

**El no-lugar del “migrante” en *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* de Junot Díaz**

Trabajo de grado para optar al título de literata

Dirigido por:

Mario Barrero Fajardo

Presentado por:

Isabella Ariza Buitrago

Código 200911082

Departamento de Humanidades y Literatura

Facultad de Artes y Humanidades

Universidad de los Andes

Mayo de 2013

## **Agradecimientos**

A Mario, por decirme que sí, por hablar conmigo como si fuéramos iguales, por aconsejarme y ayudarme en mucho más que este trabajo.

A Alvarito por leerme, y a Daniela Maldonado por leer conmigo.

## Tabla de contenidos

Introducción.....	4
Capítulo 1	
“El deseo inextinguible de estar siempre en otro lugar”.....	9
Capítulo 2	
“-Regresa a... tu verdadero hogar, mi amor -¿No se pueden tener dos?”.....	24
Conclusiones.....	41
Obras citadas.....	44

## Introducción

*Aunque es cierto que la literatura y la historia contienen episodios heroicos, románticos, gloriosos e incluso triunfantes de la vida de un exiliado, todos ellos no son más que esfuerzos encaminados a vencer el agobiante pesar del extrañamiento.*  
Edward Said. *Reflexiones sobre el exilio*

¿De dónde es quien ha vivido en dos lugares? ¿Puede uno desprenderse emocionalmente de un lugar del que ha sido desplazado o del que ha migrado voluntariamente? ¿Consigue el inmigrante pertenecer cabalmente a la cultura a la que llega? Estas son algunas de las preguntas que dan origen a este trabajo, en el que intentaré mostrar cómo el migrante vive en un lugar de desubicación permanente y acaba por habitar un no-lugar que surge de ese desplazamiento incompleto. Se le construye un prototipo con el que, sin embargo, nunca halla total equivalencia y es por ello que queda relegado a un limbo de identidad. Así, aunque lo señalen como perteneciente a una categoría particular, la visión del *otro* que lo define no logra dar cuenta cabal de ese migrante al que observa. Me refiero particularmente a la novela de Junot Díaz, *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* (2007), cuyos personajes principales, así como el narrador, son de República Dominicana pero viven buena parte de sus vidas en el exilio –ya sea por motivos políticos o por la búsqueda de alternativas económicas– en Paterson, Nueva Jersey.

En la primera parte de este trabajo intentaré mostrar la forma en que los personajes principales de la novela son vistos a través de ojos prejuiciados tanto por los habitantes de su país de origen como por aquellos del país al que llegan. Concretamente, le dedicaré este capítulo al estudio de la condición de migrantes de Beli, Óscar, Lola, y, el narrador, Yunior, algunos de los principales protagonistas de la novela. Beli, dominicana de nacimiento, migra a Estados Unidos para buscar refugio y huir de la dictadura de Rafael Trujillo, que ha

amenazado con matarla. Sus hijos Lola y Óscar de León también viven parte de sus vidas en ambos países y son definidos como buenos lectores que están siempre insatisfechos con el lugar donde viven. Yunior, por su parte, está en una posición indeterminada frente a la familia pues no logra entablar una relación amorosa con Lola, ni es amigo de Óscar más que en apariencia. Sin embargo, declara que “los de León no eran un clan del que fuera tan fácil librarse” y esto es parte de la razón por la que funge como el encargado de contar su historia (183). Sobre la familia de León cabe resaltar ahora al menos una cosa que tienen en común: todos son, bajo la lupa de dominicanos y estadounidenses, vistos como raros y como excepciones a cierta regla que homogeniza en una misma denominación a todos los inmigrantes. Se les ve como excéntricos, como la excepción de una teoría que impide la comprensión del concepto ‘inmigrante’ que ha sido aprendido *a priori*. Esta falta de correspondencia entre el concepto y lo que efectivamente se encuentra en la vida práctica (es decir, en cómo se comportan en la narración) se entiende por los observadores como un error del sistema o, más bien, como un error del objeto de estudio. Si no se cumplen ciertas características es porque no se pertenece a un tipo, luego si no se sabe bailar, si no se interactúa exitosamente con ‘las jevas’, si no se tiene un corte de pelo determinado, no se es dominicano.

Así, es en el primer capítulo donde veremos que, a pesar de que los personajes nacieron en la República Dominicana, a ninguno de ellos podemos llamarle ‘dominicano’ si nos regimos bajo las reglas de quienes los observan. Pero el problema se incrementa cuando nos damos cuenta de que ni siquiera les podemos llamar estadounidenses en tanto la identificación con el lugar de llegada tampoco es completa. Vivir en la diáspora es, para estos personajes, habitar un no-lugar similar al que introduce Marc Augé en *Los no*

*lugares: espacios del anonimato.* Se trata de “un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico”, lo cual reafirma el limbo al que los personajes han sido condenados (Augé 83). Si ninguno de los dos ‘bandos’ quiere reclamar a estos personajes como suyos, nos enfrentamos a una nube de apátridas cuya presencia no es bien recibida en ninguno de los dos lugares y quienes no están acostumbrados a responder por sí mismos la pregunta ¿de dónde eres?, sino que es la voz de *otro* la que irrumpe y responde casi siempre autoritariamente.

Sin embargo, si adoptáramos una visión más amplia de lo que es pertenecer a una nación<sup>1</sup>, por supuesto que serían dominicanos, pero también serían estadounidenses, con lo cual se estaría formando un palimpsesto que el nacionalismo radical no estaría dispuesto a aceptar. Es por esto que se les asigna un no-lugar, pues las categorías clasificatorias ya establecidas no permiten anomalías ni porosidades. Sin embargo, lo que podríamos ver nosotros, lectores, es un lugar mezclado no ya de origen sino de participación. Lo que dice Derrida sobre la ley del género es válido también en este contexto: “cada texto participa en uno o varios géneros, y sin embargo, esa *participación* nunca es un *pertenecer*” (Derrida 230). Pueden ser, le diríamos como consuelo a Óscar, Lola y Belí, de varios lugares a la vez, sin por ello caer en la categoría residual de monstruosidad. En todo caso, veremos que los personajes no logran usar esta especie de ‘doble identidad’ a su favor –como haría un superhéroe– porque ambas están siempre presentes a la vez. Así, ambas facetas se ocultan y se revelan simultáneamente incluso en contra de su voluntad, lo cual hace que los

---

<sup>1</sup> De acuerdo con lo que plantea Eric Hobsbawm en *Naciones y nacionalismo desde 1780* (1990) entenderé que la nación es una forma de clasificar cuyos criterios regentes son siempre insatisfactorios, la segmentación y la división no son naturales sino que “lo que tratamos de hacer es encajar unas entidades históricamente nuevas, nacientes, cambiantes, que, incluso hoy día, distan mucho de ser universales, en una estructura de permanencia y universalidad” (Hobsbawm 14).

observadores tomen su naturaleza como monstruosa por pertenecer a dos órdenes al mismo tiempo.

En la segunda parte de este trabajo ahondaré en la forma que tiene la novela y abordaré los mecanismos que usa el narrador para enunciar y editar dichos relatos, en los que también se incluye a sí mismo. Al estudiar la forma de la novela, veremos que –como en la primera parte– también la estructura es una que podemos relacionar con la diáspora. Con esto me refiero a que, así como Óscar, Lola y Beli son personajes resbalosos que no podemos aprehender enteramente, tampoco la narración es una lineal sino que desajusta una y otra vez el horizonte de expectativas del lector. Vemos, por ejemplo, la predominancia de la polifonía, la multiplicidad de géneros y los saltos no sólo temporales sino también del texto “central” que se opone a una narración supuestamente secundaria que está en los márgenes. Nuevamente, sólo podemos llegar a caracterizar la estructura de la novela por vía negativa: no es exclusivamente historia, ni realismo mágico, ni ciencia ficción, ni una biografía, ni un reportaje periodístico. Pero, aunque no es estrictamente ninguno de estos géneros, toma prestadas características de todas esas clasificaciones.

A esto se refiere Monica Hanna en su artículo “Reassembling the Fragments: Battling Historiographies, Caribbean Discourse, and Nerd Genres in Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*” y concluye que, al incluir elementos como referencias a comics y chistes, la narración es también una mezcla. Dicha mezcla narrativa, como veremos, es una que desubica al lector. Precisamente, aspectos como las fuentes que utiliza el narrador, las estrategias de verosimilitud que escoge, la forma en la que estructura la novela, son todas partículas de un engranaje que se forma y que difícilmente se puede desenmarañar puesto que el texto se resiste a ser desintegrado en partes aisladas e

independientes. Sin embargo, al mostrar la multiplicidad de la narración sí se puede llegar a establecer algunas particularidades de la novela, aunque la tipificación y definición para que ésta encaje en una categoría predeterminada dista de ser un objetivo de este trabajo.

Es en esta segunda parte en la que me ocuparé de la recepción del lector. Como sugerí antes, el efecto que produce la novela sobre el lector es uno, también, de desorientación y extrañamiento. No sólo son los personajes quienes se ven desplazados física y metafóricamente sino que también nosotros nos vemos obligados a migrar a medida que avanzamos en la lectura. Es así como entenderé como “migrante” no sólo a los personajes que se han movido geográficamente de un lugar a otro sino también al lector, que es obligado a descentrarse y a mutar su lectura de forma permanente. La hipótesis en este punto es que el lector se ve desubicado y tampoco él sabe qué lugar es el que debe ocupar a la hora de enfrentarse a esta novela.

Finalmente, tras haber abordado la pregunta sobre el lugar que se le asigna al migrante veremos que, más bien, se construye uno especial para él en la narración. El reto será pasar de la pregunta ¿qué lugar habita quien ha vivido en dos lugares? a la pregunta por ¿qué tipo de lugar –ya no geográfico– construye la narración? La hipótesis sobre este aspecto es que, en última instancia, a expensas de darle un lugar a los personajes en la novela, al lector se le condena a la diáspora y se le desubica de forma continua a lo largo del relato. Entre más se construye un terreno para los personajes que han migrado, menos cómodo está el lector en su lugar.



## Capítulo 1: “El deseo inextinguible de estar siempre en otro lugar”

*Yo no entiendo por qué lloran... Dicen que tienen nostalgia, que recuerdan aquello (así dicen siempre, aquello, para hablar de donde vivíamos antes), y que a pesar de todo somos de allá. ¿Somos de allá? ¿Qué quieren decir con eso? ¿Es bueno o malo?*  
Juan Carlos Méndez Guédez. *Una tarde con campanas*.

*He's a real nowhere man,/ Sitting in his Nowhere Land...  
Isn't he a bit like you and me?*  
The Beatles. “Nowhere man”.

En la primera parte de este trabajo me ocuparé de la forma en que los personajes principales de *Óscar Wao* suelen ser definidos por *no* pertenecer a República Dominicana ni a Estados Unidos. Ocupan, entonces, el espacio residual del no-lugar del que sólo se libran gracias a que imaginan realidades alternas y a que el narrador construye un espacio para ellos. Le dedicaré este capítulo al análisis de Óscar, Lola y Beli.

Óscar es quien da título a la novela y su caso de no-pertenencia a ningún lugar es tal vez el más extremo. Sobre este personaje me interesa estudiar tanto lo que los demás ven en él (el narrador, algunos personajes estadounidenses y dominicanos), como lo que él percibe de sí mismo (o lo que el narrador dice que él pensaba y las cartas que de él transcribe). En primer lugar, vale la pena resaltar que el intento de ajustar a Óscar a categorías preestablecidas no viene únicamente de sus cohabitantes estadounidenses cuando llega a Nueva Jersey sino que viene, sobre todo, de su madre. En su afán por preservar la ‘dominicanidad’ casi extinta de su hijo, Beli busca depurar lo extraño que encuentra en él. Así, ni los compañeros estadounidenses de Óscar ni su madre dominicana lo consideran normal pues no logran ajustarlo en ninguna de las categorías en las que un hombre dominicano de su edad debería encajar:

[Su gusto nerdoso] hizo que pareciera un bicho aún más raro en esas calles crueles de Paterson. Fue víctima de los demás muchachos —que lo golpeaban,

empujaban y le hacían todo tipo de horrores...– Hasta su propia madre encontraba sospechosas sus preocupaciones. ¡Sal a jugar!, le ordenaba por lo menos una vez al día. Pórtate como un muchacho normal (Díaz 33).

En el pasaje anterior vemos que Óscar es comparado con lo que suelen hacer los jóvenes dominicanos al llegar a la adolescencia tanto en la isla como cuando emigran a los Estados Unidos. En ningún caso se espera de ellos quedarse encerrados leyendo libros, por lo cual ser un dominicano inteligente se convierte en sinónimo de mutante: “¿Quieres saber de verdad cómo se siente un X-Man? Entonces conviértete en un muchacho de color, inteligente y estudioso, en un gueto contemporáneo de Estados Unidos. Mamma mía! Es como si tuvieras alas de murciélago o un par de tentáculos creciéndote en el pecho” (33). El símil con la monstruosidad se torna explícito en este fragmento en el que Óscar sería especialmente atípico porque su procedencia no le permite asociarse con ser estudioso. Así, el narrador es quien se encarga de hablar de Óscar como un personaje tan raro, diferente y monstruoso como los comics que lee y los cartoons que ve (32).

El narrador nos deja claro desde las primeras páginas de la novela que la suya no será una típica historia dominicana pues empieza el primer capítulo con la siguiente frase: “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” (23). Esta estrategia le permite al narrador proponerle al lector una historia de República Dominicana que, contra todo pronóstico y expectativas, no tratará sobre la imagen del dominicano que usualmente nos retratan e imaginamos, ya sea migrante o no. En todo caso, dicho estereotipo recorre la novela y persigue a Óscar pues es lo que algunos personajes, e incluso el narrador, esperan de un hombre dominicano y en lo que él mismo se convierte hacia el final de su vida cuando emprende el viaje de regreso a la isla. A lo largo de la

novela vemos que lo que se suponía que ‘debía ser’ Óscar es algo sobre lo que no cabía discusión ni espacio para indeterminaciones. Por el contrario, “se suponía que fuera un tíguere salvaje con las hembras, se suponía que las estuviera atrapando a dos manos. Por supuesto que todo el mundo se dio cuenta de su poco juego y, como eran dominicanos, todo el mundo lo comentó” (35). Aquí el narrador juega doblemente con el estereotipo del dominicano pues, aunque condena a la familia de Óscar por imponerle características a las que él no responde, de todas maneras le permite al lector clasificar a los dominicanos como chismosos. A un mismo tiempo son los demás miembros del núcleo familiar y del gueto construido en la diáspora quienes tienen una imagen predeterminada del dominicano y quienes pretenden entenderlos de antemano, pero es también el narrador quien usa la clasificación sin cuestionarla.

Óscar no sólo desajusta el estereotipo del dominicano sino que además ni siquiera es un nerd ‘tradicional’ que se conforma con sus libros. Por el contrario, es un nerd lo suficientemente extraño como para enamorarse de decenas de mujeres diferentes a lo largo de la novela. Al respecto el narrador nos dice que “de haber sido [Óscar] como los nerds con quienes yo me crié, los que no les importaban las hembras, la cosa hubiera sido distinta, pero él seguía siendo el enamorado” (34). Se trata, entonces, de un personaje que viola constantemente toda norma que permitiría clasificarlo en un género específico. Sobre este punto podemos anotar lo que Derrida dice en otro contexto: “cuando se establece un límite, las normas y las prohibiciones no están muy lejos: ‘Haz’, ‘No hagas’, dice el ‘género’... tan pronto como el género se anuncia, uno no debe arriesgarse a la impureza, a la anomalía o a la monstruosidad” (Derrida 224-5). Por sus gustos, sus intereses y por no pertenecer a un cierto tipo de inmigrante, Óscar estaría violando la ley del género al no permitir que se correspondan signo y significado. Aquí se sugiere que es tan difícil

clasificar a los personajes como darle un significado fijo a la novela en general, aspecto en el que ahondaré en la segunda parte de este trabajo.

Lo dicho hasta ahora se evidencia también en algunos personajes estadounidenses que nunca asociarían a Óscar con República Dominicana: “Espérate un minutito... ¿tú eres dominicano?... [Óscar] trató de pulir un poco lo que quedaba de su dominicanidad para ver si se parecía un poco más a sus jactanciosos primos porque había comenzado a sospechar que la respuesta podría estar en la actitud hipervaronil de ellos” (Díaz 40). En este pasaje vemos no sólo que Óscar está siempre intentando *parecer* dominicano, sino también que este déficit de “hipervirilidad” es uno de los elementos que llevan a la mayoría de los personajes de la novela a echar de menos la ‘dominicanidad’ en Óscar. De él se espera ser buen bailarín (57), buen conversador y, sobre todo, exitoso con las jevas (36), pues ser un hombre dominicano y ser virgen son dos términos incompatibles, tanto en la isla como fuera de ella (166).

Al carecer de todas estas características (“no sabía bailar salsa, merengue ni bachata” (256)), sus compañeros estadounidenses no ven en él a un dominicano y notan un desfase entre este personaje y el estereotipo que debería representar “el macho dominicano clásico [que] rapaba con toda clase de mujer” (24). Así, mientras que “todos los dominicanos experimentaban el temor y la dicha de sus primeros enamoramientos... Óscar se sentaba en el fondo del aula, detrás de la pantalla en la que coordinaba los juegos de Dungeons and Dragons y veía su adolescencia pasar” (34). Nuevamente es la falta de éxito con las mujeres lo que hace de Óscar un dominicano a medias y lo lleva a ocupar un espacio vacío y solitario entre República Dominicana y Nueva Jersey.

Antes de ser visto como “repugnante” (248) y de convertirse en el “monstruo gordo” (27) de la diáspora del que he hablado, Óscar “(todavía) era un niño dominicano ‘normal’,

criado en una familia dominicana ‘típica’” (23). Es en la diáspora que se vuelve un signo al que se le atribuyen muchos significados y cuya peor condena es ser resistente al cambio. En efecto, es la falta de cambio lo que lleva a Óscar a intentar suicidarse por sentirse estancado en este no-lugar al que ha sido arrojado “precipitadamente, angustiosamente” (33). Lo que dice Said sobre Oriente, aquél lugar al que Occidente le ha adjudicado un significado estático y estereotípico, es válido también para nuestro caso, pues ciertamente los inmigrantes dominicanos no se perciben como occidentales sino como el depósito residual similar al oriental: “[el orientalismo es] una tendencia a dividir, subdividir y volver a dividir el objeto de estudio, con la obstinada creencia de que *Oriente* era siempre el mismo objeto, inalterado, uniforme y de una singularidad radical” (Said 368). Esta afirmación nos propone tener en cuenta que ninguna etiqueta impuesta al otro es neutral ni apolítica sino que el hecho de tener en mente un prototipo del migrante implica agruparlos a *todos* en una sola categoría. Lo que parecen exigirle a Óscar es que decida qué ser en lugar de responder a muchos arquetipos al mismo tiempo. Nadie tendría problema en entender a Óscar si fuera enamorado o nerd o dominicano o estudioso o moreno. Pero que sea todo eso al mismo tiempo es lo que incomoda cualquiera que lo mire, incluso al narrador, que nos dice que Óscar no tenía excusa para ser tan raro (Díaz 164-5), que era un ‘gordo loser’ (171) y que no encajar en los límites de ‘lo dominicano’ era una forma de desafiarlo a él.

Óscar, según cuenta Yunion, a pesar de que al llegar a República Dominicana le llaman “el neoyorquino” (272), se empeña en que los otros lo perciban como dominicano: “Los blancos miraban su piel y su afro y lo trataban con una jovialidad inhumana. Los muchachos de color, cuando lo veían hablar o lo veían moverse, sacudían la cabeza. Tú no eres dominicano. Y él contestaba una y otra vez, Claro que sí lo soy. Soy dominicano. Dominicano soy” (57). A pesar de sus muchos intentos y búsquedas, no logra encajar en

Paterson ni encontrar un amor correspondido así que, al enfrentarse a la falta de pertenencia en Estados Unidos, el lugar esperanzador pasa a ser el pasado –cuyos recuerdos, de todas formas, no eran especialmente gratos– en República Dominicana: “Ese verano, [Beli] los mandó a él y a su hermana a Santo Domingo, y esta vez él no protestó como lo había hecho en el pasado. La verdad es que no había mucho en Estados Unidos que lo atara” (41). A pesar de permanecer en el no-lugar que lo persigue, Óscar se negó a “sucumbir a ese susurro que todos los inmigrantes de mucho tiempo llevan dentro de sí, el susurro que dice: *No Perteneces Aquí*” (256). Después de que a lo largo de la novela ha dicho que está cansado de que nada cambie, y que el narrador cuenta lo estático que se presenta a los ojos de los demás, es en su vuelta a República Dominicana que Óscar finalmente *cambia*: logra perder su virginidad con una prostituta de la que se enamora, habla perfecto español, se adelgaza y tiene una muerte digna del trujillato<sup>2</sup>.

Es en “El viaje final” donde Óscar protagoniza una de sus novelas de ciencia ficción (junto a Ybón, “una princesa alienígena abandonada que existiera parcialmente en otra dimensión” (261)) y en este escenario por fin encuentra un lugar: vive más en la literatura que en el mundo real. A Óscar ni siquiera su casa le servía como protección por las indirectas de su madre –“Ahora me tocó un ermitaño de hijo”– y porque las amigas de su hermana que “estaban requetebuenas” no lo dejaban concentrar, luego la literatura, los cómics y las películas siempre fueron su refugio (42, 37). Como Madame Bovary, Óscar confunde la literatura con su vida pero, a diferencia de ella, en lo que anhela vivir es una novela en la que logre volver a ser el dominicano que no había sido desde los siete años

---

<sup>2</sup> El ‘trujillato’ es como se le denomina a la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo que gobernó República Dominicana entre 1930 y 1961 “con una brutalidad despiadada e implacable”. A lo largo de la novela el narrador lo llama “El Jefe”, “El Cuatrero Fracasado” y “Fuckface”, conocido, según él, por “monopolizar con descaro todo el patrimonio nacional”, “armar uno de los mayores ejércitos del hemisferio”, “echarse a cada mujer atractiva que le diera la gana”, “dirigir el país como si fuera un campo de entrenamiento” y por “mantener una de las dictaduras más largas y dañinas del Hemisferio Occidental” (Díaz 16).

“cuando tuvo dos noviecitas a la vez, su primer y único ménage à trois” (25). Después de su intento fallido de suicidio, el *otro* lugar que encuentra Óscar es uno similar al que construye para él el narrador: un lugar fantasioso e imaginario: “El tipo siempre había querido algo así, siempre había querido vivir en un mundo de magia y misterio” (180). Esta vez sería el lenguaje el que le daría un lugar a Óscar, creado por él mismo –aunque inevitablemente mediado por la voz y edición de Yuniór– y podríamos entender esta opción de ‘lugar’ para el migrante como “ficciones literarias o producciones performativas del lenguaje, [que] son escenarios de un viaje imaginario de regresión a un origen que se sabe perdido al que, no obstante, se intenta regresar reconfigurándolo como una proyección imaginaria y *utópica*” (Pérez XXXI). Hacia el final de su vida, Óscar dice que “había logrado cierto poder propio... era como Unus el Intocable... un héroe, un vengador”, lo cual se puede entender como un intento de pertenecer a un lugar, de protagonizar uno de sus cómics y de dejar de ser el personaje estático que nunca logra cambiar ante los ojos de los demás (290).

Hasta ahora hemos visto que en su afán por encontrar un lugar Óscar ha intentado suicidarse y crear mundos alternos tanto en Paterson participando en juegos de rol y escribiendo novelas, como en Santo Domingo imaginando una ficción protagonizada por él y por Ybón, la prostituta. Ahora veremos que también su hermana Lola carece de un lugar fijo en el mundo, pero ella no se refugia en la ciencia ficción ni en los cómics, sino que trata de escapar constantemente de donde sea que se encuentre.

Como Óscar, Lola constituye una mezcla que impide a los ojos de los demás verla como un personaje unidimensional. Es tan negra que su madre le dice que parece haitiana, y con un “pelo lacio que [la] hace parecer más hindú que dominicana” (Díaz 60). Esta muestra de la segunda generación en el exilio declara que “quería la vida... que me llevó a tener amigas por correspondencia y a robarme los atlas de Paterson, más allá de mi familia,

más allá del español” (62). Del pasaje anterior vale la pena resaltar dos cosas: por un lado, se evidencia que desde pequeña existe en Lola una ansiedad desesperada por estar en *otro* lugar, un deseo que por su misma descripción nunca puede ser satisfecho. Por otro lado, también vemos que dicho deseo no está anclado a su tierra natal ni a su lengua ‘materna’, sino que por el contrario trasciende su origen y, al ser tan amplias sus expectativas, termina habitando siempre un no-lugar. En una carta a Yunior, Lola escribe: “Corrí con toda la rapidez que me permitían mis largas piernas. Iba a correr... más allá de Nueva Jersey, no iba a parar... desea[ba] con todo mi ser escapar hacia el futuro... Ese era el sueño que tenía. Pero si estos años me han enseñado algo es esto: nunca se puede escapar. Jamás. La única salida está por dentro” (75, 196). La escena transcrita nos lleva a concluir que los ‘más allá’ que Lola anhela son unos igualmente inhóspitos que la llevan a entender que la única forma de encontrar un espacio es dejar de anclarlo a un ideal geográfico.

La temporada en que su madre la obliga a vivir en República Dominicana (después de la primera vez que se escapó de su casa), Lola llegó a Santo Domingo como cualquier otra extranjera, es decir, sin sentir que aquel era el lugar donde estaba sembrada su identidad: “Rosío me hace vestir como una ‘muchacha dominicana de verdad’. Ella es la que me ayuda a arreglarme el pelo y a maquillarme y, algunas veces, cuando me veo en el espejo, ni me conozco” (76). Aquí Lola confiesa que se siente dominicana sólo en apariencia, pues como ya hemos visto, se trata de un personaje cuyas raíces no están arraigadas en ningún sitio: “Si era difícilísimo ser gótica en Paterson, imagínense ser una dominican-york en una de estas escuelas privadas en la RD” (76). Aquí vemos que esa sensación de extrañamiento acompaña a Lola a uno y otro lado de la diáspora. Aunque en menor medida que Óscar (Lola al menos, no era gorda ni fea ni bizca), tampoco ella llena las expectativas ni de su madre, ni de sus compañeros en Nueva Jersey, ni de su nueva vida en Santo Domingo: “No



eres tan especial, ¿verdad gringa?” (78), le dicen sus compañeras de clase. En esta cita vemos que haber vivido en Estados Unidos también trae sus prejuicios, por lo cual Lola, con haberse ido a vivir a ese país parece haber traicionado una supuesta patria en la que, sin embargo, hace mucho no había vivido.

En lugar de tratarse de personajes perfectamente delineados y fácilmente clasificables, “las fronteras de estos cuerpos son inciertas, su realidad está en movimiento” (de Certeau 72). Efectivamente, uno de sus novios de República Dominicana ajusta a Lola a las expectativas que se tienen de un estereotipo neoyorquino: “Porque soy de *Nueva Yol*, él siempre anda hablando de lo rico que va a ser y yo trato de explicarle que no me importa nada de eso, pero él me mira como si no estuviera en mis cabales” (Díaz 77). Es así como vemos que en cada país se esperan rasgos del migrante que, por vivir a caballo entre ambos lugares, no siempre puede satisfacer.

Similar al caso de Óscar, Lola es un personaje que no sólo demuestra la fractura que vivir en la diáspora le causa a la identidad, sino que además muestra que también los estereotipos contienen grietas: “Tú sabes, nosotros, la gente de color, hablamos cantidad de mierda de lo mucho que queremos a nuestros hijos, pero no es así. Exhaló. No es así. Para nada” (45). Al declarar esto con respecto de Beli, Lola sugiere que el imaginario de madre cálida dominicana es uno que no se corresponde con su realidad: “Así son los blancos. Pierden un gato y hacen sonar la alarma y hay titulares en primera plana, pero nosotros, los dominicanos, perdemos una hija y puede que ni cancelemos la cita en la peluquería” (71-2). Esta serie de críticas la llevan a distanciarse cada vez más de República Dominicana/de su madre, pero no para sentirse más identificada con Estados Unidos sino, paradójicamente, para sentirse menos atada a cualquier lugar.

A lo largo de la novela Lola dice querer viajar a España, irse a vivir y a dar clases en Japón, pero son lugares que siempre la traen de vuelta y que, como Nueva Jersey y Santo Domingo, no la adoptan por completo. Lola parece sufrir del mal que el narrador en otro momento denominará el “Efecto Omega de Trujillo”, que son las ganas permanentes de huir, escapar, estar siempre en otro lugar (64, 69, 74, 84). Es como si, una vez puesta en marcha la máquina de la diáspora, no hay un momento en el que se detenga sino que la empuja una y otra vez hacia otros lugares. Así como el padre de Lola y Óscar –que apenas se menciona en la novela y del que no se acuerdan porque los abandonó cuando eran pequeños-, también así recuerdan a República Dominicana como una patria ausente de la que no son hijos.

También su madre, Beli, sufría de este afán de escapar y, como Lola, tampoco se sentía enteramente a gusto en ningún lugar: “Hyatía Belicia Cabral... que, como su hija aún por nacer, sufriría de un malestar muy particular...: *el deseo inextinguible de estar siempre en otro lugar...* La estabilidad no estaba en las estrellas de nuestra muchacha, solo el Cambio” (cursivas mías 81, 235). Incluso antes de convertirse en “La Emperatriz de la Diáspora”, como la llama el narrador, Beli sentía el mismo deseo de cambio que años después invadiría tanto a Lola como a Óscar: “La Inca, [madre adoptiva de Beli], no iba a ayudar a nuestra muchacha a escapar. Al contrario... tenía como meta afincar a Belicia en el suelo provincial de Baní... pero ¿qué sabía Beli de su familia, salvo las historias que le contaban hasta la saciedad? Y en fin, ¿qué le importaba?” (105, 85). A pesar de haber sido hija de los propietarios de la Casa Hatuey de la Vega, Beli *también* es hija de las afueras de Azua<sup>3</sup> (que la marcaron, muy literalmente), de Baní y de New Jersey. El mismo dilema

---

<sup>3</sup> Antes de vivir en la diáspora en Nueva Jersey, Beli es reubicada en territorio dominicano después de quedar huérfana. Por siete años vivió en las afueras de Azua, “una de las zonas más pobres de la RD... como esas

frente a ‘la patria’ se presenta frente a los padres: la mezcla en su ascendencia lleva a Belí a la confusión sobre a qué orden obedecer y a qué lugar pertenecer.

La de Belí tampoco era una identidad ‘pura’ que los demás llamaran auténticamente dominicana, sino que como los otros personajes, no puede asentarse en un solo lugar. Como ejemplo de ello basta recordar que Belí, dominicana de nacimiento, aprende a jugar dominó gracias a que los chinos con los que trabajaba cuando joven le enseñaron. Este tipo de ejemplos nos permite constatar que la contaminación cultural (sin entenderlo como un término negativo) que hemos venido estudiando es una que ocurre en ambas vías. En efecto, ni el extranjero es tan diferente ni el local es tan puro como un afán nacionalista nos haría pensar, y más con un representante de ello como lo fue Trujillo. En este punto vale la pena traer a colación a Stuart Hall, quien señala como “propio” de la identidad caribeña justamente su discontinuidad: “No podemos hablar de ‘una experiencia, una identidad’, sin reconocer su otro lado –las rupturas y discontinuidades que constituyen, precisamente, lo ‘particular’ del Caribe” (Hall 225). Constatamos, ahora con mayor precisión, que la diáspora del Caribe en general y los personajes de *Óscar Wao* en particular se vuelven resbalosos al intentar contenerlos en una definición.

Los personajes de los que me he ocupado hasta ahora “se escapan de las palabras y los discursos que fijan [su] lugar... [Los extranjeros] nunca se encuentran donde se buscan. Nunca están *ahí*... Lo que es extranjero es lo que se escapa de un lugar” (de Certeau 70). Nuevamente vemos que el migrante se resiste a ser encadenado a un lugar, y que, como hemos visto, tampoco el lenguaje da abasto para crearles un signo fijo con el que siempre se correspondan. Como sus hijos, Belí también es un personaje marginado que después de

---

tierras irradiadas de los escenarios de fin del mundo que a Óscar tanto le gustaban... [que] se caracterizaba por el humo, la endogamia, las lombrices intestinales, las novias de doce años y unas palizas asombrosas” (Díaz 238-9).

migrar por primera vez “se vio exiliada de inmediato más allá de los muros del macroverso, expulsada... Ni siquiera tuvo la suerte de ser degradada a ese lamentable subconjunto –los megalosers– a quienes incluso a los losers les gusta joder” (Díaz 87). Su respuesta a esta situación resultó similar a la de Óscar pues, aunque ella no se refugió propiamente en la literatura ni escribía fantasías en paisajes apocalípticos, “¡Qué mundo inventaba! Beli hablaba de fiestas y piscinas y juegos de polo y cenas” (89). Era tan enamoradiza como Óscar y con las mismas ganas de vivir en una ficción creada en su imaginación, sólo que en su caso el escenario no era de juegos de rol sino uno propio de una telenovela: vivía “en su fantasía estilo María Montez<sup>4</sup>” (90). En última instancia, vemos que los tres integrantes de la familia Cabral que he estudiado hasta ahora se convierten en actores que *aparentan* ser transparentes y simples, pero cuyo disfraz paradójicamente sólo añade una capa más al palimpsesto que realmente constituyen.

El no-lugar de Beli se debe, también, a que durante gran parte de su vida fue definida por otros. Su primera migración fue de un pueblo a las afueras de Azua a Baní, lugar en que su madre adoptiva, La Inca, oscilaba entre decirle que ella era su madre y decirle que nunca olvidara quiénes eran sus verdaderos padres. Así, Beli debía rendirle culto y seguirle los pasos a un pasado que nunca conoció y a la vez debía acostumbrarse a tener una nueva madre. Escenas como esta: “La Inca sacude la cabeza... Pero hija, si eres hija de una panadera, ¡tú no sirves para mesera!” (106) se enfrentan a afirmaciones de La Inca en las que dice que le dice: “Recuerda que tu padre fue médico, *médico*, y tu madre enfermera, *enfermera*” (85). Beli busca, como su hija Lola muchos años después, “un lugar en el

---

<sup>4</sup> María Montez fue una célebre actriz dominicana que el narrador describe en un pie de página como “la primera Jennifer Lo” que “de vez en cuando se dejaba sacar fotos que el trujillato utilizaba después, pero nunca nada serio” (Díaz 90).

mundo mientras esperaba que su Futuro Glorioso se materializara” (106). Futuro que, soñado y siempre aplazado, es *también* un anhelo de estar en otro lugar.

Así, hemos visto que ni siquiera el lugar de nacimiento de Beli la reconoce como una de ‘las suyas’, pues “hablaba con el canto embotado e irreverente del pueblo que provoca pesadillas a los dominicanos cultos que duermen en sábanas de cuatrocientos hilos” (109). En una línea similar que asocia a Beli con la cultura popular más que con la lujosa Casa Hatuey en la que nació, es la escena en la que Beli baila: “¡La negra está encendida!... Todos pensaban que era una bailarina cubana de algún show y no podían creer que fuera dominicana como ellos. No puede ser, no lo pareces, etcétera, etcétera” (115). Sin embargo, Beli es obligada a abandonar República Dominicana después de que se enamora –y queda embarazada– de uno de los cuñados de Trujillo y debe exiliarse “¡en el Norte! A Nueva York, una ciudad tan extraña que ella misma nunca había tenido los ovarios para visitar” (153). Antes de ser golpeada, torturada y amenazada en los cañaverales por los ‘gorilas’ de Trujillo, Beli todavía no conocía “el frío, la monotonía agotadora de las fábricas, la soledad de la Diáspora” (158). Esta soledad de la diáspora de la que habla el narrador no sólo se refiere al caso de Beli sino que también nos recuerda a la soledad de la que quiere escapar Óscar.

Lo visto hasta ahora se puede relacionar, incluso si observamos una generación más en la familia Cabral, con el padre de Beli. El narrador nos cuenta que “Abelard era un Cerebro –no enteramente inusual en México, donde había estudiado, pero una especie extremadamente rara en la Isla del General Supremo Rafael Leonidas Trujillo” (201). Como he venido sugiriendo, Trujillo sólo le permitía a los dominicanos ser unidimensionales. Su discurso nacionalista era uno que divide irremediabilmente entre buenos y malos, entre simpatizantes y enemigos: “El Reinado de Trujillo no era la mejor

época para ser amante de las Ideas, no era la mejor época para entregarse a debates de salón, para celebrar tertulias, para hacer cualquier cosa fuera de lo común” (202). Hablar de fronteras movedizas era peligroso para el gobierno de Trujillo, no sólo en términos geográficos (pues separarse radicalmente de Haití era uno de los motores de su régimen), sino sobre todo personales, pues cada persona era su más íntimo aliado o enemigo.

La enumeración que realiza el narrador sobre las posibles causas que llevaron a Óscar a tener gustos ‘extraños’ nos llevan a concluir que no podemos poner el dedo sobre qué es lo que constituye el origen de la identidad de una persona: “puede que haya sido consecuencia de ser antillano (¿quién tiene más de ciencia ficción que nosotros?)... ¿O quizá fue el primer bibliotecario en Estados Unidos quien lo enganchó en la lectura?... ¿O quizá apenas fue un espíritu de la época?... ¿O era algo más profundo, algo ancestral? ¿Quién lo puede decir?” (33). De hecho, a lo largo de este capítulo hemos visto que la diversidad en la identidad de las personas no viene atada necesariamente a vivir en la diáspora. Se trata de un elemento propio de todos los personajes de esta novela –de todas las personas– menos de Trujillo, de los dictadores, que justamente prohíben la pluralidad de opiniones, pues que las personas sepan sobre varias disciplinas y que se nutran en el diálogo va en contra de la pureza que perseguía su régimen.

Todos los personajes de la familia Cabral serían unos indignos representantes del gobierno de Trujillo –muchos de ellos tuvieron muertes tan dramáticas como aquellas propiciadas por el trujillato– precisamente por ser tener tantas facetas, por no pertenecer cabalmente a esa ‘nación’, por no tener un origen definido ni un lugar en el cual se asienten definitivamente: “La identidad no puede encontrarse en su estado puro, prístino. Está siempre fusionada, sincretizada, con otros elementos culturales” (Hall 233). En el escenario de hoy, no se puede sino estar mezclado y cada vez es más difícil estar anclado

inexorablemente a un solo lugar. Esto no significa necesariamente que seamos ciudadanos del mundo fácilmente adaptables a cualquier situación y cultura a la que nos enfrentemos. Significa, más bien, que nuestra vida cotidiana sucede en un no-lugar. Todos son ejemplos de anomalías pero como son *todos*, es decir, los personajes, el narrador e incluso el lector, puede que la excepción también termine por hacer una regla. En este sentido, ¿se supera, de alguna manera, el extrañamiento? Al final de la novela ¿seguimos pensando que los personajes son raros o, por el contrario, nos volvemos como ellos y ya nada parece extraño? Estas son algunas de las preguntas que dan origen al segundo capítulo de este trabajo.

## Capítulo 2: “-Regresa a tu verdadero hogar, mi amor -¿No se pueden tener dos?”

*El centro no tenía lugar natural, no era un lugar fijo sino una función, una especie de no-lugar*

“La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias sociales”. Jacques Derrida

Lo que hemos visto hasta ahora sobre el mestizaje cultural y el no-lugar de los personajes de la novela vale también para la parte restante de este trabajo, es decir, el lugar incómodo que crea el narrador y que habita el lector. En este capítulo me concentraré en el extrañamiento que se da en el lector que, como veremos, es una forma de convertirlo en un migrante comparable a los personajes que estudiamos en el capítulo anterior pues tampoco el lugar que él ocupa se puede definir ni delinear perfectamente. La invitación que se le hace no es a que pretenda colonizar el texto sino a que, como aquello que lee, adquiera una naturaleza monstruosa. Se trata de un llamado a un lector que “se libera lo suficiente para darse cuenta de que estos órdenes no son los únicos posibles ni los mejores” (Foucault 6) y se aproxima a una propuesta que señala la porosidad de términos como ‘identidad’ y pone en duda la pertenencia inquebrantable a un solo lugar. La desfamiliarización a la que me refiero es una que se relaciona con la manera en la que se presenta la narración de Yuniors y la hipótesis en este punto es que el lector es descentrado y no sabe qué lugar es el que ocupa a la hora de enfrentarse a la novela.

En efecto, la narración de *Óscar Wao* no es una lineal ni estable sino una que se resiste a ser reducida a un solo género. El narrador se las arregla para mezclar en su texto (i) distintos tipos de fuentes; (ii) rasgos de varios géneros literarios y (iii) registros alternativos que, paralelos a la narración ‘principal’, se entrelazan en el relato, como lo son los pies de página que abundan en la novela. Si hasta este punto hemos visto que personajes



como Óscar, Lola y Beli se escapan a todo intento de definición unitaria, ahora veremos que el lector se enfrenta a un texto que, justo cuando cree haberlo aprehendido, se le resbala otra vez.

### La multiplicidad de fuentes

En primer lugar veremos las fuentes que utiliza el narrador para contar la historia de la familia Cabral de León y cómo las maneja a su gusto para implementar distintas estrategias de verosimilitud. Por un lado, al principio de la narración, la historia, lejos de presentarse como una fábula inventada por el narrador, pretende ser un reflejo de la realidad o al menos una transcripción fiel de la información que él ha podido recopilar. En efecto, Yunior introduce saltos desde el pasado de la historia que está recreando hacia el presente narrativo que cumplen la función de verificar la información previamente transmitida sobre la vida de Óscar y su familia (“Archie todavía vive y, cuando voy de paseo por la capital con mi pana Pedro, siempre veo su cara en los afiches políticos”) y de verificación de los hechos con testimonios de sobrevivientes (“le pregunté a los chamacos del barrio...”, “los viejos del barrio me han dicho...” (Díaz 113, 28, 126)).

El interés por comprobar cada dato lleva a Yunior a declarar que los espacios en blanco que no pudo llenar con evidencias supuestamente fácticas, tampoco los llenará con su imaginación sino que dejará esta brecha a la libre decisión del lector: “Ahora les toca a ustedes. Pastilla azul, continúan. Pastilla roja, regresan a Matrix” (264). Aquí vemos que Yunior acepta que su intromisión en la narración sólo llega hasta un punto, y que no depende de él la lectura e interpretación que se haga de su texto. De hecho, por momentos toma un disfraz de investigador e informante pues se propone decir lo que hasta ahora se ha callado: “Les daré lo que he logrado desenterrar y el resto tendrá que esperar al día en que

al fin hablen las páginas en blanco” (119). Se trata de un narrador que, como alega el periodismo, se encuentra atado a la verdad y la narración fiel de los hechos. Se reduce el espacio susceptible de ser llenado por él y no es su labor dar sentido a los eventos que se limita a transcribir: “Quisiera poder decirte otra cosa, pero lo tengo aquí mismo, *grabado en la cinta*” (cursivas mías, 155). Es así como el narrador suele presentar las evidencias que he mencionado para lograr transmitir una sensación de verosimilitud y que su lector crea, en efecto, estar frente a la narración de una crónica.

En esta misma línea, Yunior suele preocuparse porque sus fuentes sean fidedignas y logren convencer a su lector. Para ello, alude constantemente a que la información narrada proviene de diarios, cartas y fotos que ha reunido gracias a su labor investigativa: “en las fotos, Ybón se ve joven” (264), “si se han de creer sus cartas” (291), “guardo los libros de [Óscar], sus juegos, su manuscrito, sus comics” (302). Esto da pie a que Yunior declare que no tiene control sobre su relato, que apenas copia lo que dicen las grabaciones y lo que dicta la realidad: “Quisiera poder permanecer en este momento, quisiera extender los días felices de Abelard, pero es imposible” (221). Nuevamente, Yunior aclara que se trata de la historia de una familia que, supuestamente, no depende de él: “Hay otros comienzos, sin duda.... pero si este es el que los de León eligieron para sí, pues, *¿quién soy yo* para dudar de su historiografía?” (cursivas mías 199). Asimismo, a menudo se disculpa con el lector incrédulo, “discúlpeme el estereotipo” pero “todo esto es verdad, plataneros”, y aclara que hay ciertas escenas que, como copista, no puede evitar (262, 151). De hecho, se autodenomina El Vigilante, el “superhéroe del universo Marvel que está del Lado Azul de la Luna y mira y mira, pero *jamás interviene*” (cursivas mías, 31). En este sentido, Yunior

tendría en común con Óscar ser un pariguayo<sup>5</sup>, aquél que apenas presencia los hechos pero que no logra tener un efecto sobre ellos ni alterarlos en su favor de ningún modo.

Sin embargo, nos aproximamos a una narración en la que Yunior *también* se da suficientes licencias para analizar, especular e inventar sobre la historia que está creando, luego ni realismo ni el periodismo son definiciones que logren encapsular esta novela. En efecto, el narrador a veces duda y replantea lo que sus fuentes le confiesan: “El romance no fue nada como ella [Beli] lo haría parecer después”, como si él tuviera una mejor y más completa perspectiva para conocer y juzgar las ‘verdaderas’ vidas y sentimientos de sus personajes (101). A falta de evidencias empíricas, él hará la labor imaginativa restante: “no han sobrevivido muchas fotos de ese periodo, pero no es tan difícil imaginarlas” (82). Así, un elemento que alejaría a esta novela del relato periodístico es la forma en que Yunior dice conseguir la información que relata, pues “¿leía el diario de mi compañero de cuarto a escondidas? Claro que sí” (175). Es de este modo que su supuesto rol periodístico queda puesto en duda al traicionar el pacto con su fuente y revelar información que le fue confiada en confidencialidad. El motor de esta narración es, entonces, la violación de la privacidad y publicación de secretos que este narrador hace de sus personajes.

Lo mismo ocurre con su disfraz de copista de la realidad pues más adelante en la novela confiesa que sacrificará la antes pretendida exactitud histórica para preservar la belleza de las imágenes literarias. Es así como en un pie de página revela el artificio y declara que en su “primer borrador”

Samaná era realmente Jarabacoa, pero mi socia Leonie, experta [en] cosas domo, precisó que en Jarabacoa no hay playas [y también] me informó que el

---

<sup>5</sup> Según Yunior, “Si se buscara en el Gran Diccionario Dominicano, la definición del *pariguayo* incluiría a... Óscar”. Se trata de “un neologismo peyorativo del inglés, *party watcher*... ¿Quién diablos va a una fiesta a mirar?... el que se queda afuera, que solo mira mientras los otros levantan a las muchachas” (Díaz 31).

[baile del] perrito... no se popularizó hasta finales de los ochenta... pero ese es un detalle que me sería imposible cambiar; me gusta demasiado la imagen. ¡Perdónenme, historiadores del baile popular! (130).

En este fragmento el narrador no sólo confiesa estar más sujeto a las imágenes que a la precisión de las fechas –y por ello su autoridad se ve disminuida–, sino que su “error” también revela que no es un experto en asuntos dominicanos como pretende mostrarse. En fragmentos como este notamos que, contrario a lo que vimos anteriormente, la historia no es sinónimo de las imágenes literarias en su narración pues lo primero se puede sacrificar (a veces, cuando el narrador así lo quiere) en aras de preservar lo segundo: “La policía secreta (es demasiado pronto para que sea el SIM<sup>6</sup>, pero la llamaremos SIM de todos modos)” (222). Así, Yuniór no se basa en un relato único e históricamente preciso, sino que escucha versiones contradictorias de personajes como Lola, La Inca, Óscar e Ybón, además de darle cabida, también, a leyendas y chismes. Asimismo, dice estar contando todo lo que ha logrado desenterrar a la vez que acepta haber editado y recortado la historia, con lo cual se atribuye a sí mismo el papel de censor al eliminar episodios y ahorrarle “la angustia, [la] tortura” al lector (234). Como hemos visto, el narrador no sólo cumple el papel de cronista, sino que simultáneamente se transforma en editor y fabulador del relato.

### La falta de pertenencia a un único género

La variedad de fuentes que utiliza el narrador para construir su relato lleva a que se presente una indeterminación en los posibles géneros a los que pertenece *Óscar Wao*. No es

---

<sup>6</sup> Se trata del Servicio de Inteligencia Militar, “la temida y todopoderosa Policía Secreta”, al que Abelard siempre había imaginado “lleno de delincuentes y execrables analfabetos” y cuyos oficiales lo “esposaron” y “[rastrear] su escritorio con practicado descuido” antes de entregarlo a los guardias que lo torturarían durante semanas (Díaz 111, 222).

estrictamente fantasía, ni ciencia ficción, ni realismo mágico, ni un relato histórico, ni una novela confesional. Sin embargo, como en los personajes analizados en el capítulo anterior, también en la forma de la novela conviven muchos órdenes sin que impere uno que desplace a los demás. Es el mismo narrador quien manifiesta la variedad de géneros de los que se vale a la hora de escribir sin que le asalte la necesidad de escoger uno sobre los demás ni la preocupación por conservar un tono purista y uniforme a lo largo de la novela. Yuniór, tan migrante como Óscar, Lola y Beli, somete también al lector a la diáspora, pues lo lleva a constatar que los límites en la literatura, como los geográficos, son borrosos.

En primer lugar, no podemos precisar qué lugar ocupa *Óscar Wao* ante la dicotomía historia/fantasía precisamente porque adquiere rasgos de ambas. Por un lado, se relaciona con un relato histórico si consideramos que la novela podría ser leída como un ajuste de cuentas con la historia que usualmente se narra del trujillato.

Con base en el escrito de Hayden White, “El texto histórico como artefacto literario” (2003), podemos ver que es posible encontrar correspondencias entre literatura e historia. White sostiene esta semejanza cuando alega que incluso la escritura que pretende ser más científica y objetiva es mediada por el lenguaje y por el sujeto que escribe, por lo cual la historia siempre tomará rasgos ficcionales: “[las narrativas históricas] son ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados*... La mayoría de secuencias históricas pueden ser tramadas de diferentes maneras, proporcionando diferentes interpretaciones de los acontecimientos y otorgándoles diferentes significados” (White 114). Aquí no sólo se manifiesta que literatura e historia guardan una estrecha relación, sino también que White toma en consideración a un narrador como Yuniór: uno que relea la historia del trujillato y se encarga de contar una faceta diferente de ella. El libro de Yuniór

se parece justamente a lo que llevó a Abelard a la Caída: un chiste sobre el trujillato, “una broma pesada, sin duda” (219)<sup>7</sup>.

Como hemos visto, por momentos Yuniór afirma que, como el historiador, sólo llegará hasta donde sus fuentes se lo permiten: “¿Hubo tiempo para una o dos violaciones? Sospecho que sí, pero nunca lo sabremos porque no fue algo de lo que [Beli] habló” (Díaz 143). Lo anterior se vuelve una constante no sólo por falta de información sino también por los espacios vacíos que deja deliberadamente el narrador, quien nos da a entender que no inventará diálogos para los otros, que no interpretará por nosotros y que no le otorgará un sentido forzado a los acontecimientos de las vidas de sus personajes. De este modo, se abstiene de proponer una única lectura de la historia que él supuestamente sólo está transcribiendo. Incluso, a menudo dice no poder librarse de los acontecimientos reales a pesar de que, si él fuera el “verdadero” autor, lo escribiría de otra manera: “Sería mejor que Ybón y Óscar se conocieran en el Lavacarros de Fama Mundial...? ¿Sería mejor? ¿Sí? Pero entonces estaría mintiendo... se supone que es la historia verdadera de la Maravillosa Vida Breve de Óscar Wao” (264). En fragmentos como el anterior se evidencia que Yuniór cuenta la historia de Óscar por deberle alguna obligación, por temer (y haber sufrido) las consecuencias del fukú, “que lo [tiene] agarrado por el cuello” (19).

De esta forma, su narración es una que pretende ser “una especie de zafa, [su] propio hechizo de protección” contra la maldición que la familia de León parece haberle contagiado, pero a la vez es una narración supersticiosa que se abstiene de nombrarlo todo, temiendo aún invocar otro fukú. (20). De hecho, consciente del poder sobrenatural que pueden llegar a tener las palabras, hay cosas que ni siquiera este narrador puede decir y a lo

---

<sup>7</sup> Como se hará explícito más adelante, Abelard escribió un libro sobre Trujillo que lo llevó a lo que Yuniór llama la Caída, y por el que fue torturado y encarcelado.

largo de la novela va dejando, literalmente, espacios en blanco (“al fin yo intentaría decir las palabras que nos podían salvar. \_\_\_\_ \_\_\_\_ \_\_\_\_.” (277)).

En este sentido, el elemento pedagógico de la novela dejaría como moraleja la misma directriz de la época de Trujillo: no todo puede decirse, “hasta El Vigilante tiene sus silencios, sus páginas en blanco” (144). Podemos intuir que es por esto que, aún después de caído el trujillato, la lectura de Yunior sobre la historia dominicana queda relegada al margen. Además, lo no dicho también obedece a un interés por no dar por terminado el proceso de lectura/escritura pues tras hacer la tarea de investigar y no encontrar suficiente información, no rellenará los vacíos para darle al lector una historia completa y uniforme sino que dejará el resto a su interpretación. No se trata de un narrador que crea y lima cada arista de la realidad para nosotros, lo cual sería cómodo porque no nos dejaría preguntas sin resolver, ni silencios, ni espacios abiertos.

En todo caso, con respecto a la precisión debida a la hora de narrar el trujillato, el narrador lanza un reclamo que hace pensar que la literatura sí debe cumplir una función histórica. Con esto me refiero a que, en un pie de página, Yunior denuncia a Vargas Llosa pues éste retrata de manera inexacta a un personaje histórico como Balaguer, quien según Yunior “desencadenó una oleada de violencia contra la izquierda dominicana, enviando escuadrones de la muerte a eliminar a cientos de personas y alentando a millares a irse del país. Fue él quien supervisó/inició lo que llamamos la Diáspora... Apareció como un personaje comprensivo en *La fiesta del Chivo* de Vargas Llosa” (93). Lo que Vargas Llosa pasa por alto será justamente uno de los elementos en los que más ahondará Yunior: lo sanguinario de este impulsor de la diáspora. Episodios como el citado sugieren que recopilar los pies de página de la novela sería tener un curso de parodia de la historia dominicana contemporánea mucho más fidedigno, diría el narrador, que otras fuentes como

la historia o la literatura de algunos autores. Además, lo anterior nos lleva a tener en cuenta lo que apunta Freedman sobre la novela lírica (un género más que se sumaría a nuestra lista), pues Yunior estaría “entremezclando el pasado y el presente, acontecimientos ocultos y reales, figuras míticas e históricas” (Freedman 22). Sus personajes cohabitan, en un mismo plano, con personajes históricos reales.

Sin embargo, aunque hemos notado rasgos que acercan esta novela a un relato histórico, tampoco se trata de un historiador ejemplar puesto que le delega demasiadas facultades creativas a su lector: “¿Entonces qué fue?, se preguntarán ustedes. ¿Un accidente, una conspiración o un fukú? La única respuesta que puedo darle es la menos satisfactoria: tendrán que decidir ustedes mismos... Siempre habrá especulación” (227). Ni en la vida de los personajes ni en la narrativa que crea Yunior hay una historia completa ni una única versión:

Lo único seguro es que nada es seguro... Los Cabral que sobreviven tampoco son de mucha ayuda... se produce en la familia un silencio que yergue... que hace inescrutables todos los intentos de reconstrucción narrativa. Un susurro aquí y allá, pero nada. Lo que quiere decir que, si están buscando una historia completa, no la tengo (227).

El silencio, entonces, no sólo depende de Yunior sino que sus límites para narrar se presentan justamente porque La Emperatriz de la Diáspora no ha compartido su historia completa. Son silencios como los de Beli los que el narrador resalta, saca a la luz y les da una convención tipográfica, a la vez que los deja sin nombrar, callados y con la aceptación de los impedimentos que trae consigo el intento de representar eventos tan traumáticos como los asociados a la diáspora y al trujillato. Similar a lo que notábamos con el baile del perrito, ahora vemos que el narrador lleva esta libertad narrativa un paso más allá al



proponer que no sólo la verdad dice algo sobre la historia, sino que: “con cada narración [se añaden] nuevos ultrajes que, aunque no exactamente ciertos, [parecen] reflejar el espíritu de lo acontecido” (116). Nuevamente la precisión histórica no es esencial pero podemos concluir que a pesar de que la novela no es exactamente un reflejo del trujillato ni un reportaje sobre la diáspora, su forma y su estructura sí nos dice algo sobre ambos procesos históricos.

Es en virtud de la dificultad de definir esta novela como estrictamente histórica que entra a jugar un papel importante la intromisión de la fantasía en la narración. Tanto sus personajes como Yunió mismo suelen asociar los acontecimientos con explicaciones fantásticas propias del fukú, esa supuesta maldición que según el narrador ronda el imaginario dominicano desde la llegada de Colón: “[Trujillo] era nuestro Sauron, nuestro Arawn, nuestro propio Darkseid... [¡Se creía que] tenía poderes sobrenaturales! Se rumoraba que no dormía, que no sudaba” (16, 212). A pesar de que nos dice que “Esto no es un fockin comic... no es la fockin Tierra Media” (183), no podemos evitar establecer un paralelo entre la historia de los personajes y la fantasía.

De hecho, Yunió justifica algunos aspectos extraños de su narración alegando que la historia dominicana es lo suficientemente parecida a la ciencia ficción como para que no le crean (similar a las “obras maestras (o más bien monstrescas) de ciencia ficción [que escribía Óscar]” (168)): “¿Qué puede ser más ciencia ficción que Santo Domingo?... la vida en Santo Domingo durante el trujillato se parecía mucho al famoso episodio de *La dimensión desconocida* que a Óscar tanto le gustaba” (20, 210). Así, el trujillato parece ser un escenario que auspicia la recurrencia del narrador a explicaciones fantásticas: “la detención [de Abelard] (o, por si les gusta más lo fantástico: ese libro) precipitó un descenso sin precedentes en la fortuna de la familia... como un personaje de uno de los

libros de fantasía de Óscar” (229, 236). Aquí el narrador deja a un lado su disfraz de copista de la realidad e introduce una escena que sólo puede ser explicada recurriendo a la fantasía. Así, los rasgos fantásticos que le encontramos a la novela parecen surgir *a pesar* de la pretensión de verdad que el narrador alega tener en un principio, nuevamente en contra de su voluntad.

A pesar de estar en un limbo entre novela histórica y novela fantástica, podemos ver que *Óscar Wao* puede hacer parte aún de un tercer género. Me refiero a la categoría de novela confesional, pues en algunos segmentos Yunioner deja sus preocupaciones históricas e introduce, más bien, su interés por redimirse. El narrador confiesa que en realidad no es tan distinto de Óscar, sólo que él sí sabe disimular sus gustos y actuar como si se acoplara al estereotipo predeterminado del dominicano. Le cuenta a su lector que, en efecto, existe cierta identificación con Óscar y que, a pesar de que cuenta la historia de otros, también está hablando de sí mismo: “Quizá si –como yo– hubiera podido ocultar su otakunidad, la cosa hubiera sido más fácil, pero no podía. Llevaba su nerdería como un jedi lleva su sable láser” (32). En lugar de exhibir los gustos que comparte con Óscar, Yunioner parece refugiarse en el lugar común tanto en su comportamiento con las mujeres, como en su primera aproximación a la escritura: “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!” (164). Sin embargo, curiosamente es en la narración de *Óscar Wao* que Yunioner se aleja de la regla y el lector se convierte en una suerte de confesor con la posición privilegiada de leer lo que Yunioner normalmente callaría y de lo que se avergonzaría por considerarlo demasiado *oscuresco* o fuera de la norma.

En todo caso, tampoco podemos olvidar que, como señalé desde el primer capítulo, también Yunioner juzga y estereotipa a Óscar. En efecto, algunos críticos como Elena

Machado Sáez en “Dictating Desire, Dictating Diaspora: Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* as Foundational Romance” sostiene que el final de Óscar es uno fabricado por Yunior para que aquél encaje en el prototipo del hombre dominicano. Pero, contrario a lo que diría Machado Sáez, creo que a pesar de adquirir rasgos dictatoriales, Yunior sí entiende a Óscar, se reconoce en su no-lugar, y muta a medida que avanza en la narración. Esto lo podemos ver, por ejemplo, cuando dice haber cambiado su forma de escribir y se aleja de lo esperado por su profesor (“Mi profesor no lo podía creer. Me impresionaste. No hay un solo tiroteo o puñalada en todo el cuento” (185)), cuando acepta que sus gustos –aunque no tan públicos ni exagerados– se asemejan a los de Óscar (“Hoy en día ando medio nerd... Hasta me gustaban las vainas como *Akira*” (19, 164)), cuando se asienta con una mujer (“Tengo una esposa que adoro y que me adora... Ya no ando atrás de las jevitas” (297-8)) y cuando hace evidente que sí estuvo enamorado de Lola (“créanlo o no, Lola me importaba” (160)).

En última instancia, Yunior se nutre de aquello que lee y escribe sobre Óscar, es decir, nos confiesa suficientes datos que nos llevan a pensar que tampoco él era tan acorde al estereotipo como suele aparentar frente a los demás. Cuando cuenta que Abelard escribió un libro en el que exponía “las raíces sobrenaturales del régimen de Trujillo... que no era humano... ¡Que era posible que Trujillo... fuera una criatura de otro mundo!” confiesa que “[desearía haber] podido leerlo. (Sé que Óscar también)” (229). Por tanto, a pesar de que en el primer capítulo de este trabajo vimos que Yunior suele juzgar a Óscar por no ser un digno representante de la ‘dominicanidad’, acá vemos que tampoco Yunior puede definirse como un personaje unidimensional, sino que comparte rasgos que a Óscar lo relegaban a un lugar ‘anormal’ y monstruoso.

El movimiento del texto: pies de página, intertextualidad y contaminación idiomática

Nos resta ver una de las características de la novela que más desubica al lector, que lo vuelve un migrante permanente y lo obliga a permanecer en un no-lugar. Me refiero al movimiento que se produce en el texto con la introducción de pies de página, la cantidad exagerada de referencias, y la mezcla deliberada de inglés y español. Todo ello contribuye a producir un efecto similar al que hemos visto hasta ahora, es decir, llevar al lector a límites en la lectura de tal forma que no puede habitar un único lugar cómodo y determinado. Esto sumado a la cantidad de referencias, la mezcla en los géneros literarios, la alternancia de narradores, llevan a que no podamos indicar dónde es que residimos como lectores pues estamos obligados a habitar a un mismo tiempo todos esos lugares sin encontrar una narrativa principal y un autor uniforme que nos guíe por el relato.

En primer lugar, tenemos que según Genette, los pies de página entran en la categoría de ‘paratextos’, es decir que son elementos que están encima o por fuera de la narración, y que son independientes de ella. “Las notas a pie de página”, escribe Genette, “procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista... no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía” (Genette 12). En el caso de *Óscar Wao* los pies de página violan la convención, se tornan largos y digresivos, y llegan a competir con la narración ‘principal’. Efectivamente, hay notas que atraviesan hasta tres páginas de la novela, lo cual pone en duda cuál es la que debe tener la prioridad para el lector (Díaz 32-4). La narración se ve interrumpida porque las referencias se muestran de forma paralela al texto, lo cual recrea la “experiencia de dispersión y fragmentación, que es la historia de todas las diásporas” (Hall 224).

La definición que brinda Genette no da abasto pues, en nuestro caso, las notas no son externas a la narración sino que en ellas se aclaran asuntos de importancia para el narrador

como lo es la historia de República Dominicana: “[Pie de página] 9. Aunque no sea esencial para nuestro relato en sí, Balaguer *es esencial en la historia dominicana*, por lo que debemos mencionarlo, aunque preferiría cagarme en él” (cursivas mías, Díaz 92). Es en fragmentos como el anterior que constatamos que las notas al pie enseñan sobre historia dominicana al lector que le faltaron “los dos segundos obligatorios de historia dominicana”, lo cual se relaciona, como vimos, con el tono histórico que por momentos adopta el narrador (16). Es en ellos donde conocemos la historia de Trujillo, Balaguer, las hermanas Mirabal<sup>8</sup>, Galíndez<sup>9</sup>, Johnny Abbes<sup>10</sup>, Anacaona<sup>11</sup>, entre muchos otros. De hecho, funcionan como excusa para contar una historia olvidada (31) y con ellos se recrea muy literalmente el lugar marginal que ocupan versiones alternas del trujillato.

Además, los pies de página en esta novela juegan un “papel significativo en la progresión de la narrativa de ficción, extendiendo las fronteras del marco narrativo, introduciendo nuevos modelos heurísticos de interpretación y ofreciendo hilos narrativos alternos para que el lector los desenrede” (Maloney 2). Lo que el narrador logra con estas notas al pie es cambiar la forma de leer, pues es una manera de “sacar” al lector de la voz de la narración ‘principal’ y llevarlo a constatar justamente que el pie de página al que se aproxima no es un asunto menor.

En segundo lugar, vemos que la cantidad de referencias que se presentan en la novela es un mecanismo capaz de recrear en el texto un movimiento de idas y venidas como el de

---

<sup>8</sup> Descritas por el narrador como “las Grandes Mártires de la época”, que “opusieron resistencia a Trujillo” fueron asesinadas en un cañaveral (Díaz 87).

<sup>9</sup> Galíndez, como Abelard, escribió sobre la era de Trujillo y por ello “en cuestión de días, se vio amordazado, empaquetado y arrastrado [y] cuando despertó de su siesta de cloroformo, se encontró desnudo, colgando de los pies sobre una caldera de aceite hirviente” (Díaz 98).

<sup>10</sup> Abbes era considerado, según Yunió, “el mayor torturador del pueblo dominicano en toda la historia... fue el asesino de muchos revolucionarios jóvenes y estudiantes (entre ellos las Hermanas Mirabal)” (Díaz 111).

<sup>11</sup> “Anacaona, conocida como la Flor de Oro. Una de las Madres Fundadoras del Nuevo Mundo y la India más Bella del Mundo... trató de reunir a su gente, de oponerse, pero los europeos eran el fukú original y no había manera de pararlos” (Díaz 228).

la diáspora. Notamos las huellas de esta intertextualidad, por ejemplo, en las múltiples referencias cultas a las que remite Yunió que, sin embargo, constantemente se mezclan con otro tanto de referencias populares: “[Óscar] parecía salido de un comic de Daniel Clowes. Recordaba al gordito negruzco de Palomar del comic de Beto Hernández” (10). Aquí lo que se mezcla son las referencias a dos ilustradores de cómics (uno estadounidense y el otro mexicano), pero en toda la novela veremos que Yunió hace alusión a personajes de la cultura popular como Kinito Méndez, J-Lo, Juan Marichal, Willie Colón, Los Simpson, Superman y Scooby-Doo, al lado de autores de gran peso literario como Tolkien, Joyce, Conrad, Dickens y Homero. Lo anterior nos demuestra la implementación de nuevas convenciones en las que la ciudad letrada ya no es el modelo imperante ni el objetivo a alcanzar sino que convive con la cultura popular, no estrictamente dominicana ni estadounidense. Como la diáspora, se trata de un relato que siempre remite a algo más, a referentes externos al texto y por ello se le dificulta al lector señalar con exactitud el significado y la ubicación de cada referencia.

El último ejemplo que veremos para hablar de la mezcla discursiva que se cultiva en esta novela es el de la contaminación idiomática. En el texto original, escrito en su mayoría en inglés, con frecuencia irrumpen expresiones en español con lo cual el narrador parece burlarse de una supuesta pureza ideal del lenguaje y se niega a traducirlo *todo*. Esto se relaciona con lo que traté en el primer capítulo de este trabajo, pues los personajes también están en un no-lugar semántico porque no podemos traducirlos ni lograr que pertenezcan exclusivamente al español o al inglés. Sobre este punto podemos deducir que para narrar la diáspora hace falta incorporar todos los idiomas que se hablan en la comunidad. ¿Cómo podría ser de otra forma si, como hemos visto una y otra vez, los personajes pertenecen a ambos órdenes? La metáfora que relaciona la diáspora con el lenguaje toma mayor fuerza si

tenemos en cuenta que, como los personajes de la novela, el proceso de fijación de significado en una lengua tampoco es nunca definitivo. El movimiento, como el de la diáspora, es uno constante e incontrolable que, similar a las piernas de Lola, nunca encuentra dónde asentarse.

Finalmente, hemos constatado que Yunion es un narrador que copia, edita, mezcla géneros, lenguas y fuentes e incluye una variedad inagotable de referencias en su narración. Al final nos confiesa que tampoco él conoce todo, pues los escritos de Óscar se perdieron entre República Dominicana y Nueva Jersey, luego nos llega una mezcla amasada por muchas manos, mediada y especulativa, y el reflejo fiel de la vida de Óscar Wao –si encontrarlo fuera nuestro interés– sería cada vez más borroso. Incluso lo transcrito no es homogéneo pues, de hecho, aparecen paréntesis y pies de página que a menudo se toman el texto. Lo que hemos ido hilando con esta lectura es que algunos criterios usados para juzgar la literatura se quedan cortos a la hora de enfrentarnos a la novela de Díaz. El realismo, la novedad, la innovación y la originalidad son exigencias del lector que le son prometidas en un principio, pero que quedarán siempre diferidas e insatisfechas. Lo valioso parece ser, ahora, el señalamiento y la aceptación de esa falta de originalidad y de la ausencia de pertenencia a un solo lugar.

Podemos concluir hasta este punto que resulta imposible narrar culturas puras y que el contacto con el otro implica una mezcla en la enunciación. Son huellas que no se pueden borrar sino que se construye encima de ellas y ante la imposibilidad de ver el movimiento que tienen los migrantes (puesto que es un movimiento invisible que está casi en el interior de cada uno) el narrador lo logra hacer visible para el lector a partir del texto. Estamos, entonces, en otro tipo de geografía, una “*geografía de la nostalgia* en la que el hogar deja de existir como un ‘lugar de origen’ y se convierte en un no-lugar al que se viaja con la

palabra, que *es* en sí misma el territorio *propio*” (Pérez párr. XXXII). Como lo he venido sugiriendo, el lugar de pertenencia de los personajes que echábamos de menos en el capítulo anterior se manifiesta aquí como la narración de Yuniór. Es en ella donde pueden existir y asentarse, aún si –o justamente porque– esa narrativa es tan dispersa y heterogénea como ellos: “Las *utopías* consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso... Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan” (Foucault 3). Similar a una heterotopía, la diáspora no es un lugar pacífico que recibe a los migrantes ni el exilio es un movimiento unidireccional sino que, como nuestros personajes y la forma de la novela, está en constante mutación.

El lugar de la novela sería el no-lugar del que hemos venido hablando, el no-lugar de la *différance*, el espacio que diferencia dos términos pero que simultáneamente señala que esa diferencia tajante no es posible. Lo que hemos visto en este trabajo es que si nos empeñamos en ajustar las convenciones del mundo a un pensamiento binario, una novela como *Óscar Wao* se ve relegada a una suerte de limbo literario.



## Conclusiones

*No habrá nombre único... Y es necesario pensarlo sin nostalgia, es decir, fuera del mito de la lengua puramente materna o puramente paterna, de la patria perdida*

Jacques Derrida. "La différance"

Como he sugerido a lo largo de este trabajo, en *Óscar Wao* encontramos a más de un migrante. No sólo son Óscar, Lola y Beli quienes se desplazan físicamente de un país a otro, sino que la narración lleva a que el lector imite, también, ese interminable movimiento migratorio. Como estos personajes, tampoco nosotros, al leer, nos asentamos en un espacio definitivo que nos permita encerrar la novela en una u otra definición. Tal vez es esta razón por la que este trabajo no ha optado por escoger un único género al que pertenezca *Óscar Wao*, y tampoco ha dado respuesta unívoca a la pregunta inicial por el lugar que habitan los personajes. En ambos casos, la respuesta es múltiple, y lo que he intentado mostrar en estas páginas es justamente esa pluralidad de vías por las cuales podemos aproximarnos a una novela como la de Junot Díaz, sin pretender haberlas agotado todas.

De todas formas, podemos pensar que lo que construye la novela es precisamente un espacio en el que los personajes se pueden hospedar: "el poder del texto [es] construir y distribuir lugares, su capacidad [es] ser un espacio narrativo, y su necesidad [es]... *construir un lugar propio*" (cursivas mías, de Certeau 67). A su vez, el lector, a pesar de ser desubicado una y otra vez, nunca es desterrado del todo pues conserva el papel esencial de recrear el texto a medida que lo lee. Luego, si en primera instancia es el texto el que acoge a los personajes, es el lector quien auspicia ese asentamiento al leer su historia. Así,

podemos suponer que sólo una novela como la de Yunior, escrita *desde* la diáspora discursiva, puede albergar a personajes que viven *en* la diáspora geográfica.

Finalmente, vale la pena resaltar que la narración de Yunior no sólo presenta varias aristas difíciles de limar por las razones que vimos en el segundo capítulo de este trabajo, sino además porque deja su relato inconcluso, como negándose a escribir la última palabra sobre la vida de Óscar Wao, sobre la familia Cabral de León, sobre la historia dominicana o sobre sí mismo. Yunior dice detentar las respuestas que desvelan a la familia, pero de todas formas parece necesitar de alguien que siga en su labor de desenterrar y buscar testimonios, investigar los pedazos restantes y llenar las páginas en blanco de la historia de la familia (y del trujillato).

El personaje escogido para realizar esta empresa parece ser Isis, la hija de Lola, que a propósito de lo que vimos con la contaminación idiomática, habla perfecto español e inglés, y según Yunior, “si es hija de su familia... un día dejará de tener miedo y vendrá en busca de respuestas... el día que menos lo espere, tocarán a mi puerta... tomará todo lo que hemos hecho y todo lo que hemos aprendido y añadirá sus propias ideas” (301-2). La novela de Yunior y la posible obra futura de Isis constituirían una forma de *seguir* narrando la historia dominicana y combatiendo “el silencio de la isla” (16). Sin embargo, el narrador opta por diferir el final y señala que “nada termina, nada nunca termina” (303), ni siquiera su novela. Así como el deseo de estar en otro lugar de estos personajes nunca se extingue, tampoco la novela es una que cierre el proceso de la diáspora ni concluya la historia de la familia. Por el contrario, Yunior dedica las últimas páginas de su narración a declarar que con él, con su voz, no se escribe el punto final sobre el relato, sino que le cede la palabra a quien quiera seguirlo, complementarlo, incluso llenar algunos de los espacios que él ha dejado vacíos.

Como podemos deducir teniendo en cuenta el epígrafe de estas conclusiones, la novela se encarga de recrear un movimiento incesante tanto en el argumento como en su estructura, y “es necesario pensarlo sin *nostalgia*”, sin que debamos creer que alguna vez existió una identidad pura en la que dominicanos y estadounidenses se dividían por una línea tajante (Derrida 60). Con esto quiero decir, basándome en lo que plantea Derrida, que *Óscar Wao* es apenas un ejemplo de que “no hay un origen fijo hacia el cual podamos emprender un retorno final y absoluto” (Hall 226). Esta dificultad por definir lo que es el origen de la identidad demuestra, precisamente, que ésta se trata de un no-lugar similar al que me he referido en este trabajo. No tendríamos que ver esta novela ni a los personajes como representantes de uno u otro término binario sino que, más bien, como la subsistencia de categorías usualmente contrarias o antagónicas. Esto llevaría tanto a personajes, como novela y lector a ocupar una posición no-localizable. En efecto, así como participar de la ciencia ficción, la crónica, y el relato periodístico no hace de *Óscar Wao* una novela empobrecida, tampoco los elementos diversos que componen la identidad de los migrantes los lleva a ser una mezcla monstruosa, como analizamos en el primer capítulo de este trabajo. Así, el espacio limítrofe que ocupan Óscar, Lola y Beli entre ambas culturas, sin pertenecer a ninguna por completo sino participar en ellas tangencialmente, asemeja a los migrantes-personajes al migrante-lector, quien de manera similar es descentrado sin poder librarse del ir y venir que supone la “máquina de la diáspora”.

## Obras citadas

### Bibliografía primaria

Díaz, Junot. *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*. Trad. Achy Obejas. Bogotá; México: Random House Mondadori, 2008. Impreso.

### Bibliografía secundaria

Augé, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Editorial Gedisa S.A, 2000. Impreso.

Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002. Impreso.

Derrida, Jacques. “La différance”. *Textos de teorías y críticas literarias*. Barcelona: Anthropos, 2010.283-304. Impreso.

---. “La ley del género”. Trad. Jorge Panesi. Web. 7 de marzo de 2013.

---. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias sociales”. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989. Impreso.

de Certeau, Michel. *Heterologies: Discourse on the Other*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. Impreso.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Siglo veintiuno editores: Bogotá, 1979. Impreso.

Freedman, Ralph. *La novela lírica*. Trad. José Manuel Llorca. Barcelona: Barral Editores, 1972. Impreso.

Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". *Theorizing Diaspora*. Ed. Jana Evans Braziel y Anita Mannur. Malden, MA: Blackwell, 2006. 233-246. Impreso.
- Hanna, Monica. "Reassembling the Fragments: Battling Historiographies, Caribbean Discourse, and Nerd Genres in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*" (2011): 498-520. Impreso.
- Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Trad. Jordi Beltrán. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998. Impreso.
- Machado Sáez, Elena. "Dictating Desire, Dictating Diaspora: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* as Foundational Romance". *Contemporary Literature* 52. 3 (2011): 522-555. Impreso.
- Maloney Edward J. "Footnotes in Fiction: a Rhetorical Approach". The Ohio State University. 2005. Web. 20 de marzo de 2013.
- 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". *Revista de Filología Románica* (2011): 265-277. Impreso.
- Méndez Guédez, Juan Carlos. *Una tarde con campanas*. Madrid: Alianza Editorial, 2004. Impreso.
- Pérez Moreno, Juan Diego. "Geografía(s) de la nostalgia. Textualidad, diáspora y hospitalidad en la videoinstalación *Soledad y compañía* de Hannah Collins". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 8.1 (2013). En prensa.
- Said, Edward W. "Reflections on Exile". *Reflexions on Exile and Other Essays*. Boston: Harvard University Press, 2000. Impreso.

-----. "Crisis (en el Orientalismo)". *Textos de teorías y críticas literarias*. Barcelona: Anthropos, 2010. 361-378. Impreso.

The Beatles. "Nowhere Man". *Rubber Soul*. Parlophone, 1966. CD.

White, Hayden. "El texto histórico como artefacto literario". *El texto histórico como artefacto literario*. Trad. Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2003. 107-139. Impreso.