peso descomunal como por la red compleja de lecturas y elementos de inspiración que logra insertar a través de sus referentes en la narración de Yúnior. A pesar de todo, Óscar es un panteón de escritores: es simultáneamente Óscar Wao (Wilde), el James Joyce y el Tolkien dominicano. Es en su apetito literario donde reside su poder.

Como el fukú ha revelado, los devorados (los marginados) pueden también devorar para construir espacios más justos de expresión. Remontándose al tópico antropofágico, es posible ver cómo la literatura latinoamericana ha usado lo que Valérie Loichot llama “literary cannibalism” (141) para subvertir el monopolio de la palabra tiránica, pues:

Literary cannibalism upsets categories of the devourer and the devoured ... the original and the secondary, the colonizer and the colonized ... This act of ingestion, not to be confused with assimilation or plagiarism, is driven by a

violence that responds to revenge or justice ... it is not a devouring of human flesh but a feasting on words (141).

En efecto, el mito de la antropofagia haría que en 1928 el poeta brasileiro Oswald de Andrade convirtiera en su *Manifiesto antropófago* a este en un acto simbólico, esencial a la creación literaria latinoamericana, y condensado en el aforismo “Tupi, or not tupi, that is the question” (Andrade 1). Su principio es simple: la “Absorción del enemigo sacro” (Andrade 5); el consumo de las herencias hegemónicas occidentales con el fin de rearticularlas, como hace Andrade con el verso de *Hamlet* al reemplazar el verbo “to be” por la cultura indígena “tupí”. Esto con el fin de crear una poética propia que se nutre, pero que también devora y desecha sin contemplaciones, los legados exotizantes y denigrantes vividos por la colonización en Latinoamérica y el Caribe. De este modo, el simple hecho de enunciar es ya un acto de alimentarse del otro para, a su vez, nutrir posibilidades de autodefinición alternativas.

Óscar es un personaje de apetito literario pantagruélico: vive en un constante ejercicio de absorción y autonutrición semántico parecido al que contempla Andrade, el cual se manifiesta desde su obsesión por las palabras. Yunior, por ejemplo, notará que “he used a lot of huge-sounding nerd words like *indefatigable* and *ubiquitous*” (23). Es decir que Óscar vive en un festín constante de palabras, pero también de referentes culturales “nerd”, e incluso de lenguas ficticias como el élfico del *Señor de los anillos* y el chakobsa de *Duna* (22), que lo distinguen de sus congéneres.

Wao se excluye de las convenciones de habla y de cultura de sus interlocutores latinos, pues Yunior dice nunca haber conocido un dominicano como él (177). A su vez, la lengua rica de Óscar rompe con los imaginarios WASP estadounidenses, en los que se espera que el inglés de los habitantes racializados y segregados (relegados al “ghetto” [23]) refleje el mismo empobrecimiento que el Estado americano les ha impuesto tanto a los migrantes, especialmente latinos, como a sus ciudadanos negros. No obstante, Óscar tiene un uso excepcional y un apetito claro sobre la lengua y los géneros creativos y literarios —como la ciencia ficción y la fantasía— que a menudo no parecen ser espacios de enunciación abiertos para las personas de color y su autoproyección en esos mundos. Será precisamente a través de su apetito de formas de expresión y mundos diversos, y su reinención desde la excepcionalidad de su lengua, que Óscar podrá encarnar perfectamente el apelativo que Yunior le da con desprecio y a la vez lucidez: el de “Calibán” (177).

Derek Walcott, a quien Díaz incluye también en el paratexto de *Óscar Wao* después de la cita de Galactus, caracteriza elocuentemente, en un conversatorio con Bill Moyers, al Calibán de la *Tempestad* de Shakespeare como el personaje que ostenta “the greatest language, the most musical language” (pár. 20). Asimismo, para Walcott,

Calibán deriva su poder de haber aprendido críticamente del europeo su lengua para confrontarlo y maldecirlo con sus mismos términos. Un poder que le permite, ante todo, crear imaginarios de igualdad y hacérselos evidentes a los que ostentan el poder o, como lo describe bellamente Walcott: “... to render an imagination in language that says, ‘We have the same imagination’” (pár. 20). Calibán, como se mencionó, proviene etimológicamente de Caribe, refiriéndose tanto a la región como a sus habitantes y su supuesto canibalismo. La comparación entre Óscar y el personaje shakespeariano lo convierte en el “Calibán” de la obra y, por ende, en el perfecto antropófago literario: el que ostenta la elocuencia capaz de reclamar su espacio en la sociedad estadounidense y dominicana con la lengua de las culturas que lo han tratado de devorar y estigmatizar.

Óscar sueña, por ejemplo, con verse convertido en el “plátano Doc Savage” (28), haciendo referencia al héroe de los pulp fiction de los años treinta y cuarenta considerado el prototipo de todos los superhéroes venideros. En un póster de la película de 1975 basada en el superhéroe —y en la que el actor quien lo interpreta, Ron Ely, es ejemplo de la belleza blanca y rubia clásica— se leen sus características: “His body...a physical phenomenon. His mind... a mental marvel. His fight... to right all wrongs” (Warner Bros 1975). Óscar, al tomar ese referente de la cultura blanca hollywoodense y proyectarse en ese rol de hombre atractivo, inteligente y justo, haciéndolo ahora dominicano, crea con la lengua de la imaginación igualitaria propia a Calibán un espacio narrativo central para sí mismo en imaginarios ficticios de heroísmo y belleza, en los que las personas racializadas son a menudo ignoradas. De este modo, Óscar consume los referentes clásicos de la ciencia ficción de los que se ve excluido y en ese acto de “platanizarlo” —volverlo dominicano, pero a la vez volverlo comestible, mutable— lo nutre con el fin de crear un espacio de cabida para los *freaks* racializados, a quienes, como a él, se les ha visto como seres defectuosos o mutantes.

El acto de alimentación literario y político de los referentes coloniales cambia entonces de estatus. Pasa de ser el acto a través del que se neutraliza y anula la humanidad del otro, para transformarse en un espacio de igualdad de condiciones en el que el devorado por la maquinaria colonial y la supremacía de su discurso, también tiene la capacidad de devorar los referentes y mecanismos de enunciación del poder. Cuando usa referentes blancos y los reinterpreta como al plátano *doc savage*, Óscar crea una “complicidad” (Loichot 145) propia al canibalismo literario con los lectores a través del que injusticia las exclusiones de los personajes latinos de color. A su vez, crea nuevas posibilidades e imaginarios narrativos y políticos en la sociedad estadounidense, nutriéndolos, mejorándolos con su cal/n/ibanismo, en un acto que Junot Díaz cree es un paso esencial para el cambio político y utópico de las condiciones de vida de las comunidades migrantes (Miranda 32).

5. GORDURA Y ÓSCAR: UNA MIRADA ALTERNATIVA

Tal vez es desde esa mirada del personaje legendario quien, a diferencia de Galactus no devora para destruir, sino que devora para nutrir imaginarios alternativos para sí mismo y para su comunidad, que se deba aproximar la característica física central de Óscar: su obesidad. En la gran cantidad, si no en la totalidad, de análisis que se hacen del cuerpo de Óscar, su gordura es vista como prueba indudable de su abyección. Para Maeseneer & Bustamante, la obesidad característica de Óscar es incluso una condena, pues está “encarcelado en su cuerpo inmenso” (409); convirtiéndolo en uno de los principales “individuos indefensos y derrotados” dentro de la obra (410). En resumen, las proporciones del personaje principal se leen como una marca de monstruosidad que se alinea con la descripción que se hace de Óscar en la dolorosa escena en la que se ve al espejo: “The fat! The miles of stretch marks! The tumescent horribleness of his proportions!... Jesus Christ, he whispered. I’m a Morlock” (30). Los Morlocks, cuyo miembro más importante se llama irónicamente Calibán, se refieren a mutantes del mundo de X-Men que viven marginados en las alcantarillas por su apariencia física grotesca, creando así un nuevo puente de conexión entre el personaje de Shakespeare y la abyección corporal de Óscar.

Sin embargo, esta descripción cruel y morbosa nos llega a través de la lectura y fabulación que hace Yuniór del horror que siente frente a las proporciones de Óscar. Lo interesante es que, aunque desde la infancia se describe a Óscar como un niño robusto, “stout kid” (Díaz 13), su peso no es realmente un problema, pues a esta edad todavía tiene “girlfriends galore” (12): varias novias. La gordura de Óscar se convierte en una fuente de angustia para Yuniór cuando su obesidad le impide atender al que parece ser su deber como hombre dominicano: seducir mujeres y tener una vida sexual copiosa. Esta falta a la hombría dominicana es lo que terminará feminizando a Óscar ante los ojos de Yuniór y quitándole su respeto, pues como lo estudia Sáez Machado, Yuniór perfila a Óscar como el “Otro” opuesto de sí mismo (534). El apetito descomunal de Óscar, sus ansias de comer, vendría entonces a remplazar el apetito sexual esperado de la masculinidad dominicana según Yuniór, sumiéndolo en un espacio de otredad aún mayor.

Un ejemplo elocuente de estas dinámicas entre apetito, exclusión y género que Sáez Machado también propone en su estudio, es precisamente la pregunta que el tío dominicano de Óscar le hace para revelar su falta de hombría: “You ever eat toto?” (180). Al Óscar negar que se ha entregado a sus apetitos sexuales con una mujer, que se describen a través del acto de comer, el personaje mismo se muestra como un inapetente/impotente en la escala de la masculinidad dominicana. Es interesante entonces que Yuniór termine la novela con la carta que le manda Óscar una vez que ha podido finalmente

acostarse con Ybón, en la que describe su experiencia de sexo oral con ella, concluyendo que “She tastes like Heineken” (Díaz 344). La cita parecería una tentativa deliberada de Yúnior por rescatar de alguna forma el apetito sexual —único apetito que parece contar según la masculinidad dominicana— de Óscar (Sáez Machado 539). Asimismo, Yúnior tratará incesantemente de cambiar la composición de Óscar, obligándolo a ejercitarse y a adelgazar durante su convivencia en la universidad para rescatar los apetitos sexuales que, en su ausencia, lo han desnaturalizado de su hombría dominicana.

Los intentos de Yúnior, no obstante, fracasan. El apetito principal de Óscar pocas veces se relacionará en la obra con platos concretos o con un impulso sexual igual de insaciable al que pareciera sentir el narrador. Responde, más bien, al hambre que despiertan en el personaje las obras que le permiten hacer frente a su marginación. Estratégicamente, Díaz escogerá términos gastronómicos para describir el banquete de obras que componen el canon de Óscar: “he was *gorging himself* on a steady stream of Lovecraft, Wells, Burroughs, Howard, Alexander, Herbert, Asimov, Bova, and Heinlein, and even the Old Ones who were already beginning to fade —E.E ‘Doc’ Smith, Stapledon, and the guy who wrote all the Doc Savage books—*moving hungrily* from book to book, author to author, age to age” (21, el énfasis es mío). Para Óscar, los libros de ciencia ficción se convierten, de ese modo, en su principal fuente de alimentación, pues se atiborra (“gorge”) con hambre (“hungrily”) en sus lecturas. Es decir que, a medida que Óscar se lanza con creciente avidez a las referencias literarias, entre más lee y escribe, más crece su cuerpo y la presencia simbólica que tiene dentro de la obra. Si, como se apuntó anteriormente, en la narración Yúnior se vuelve cada vez más “robusto” a través de su papel de engullidor, lo que mantiene a Óscar en medio de la apropiación que hace el narrador de sus referentes se ve en su capacidad de mantener el peso de su cuerpo como una suerte de metáfora sobre el mismo peso creativo e inspirador que su creación literaria y sus lecturas le dan a la obra.

En efecto, Óscar, incluso después de su muerte, mantiene sus dimensiones imborrables en el centro de la obra, tanto física como creativamente. Si hay algo que revela la mención que hace Yúnior de los cuatro refrigeradores con los cómics, libros, películas y demás de Óscar; es que, aunque su dimensión corpórea desaparezca con su muerte, simultáneamente sigue creciendo y nutriéndose gracias al corpus de cartas póstumas de su autoría que reciben Lola, su hermana y Yúnior. La capacidad de ese gigante glotón de textos que es Óscar, un Calibán pantagruélico, se mantiene pues vigente, a pesar de su muerte, a través de sus lecturas y escritos de su corpus literario. Un cuerpo textual que puede ser intervenido, releído y reinterpretado: consumido y enriquecido. Isis, la sobrina de Óscar, con su cualidad rebelde de ser una “jurona” ávida de practicar “malaspalabras”

tanto en español como inglés (339). Es decir, con su uso hábil de la palabra que maldecir y se expresa con desparpajo, podría intuirse como la siguiente Calibán del linaje de ese gigante, aquella encargada de entender la historia de su familia y, protegida con los amuletos heredados de su tío, de jurarle, de maldecir a los fukús coloniales y tiranos que condenaron a su tío y a sus culturas.

6. CONCLUSIÓN

En *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Díaz pone en evidencia una pugna anclada desde los apetitos con la inserción de la figura del devorador de mundos, Galactus. Los imaginarios del acto de comer, de devorar y ser devorado, se instalarán a partir de ese momento dentro de la obra para revelar cómo detrás de la ingesta se esconden prácticas de poder, dominación y definición de la identidad del otro y la otra, que pueden ser usadas para marginalizarlos y negarle validez a su identidad y humanidad. En la República Dominicana de Óscar, y en América por extensión, presencias como el fukú sirven entonces como fuerzas engullidoras que reflejan la manera en la que los abusos estructurales y políticos infectan, indigestan y matan a los sujetos marginalizados, sexualizados y racializados que han habitado esos espacios.

A través de imágenes relacionadas con espacios de producción alimenticia caribeña, Díaz apuntará a los abusos creados por personajes y procesos históricos tiránicos —Galactus concretos como Colón o Trujillo— que han devorado los mundos de las comunidades a las que han deseado oprimir. Asimismo, el acto de narrar puede empezar con la intención de ensalzar las vidas pequeñas que tales regímenes han silenciado, pero puede fácilmente salirse de las manos, convirtiéndose en otro mecanismo más para alimentarse y alienar a quien inspira el acto creativo, como es el caso de Yunió con Óscar. Sin embargo, la obra de Díaz no deja espacio para víctimas estáticas: todos los personajes, en su mundo, son devoradores en potencia. La pregunta aquí no es entonces si se debe devorar o no, pues todos los personajes lo harán para autodeterminarse y crear agencias de cambio. Sin embargo, la pregunta que se formula es para qué y cómo se canibalizan las referencias y vivencias del otro. Óscar, en su apetito de Calibán —hambriento de obras, experiencias y nuevos lenguajes— permite ver una forma en la que ese canibalismo literario puede crear y nutrir imaginarios de equidad que inspiren a futuras generaciones a poner en duda los discursos coloniales y tiránicos que se filtran en el ámbito político y literario; para crear festines literarios en los que los “freaks”, los excluidos, sean esta vez figuras de peso.

BIBLIOGRAFÍA

- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Ediciones del Norte, 1989.
- Caicedo, Andrés. “Hacia una descolonización de la ingesta: El Colectivo Indigestão y la indigestión del gusto.” *Maguaré*, vol. 34, núm. 2, julio 2020, pp. 173–200.
- Carruth, Allison. *Global Appetites: American Power and the Literature of Food*. Cambridge University Press, 2013.
- Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo. “El nacimiento del Caníbal: un debate conceptual.” *Historia Crítica*, núm. 36, 2008, pp. 150-173.
- De Andrade, Oswald. “Manifiesto antropófago.” *Revista de antropofagia*, vol. 1, núm. 1, 1928, pp.1-6, http://www.ccgsm.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf
- De Maeseneer, Rita & Fernanda Bustamante. “Cuerpos heridos en la narrativa de Rita Indiana Hernández, Rey Emmanuel Andújar y Junot Díaz.” *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIX, núm. 234, 2013, pp. 395-414.
- Díaz, Junot. *The Brief Wondrous Life of Óscar Wao*. Riverhead Books, 2008. “Doc Savage: The Man of Bronze.” *Encyclopaedia Britannica*, 1975, <https://www.britannica.com/topic/Doc-Savage#/media/1/1944121/204921>.
- González, Christopher. “The Brief Wondrous Life of Óscar Wao: (2007).” *Reading Junot Diaz*, University of Pittsburgh Press, 2015, pp. 49–88.
- Hanna, Monica. “‘Reassembling the Fragments’: Battling Historiographies, Caribbean Discourse, and Nerd Genres in Junot Diaz’s *The Brief Wondrous Life of Óscar Wao*.” *Callaloo*, vol. 33, núm. 1, 2010, pp. 498-520. “Junot Díaz: Immigrants, Masculinity, Nerds, & Art.” *Youtube*, subido por Chicago Humanities Festival, 16 octubre 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=TA8X6TUA83k&t=1650s>
- Legrand, Catherine C. “Informal Resistance on a Dominican Sugar Plantation during the Trujillo Dictatorship.” *The Hispanic American Historical Review*, vol. 75, núm. 4, 1995, pp. 555-96.
- Loichot, Valérie. *The Tropics Bite Back: Culinary Coups in Caribbean Literature*. University of Minnesota Press, 2013.
- Miranda, Katherine. “Junot Díaz, Diaspora, and Redemption: Creating Progressive Imaginaries.” *Sargasso, Quisqueya: La República Extended*, 2009, pp. 23-39.
- Moyers, Bill. “Derek Walcott - A Conversation With the Great Caribbean-Born Writer.” *Moyers*, 1 de noviembre de 1988, <https://billmoyers.com/content/derek-walcott/>.

- O'Brien, Sean P. "Some Assembly Required: Intertextuality, Marginalization, and 'The Brief Wondrous Life of Óscar Wao'". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 45, núm. 1, 2012, pp. 75-94.
- Patteson, Richard. "Textual Territory and Narrative Power in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*". *Ariel*, vol. 42, núm. 3-4, 2012, pp. 5-20.
- Sáez Machado, Elena. "Dictating Desire, Dictating Diaspora: Junot Díaz's 'The Brief Wondrous Life of Óscar Wao' as Foundational Romance". *Contemporary Literature*, vol. 52, núm. 3, 2011, pp. 522-555.
- Sanchez-Taylor, Joy. "'I Was a Ghetto Nerd Supreme': Science Fiction, Fantasy and Latina/o Futurity in Junot Díaz's 'The Brief Wondrous Life of Óscar Wao'". *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 25, núm. 1, enero 2014, pp. 93-106.