

El monstruo en “Monstro”: Una perspectiva neobarroca

por Daniel Arbino y Núria Sabaté

Reconocido por sus obras *Drown* (1996), *Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), y *This Is How You Lose Her* (2012), Junot Díaz explora en su relato “Monstro” (2012) aspectos relacionados con la ciencia ficción donde ofrece una parodia de tal género a partir de características como el exceso y el caos.ⁱ El exceso y el caos informan la estética del neobarroco el cual “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto absoluto, [y de] la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico” (Sarduy 183), aspectos prevalentes en “Monstro”. El marco descriptivo del neobarroco (el cual adoptaremos aquí con muchas libertades) se alinea con un pensamiento antihegemónico que busca distanciarse de la ideología política (neocolonialismo, imperialismo, neoliberalismo...) de la modernidad.ⁱⁱ Al romper con aspectos que lo anteceden (en esa “modernidad disonante” (29) al decir de Irlemar Chiampi), el neobarroco aborda las dificultades que existen en el continente americano de construir comunidades a partir de la diversidad de orígenes étnicos, creencias religiosas y políticas, valores culturales e idiomas dentro de la misma nación.

En este relato Díaz desmitifica la narrativa de la modernidad por su destrucción de la naturaleza y su exceso de individualismo, materialismo y explotación humana, con un enfoque especial en la población haitiana. En particular, “Monstro” puede ser añadido al grupo de obras cuyos personajes vagabundean por el espacio latinoamericano que, si bien en la literatura de la primera mitad del siglo XX se desarrolla, principalmente, en un espacio selvático y/o rural (*La vorágine* (1924), *Don Segundo Sombra* (1926), *Doña Bárbara* (1929), *Pedro Páramo* (1955), etcétera), en la literatura posmoderna (Fuguet, Paz Soldán, Cucurto) pasa a desarrollarse en un contexto urbano, en este caso Santo Domingo. A pesar de la extensa atención que la crítica ha

ofrecido a la obra de Díaz, nos sorprende que a este original relato no se le hayan dedicado más páginas.ⁱⁱⁱ

La narración de “Monstro” tiene lugar en un futuro inconcreto desde el cual el narrador-protagonista sostiene que nos va a relatar su historia en el período previo a la llegada del fin del mundo. A través de analepsis, el narrador nos transporta a un tiempo pasado (pero todavía futuro para el lector) y a un espacio específico, un Santo Domingo que todavía es reconocible ya que en este, los personajes no van en platillo volante sino en auto y los jóvenes siguen comunicándose a través del teléfono móvil (aunque mandan glyphs en lugar de sms y no usan la web sino el Whorl). En este contexto temporal impreciso, pero no lejano de nuestro presente, el calentamiento global y las enfermedades afectan la vida diaria de los que viven en el hemisferio occidental y la economía mundial se ha desplomado. El cuento integra dos historias paralelas que se van entretejiendo y que alternan momentos personales con noticias de la propagación, en Haití, de una epidemia llamada “la Negrura”, que conduce al temor de que la enfermedad alcanzará la República Dominicana y/o saldrá de la isla. El narrador, cuya familia suele vivir humildemente en Nueva York, está en Santo Domingo para pasar el verano con su madre, quien padece otra enfermedad sobre la cual el lector no alcanza a conocer los detalles.^{iv} En Santo Domingo, el narrador se reúne con un conocido dominicano de la universidad de Brown llamado Alex, de familia pudiente, cuyo contacto le ofrece un privilegiado acceso a los clubes de la isla y a un apartamento con climatización, marca de un estatus social reservado a la élite (109). A través de Alex, el narrador conoce y se enamora de Mysty, caracterizada por su superficialidad, y a quien el narrador intenta cortejar durante todo el verano, sin éxito. Alex quiere ser fotógrafo profesional y este deseo lleva, al final del cuento, a Mysty, a Alex y al narrador, a la frontera con Haití para sacar fotos de los afectados por la epidemia (llamados *viktims*). Mientras tanto, la Negrura se ha ido propagando por Haití, pero es

específicamente en la capital donde ha infectado a las personas “más débiles” (107). El cuento tiene un final abierto; Mysty y el narrador van a seguir a Alex quien, junto con su Polaroid, está decidido a llegar hasta la frontera que divide la isla. El lector no alcanzará a saber qué sucede y queda en ascuas ya que al principio del texto se afirma que “these days everybody wants to know what you were doing when the world came to an end” (107) y, más adelante, el narrador dice que “they call those of us who made it through “time witnesses” (107). Pero, ¿de qué acontecimientos es testimonio? O, en todo caso, ¿cómo se sobrevive al fin del mundo? Es necesario pues, poner en tela de juicio la credibilidad del narrador que, a pesar de declarar “Fools make up all sorts of vainglorious self-serving plep- but me, *I tell the truth*” (107), deja muchos resquicios abiertos a la imposibilidad de esclarecer dudas, que nos acechan desde el mismo título “monstro” al cual no hay otra referencia explícita en el relato. Así pues, cabe preguntarse ¿quién es el “monstro” o monstruo?

Para tal referencia nos remitimos al estudio cabal de Elena del Río Parra, *Una era de monstruos*, acerca de la construcción y función de tal figura, donde explica que

lo monstruoso es, por definición, lo no natural, lo que está fuera de la taxonomía y es ajeno a cualquier orden. (...) [Así e]l uso de monstruos participa de una gran corriente de escapismo donde lo deforme aflora a la superficie en dos movimientos complementarios y, en cierto modo, paradójicos, de elusión y alusión (...) Al utilizar lo monstruoso como forma de elusión de la realidad, se apela a la emoción del espectador; cuando se emplea como alusión al mundo, se ponen en funcionamiento sus posibilidades intelectuales” (16).

Cabría esperar que los *viktims*, los infectados deformes fueran los monstruos pero, partiendo de la parodia de la ciencia ficción a partir de la que leemos el relato, todo en este relato parece

monstruoso: desde los narratorios, hasta lo que sucede en la isla y el propio uso del lenguaje. Lo monstruoso radica en esa hibridez natural de las zonas de contacto.

En estas líneas, “Monstro” es un relato de frontera (o más bien fronteras) que denuncia los choques ideológicos, culturales, étnicos que tienen lugar en este espacio de confluencias, híbrido por naturaleza y, a su vez, monstruoso, por el uso que de él se hace como blanco de metas políticas y abusos personales. La frontera es también el espacio en caos permanente al que hay que aproximarse desde varios lados para poder percibir en su totalidad, de ahí el propio título donde el *monstruo* del español estándar pasa a ser *monstro* en una versión lingüística coloquial dominicana que, como su sociedad, se conforma a partir de varias influencias y orígenes, entre ellas la más silenciada, la africana. Es en el *eludir* esta realidad que también conforma la República Dominicana, es decir, en la censura o discriminación hacia todo lo que conecta el país con sus orígenes africanos de donde (¿quizás?) emana el monstruo. Por otro lado, con el relato también se alude a la discriminación que los haitianos sufren en la R.D. al transformarlos en *viktims*, capaces de sobrevivir a la epidemia de la Negrura, que tanto temor instiga entre dominicanos. Esta discriminación del haitiano por su fenotipo se desarrolla ya en obras previas de Junot Díaz, como en *Drown* que incluye varios relatos con referencias a la cuestión. En “Ysrael”, por ejemplo, el narrador, Yuniors, describe las discusiones con su hermano mayor, quien usa el término “haitiano” para insultarlo: “Most of [the insults] had to do with my complexion, my hair, and the size of my lips. It’s the Haitian, he’d say to his buddies. Hey Señor Haitian, Mami found you on the border and only took you in because she felt sorry for you” (5). En “Aguantando,” el narrador se refiere a su pobreza como una consolación porque al menos la familia no es tan pobre como los haitianos. En “No Face,” nadie le hace caso a una mujer cuyo esposo la abandonó para estar con una haitiana. Por lo que la mujer pierde su estatus social sin ser siquiera responsable del agravio. En su obra

más reconocida, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, personajes dominicanos caracterizan a los haitianos como usurpadores.

La mención explícita, en las obras de Díaz, de tal ideología, muestra cómo el autor se sirve del haitiano como una figura de tensión que, por el color de su piel, desafía nociones de identidad. El relato juega con la idea de negritud como algo primitivo, diabólico y, en definitiva, monstruoso, que refleja y parodia una parte del discurso nacional dominicano.^v Así, el haitiano sirve como símbolo fronterizo, metafóricamente mostrado en “Monstro” a través del uso del zombi, aquí una figura barroca que sigue las características de Foucault: “the transgression of natural limits, the transgression of classifications...” (63). “Monstro” empieza precisamente con un chiste sobre la Negrura de los haitianos: “At first, Negroes thought it *funny*. A disease that could make a Haitian blacker? It was the joke of the year” (107). Pero el chiste se propaga por la República Dominicana al mismo tiempo que “the Haitians in the D.R. were getting deported over a freckle” (113) conectando la transmisión de un rumor con la de sus efectos, lo que resulta en la deportación de haitianos que en lugar de ser protegidos de la epidemia, para empeorar la situación, son arrojados a ella. Tal episodio trae a la memoria las tensiones históricas entre dominicanos y haitianos y un discurso dominicano que tilda a los emigrantes haitianos de invasores, ideología que llegó a la cima en 1937 durante la dictadura del general Trujillo, en la masacre de 30.000 haitianos bajo la justificación de que los haitianos amenazaban la soberanía nacional dominicana y la dominicanidad (Wells 13-14). Más recientemente, en septiembre de 2013 la Corte Tribunal dominicana les arrebató la ciudadanía a los dominicanos de origen haitiano nacidos en la República Dominicana después de 1929, para mantener su noción blanqueada de dominicanidad y distanciarse de las diferencias económicas, lingüísticas, raciales, y religiosas haitianas (Abiu López y Coto).

En esta ficción blanqueante en que vive sumido el país caribeño, los *viktims* del relato, son humanos infectados por un virus que ennegrece a sus víctimas y que, a nuestro parecer, surgen como forma de denuncia a la despreocupación y la falta de políticas que propongan, por un lado, soluciones a los problemas medioambientales, y paralelamente, remedien la discriminación racial y de clase. El exceso es clave en el cuento porque hay un exceso de negritud que les causa un pánico al mundo, lo que solamente causa más caos, un exceso de desorden. Omar Calabrese, en su obra *Neo-Baroque* (1992), señala que “excess, precisely because it goes beyond limits or boundaries, is obviously more destabilizing. Furthermore, any excessive action, work of art, or individual *wants* to throw doubt upon an existing order, as well as possibly to destroy it or to construct a new order...Each order isolates itself and defines excess by forbidding it” (58). El exceso de La negritud de los “viktims” sirve para debilitar la jerarquía social establecida y el colectivo de los “viktims” subvierte el individualismo prevalente en nuestra sociedad, ofreciendo un modelo de cambio. Un nuevo orden social colectivo puede ser establecido a partir del desmantelamiento de las viejas estructuras que dividen a la sociedad por su color o estatus económico. Sin embargo, para llegar a este cambio no deja de ser necesaria una época desestabilizante (¡o el apocalipsis!) donde el caos acecha cualquier aspecto de la narración, desde los personajes, el clima social, el contexto geográfico, hasta el propio texto, que se construye a medida que el caos aumenta. A ese caos contribuye el espacio de Santo Domingo y, por extensión, la República Dominicana, y La Española en su conjunto, que se presentan como lugares-cárceles donde la gente deambula sin rumbo fijo y muy poca voluntad propia. En Santo Domingo, Alex se mueve por la ciudad en un auto y vive encerrado en su apartamento por miedo a ser secuestrado. Las únicas veces que sale de espacios cerrados es para ir a algún lugar remoto alejado de la ciudad a tomar fotografías, por las que sus amigos lo admiran. Sin embargo, al lector nunca se le ofrece

la oportunidad de adentrarse a conocer qué aparece en estas fotografías, artefactos de función metaficcional (uno no puede más que pensar en Julio Cortázar) en que tal veto imposibilita que el lector construya ningún tipo de significado acerca de tan alabadas imágenes. Y en el juego de observar-ser observado del que se nutre el fotógrafo-fotografía, cabe preguntarse ¿qué es lo que mira Alex? y ¿qué es lo que se le censura al lector? Si aceptamos el papel de la fotografía como relato que se construye a partir de la mirada del observador, el artefacto se desenvuelve como una *mise en abyme*, una narración a partir de un vacío en el que es imposible dilucidar más que otro juego paródico, una fotografía-cárcel, que denuncia el silencio y la negación.

En cuanto al narrador, se trata, como en tantas otras obras de Junot Díaz, de un antihéroe cuya honestidad y vulnerabilidad lo hacen humano. Este narrador-personaje, de quien a lo largo del relato no llegamos a saber el nombre, no pretende salvar la humanidad de la hecatombe que se avecina, ni siquiera ayudar a su madre enferma, sino que, como nos advierte ya en las primeras líneas: “I was chasing a girl” (107). La motivación del relato (¿acaso confesión?) tampoco es contar cómo se llegó al fin del mundo sino que, de nuevo, aparece la metaficción que pone en el primer plano de la narración la reconstrucción de una historia personal irrelevante en comparación a los sucesos en que se enmarca. El enamoramiento por la chica, Mysty, y las estrategias fallidas de seducción por parte del narrador son las que conforman el relato principal que es interrumpido por pasajes descriptivos de los acontecimientos sobre la magnitud de los efectos que la infección está tomando en Haití. Ambos, la fallida seducción de Mysty (“motherfuckers used to say that culo would be the end of us. Well, for me, it really was” (107)) y el de la llegada del fin del mundo se desarrollan de forma paralela. Las preocupaciones del narrador, como las del resto de personajes principales, pasan por el beneficio y bienestar propio; recordemos que el narrador “was supposed to be helping out, but really I didn’t do na for [mom]” (107) lo que nos lleva a extrapolar tal actitud

en una crítica al individualismo y a los valores de la sociedad posmoderna. En una entrevista, Díaz reconoce la alegoría como instrumento literario en los cuentos de ciencia ficción para hablar del ambiente político. Al distinguir entre las metas de la ciencia ficción y el realismo, Díaz cuenta que “It just happens that there are people that want to build real-ish worlds to address reality; others of us want to get at reality through unreal worlds” (citado en Leyshon). De ahí que el relato se pueda interpretar como la creación de un universo alternativo a una realidad contemporánea que desilusiona.

De igual modo, *Mysty*, cuyo nombre nos remite al sustantivo “mist” que podríamos traducir como vapor, neblina personifica la falta de compromiso y la hipocresía. En su primera descripción de *Mysty*, el narrador explica que: “...she spent the rest of the night ribbing me because I was so Americanized, because my Spanish sucked, because I didn’t know any of the Island things they were talking about...” (110). La relación de *Mysty* con el protagonista se desarrolla a partir de acusaciones sobre su mestizaje cultural (dominicano-estadounidense) pero la propia identidad de *Mysty* es cuestionable. “You better believe I’m pura *lemba*, she always said” (111) pero justo después el narrador nos desconstruye esta identidad para darnos a conocer otra *Mysty* que “spoke impeccable French,” “spent five years in Quebec,” y quiere “move to Paris, work for the U.N.” y “read French books in a café” (111-112). En estas líneas volvemos sobre la cuestión de la identidad cultural moldeada por las experiencias propias pero también por las observaciones ajenas y la política. Además, sobre los tres deseos de *Mysty*, se proyecta una fuerte crítica social. El deseo de vivir en París y leer libros en cafés porque “men love me in Paris” (113) ilustra la trivialidad del personaje a quien no se le conoce interés alguno excepto pasar tiempo con Alex, su único amigo. En relación a su tercera aspiración, la de trabajar para Naciones Unidas, deja entrever otra crítica con la superficialidad del mundo humanitario, que está presente a lo largo

del relato: “in the early months, there was a big make do, because it was so strange (...). A huge rah-rah, but when experts determined that it wasn’t communicable (...) the renminbi and the attention and the savvy went elsewhere. And since it was just poor Haitian types getting fucked up—no real margin in that” (107). Aquí Díaz se enzarza con las organizaciones humanitarias y su *modus operandi* que en lugar de moverse para salvar vidas independientemente del tipo de crisis y el lugar donde sucedan se movilizan siguiendo modas. Por qué, ¿quién se acuerda de Darfur ahora que tenemos Siria? y ¿qué vendrá después? Según Díaz, fue precisamente la marginalización de ciertas regiones y personas lo que le inspiró “Monstro”:

A couple years ago I got to thinking that our world has so many blind spots, so many places and people it intentionally doesn’t want to see—if some menace began to coalesce in these spaces, our own unseeing would, in fact, blind us to the danger. It struck me that many of these very spaces were also the most neglected, mistreated, vulnerable areas of our world—areas on the global body where an opportunistic infection could and would take root (citado en Leyshon).

En “Monstro”, la marginalización del haitiano (y, por extensión, de las etnias minoritarias) en el mundo contemporáneo, donde los haitianos son reducidos a ciudadanos de segunda clase, relegados a cuerpos irrelevantes que desafían las políticas hegemónicas.^{vi} El capitalismo, marcado por su individualismo, se presenta en el cuento como una institución estructurada por el exceso y la falta de compasión donde los haitianos se convierten en moneda de cambio, en seres deshumanizados y desechables.

La trama del cuento se inicia en una crisis medioambiental causada por un exceso de indiferencia, no únicamente hacia los haitianos sino, también, hacia la naturaleza. Díaz habla de un calor devastador que conduce a varias sequías y una recesión económica que impacta todo el

mundo: “Everybody blamed the heat. Blamed the Calientazo. Shit, a hundred straight days over 105 degrees F. in our region alone, the planet cooking like a chimi and down to its last five trees—something berserk was bound to happen” (106). Si bien en las obras clásicas de ciencia ficción se produce la exploración de otros planetas o universos, en el relato de Díaz no hay otro planeta, ni otra República Dominicana más que los recreados a partir de la propia ficción narrativa. El relato que leemos es, precisamente, la puerta a ese otro mundo que, como un espejo, refleja los excesos y la despreocupación de nuestra sociedad y nuestros gobiernos hacia asuntos primordiales. Aunque Díaz no profundiza acerca de los problemas medioambientales en el cuento, hay una plena advertencia. Además, en el futuro que reproduce “Monstro”, la tecnología y la ciencia aparecen como disciplinas fallidas incapaces de dar respuestas que nos puedan salvar porque a ellas solo tienen acceso los privilegiados.

El texto aparece codificado a partir de referencias y descripciones hiperbólicas que parodian este collage dominicano en el que tiene lugar la narración. En “Monstro,” todo es caos, desde la situación personal del narrador que regresa a la isla forzado por la enfermedad de su madre y se queda a vivir ahí por un “culo plástico”, pasando por los sucesos en la isla. A pesar del caos, el narrador hace esfuerzos para guiar al lector y ser preciso: “In the hospital that day:” (113) “now it gets sketchy as hell” (115) o “let me not forget this –this is the best part” (117). Estas incursiones nos hacen inferir que hay un lugar y un tiempo desde donde se focalizan los sucesos y, sin embargo, el propio texto nos arrastra hasta esa frontera textual desestabilizante en que Díaz usa varios idiomas, se sirve de neologismos, usa letras mayúsculas con minúsculas sin seguir una normativa, hace referencias a diferentes culturas, mezcla referencias cultas y populares.

En cuanto a estas referencias, es significativa la descripción de los *viktims*, que coincide con la figura del zombi de tradición haitiana. El uso del terror mediante el zombi resulta efectivo

en el cuento de Díaz, aunque nunca se sirva de tal nombre y escoja los apelativos *viktims* y *possessed* (*invaders*, al final del relato) en su lugar, jugando una vez más con la noción de la creación de una ficción a partir de la relación significante-significado. Nosotros usamos el término “zombi” por razones geográficas, puesto que el cuento toma lugar en Haití, donde se origina el concepto de “zombi” y por la cantidad de películas, novelas (gráficas), y programas de televisión que se han estrenado en los últimos años con un enfoque en alguna epidemia viral enigmática que no necesariamente mata al portador, sino lo infecta y toma control de su cuerpo, transformándolo en muerto viviente. Algunos ejemplos son *28 Days Later* (2002), *World War Z* (2006), *Warm Bodies* (2010), *Juan de los muertos* (2011) y *Retreat* (2011), entre muchos otros. Además de razones geográficas, “zombi” es un término adecuado para hablar de los infectados por su caracterización ya que no duermen, tienen un cambio brusco de temperatura interna, chillan en vez de hablar y vagan por el campamento. Por su uso de los no-muertos para realizar una crítica social, el cuento de Díaz, como las obras ya mencionadas, se pueden clasificar dentro del género “zombi.”

El zombi, según Zora Neale Hurston en su estudio antropológico *Tell My Horse* (1938), tiene varios usos: trabajar en la plantación, vengar a otra persona, servir como ladrón para otra persona y ser sacrificado (182-197). Para expandir la definición, Sarah Juliet Lauro y Karen Embry reflexionan sobre el contexto histórico haitiano en el cual nace el zombie. En “A Zombie Manifesto” (2008), ellas argumentan que “There is the Haitian *zombie*, a body raised from the dead to labor in the fields, but with a deep association of having played a role in the Haitian Revolution (thus, simultaneously resonant with the categories of slave and slave rebellion)” (87). Estas autoras se refieren a la creencia haitiana de que los zombis fueron guerreros durante la Revolución Haitiana. De hecho, en *Haiti, History, and the Gods* (1998), Joan Dayan nos informa de que el nombre viene de Jean Zombi, una figura histórica que en 1804 detuvo a un francés en la calle, lo

desnudó y lo mató (36). Lauro y Embry caracterizan al zombi como alguien capaz de rebelarse, una noción imprescindible para entender el uso del zombi en “Monstro” como resistente a las presiones externas. Para terminar, McAlister toma el zombi y lo aplica a la modernidad occidental como crítica del capitalismo. Ella observa que “the zombie serves to index the excessive extremes of capitalism, the overlap of capitalism and cannibalism, and the interplay between capitalism and race in the history of the Americas” (462). Los haitianos, como un grupo mayormente afroantillano, fueron definidos como seres no humanos bajo la esclavitud, un sistema colonial que los clasificaban efectivamente como monstruos, entre humanos y animales. Luego, durante la ocupación estadounidense de la isla entre 1915 y 1934, Estados Unidos justificó su misión “civilizadora” a través de relatos sobre canibalismo, zombis y satanismo (Dayan 37-8), que describían a los haitianos como salvajes. En “Monstro” los *viktims* haitianos toman proporciones de magnitud considerable y se vuelven, como en los relatos estadounidenses, antropófagos: “Initially, no one believed the hysterical evacuees. Forty-foot-tall *cannibal* motherfuckers running loose on the Island? Negro, please” (118, énfasis nuestro). Cabe enfatizar la evolución de los zombi/*viktims* en caníbales por cuanto la práctica del canibalismo en el Caribe fascinó a los primeros exploradores de la corona castellana que derramaron cantidades de tinta para dar detalles de esta práctica, empezando por Cristóbal Colón a quien se le ha adjudicado la acuñación (quizás accidental) de tal vocablo y que legitimaría la colonización europea. A esta legitimación contribuirían tanto la literatura (Cartas de Colón a los reyes, las crónicas de Pietro Martir Anghiera, Hans Staden) como la iconografía (André Thévet, Jan van der Straet). En “Monstro”, la alusión explícita al canibal nos parece significativa por cuanto se trata de un símbolo político-cultural importante en el Caribe, cuya aparición en la cultura europea se da a partir de una falta de entendimiento de significantes, por lo que el nombre de la tribu de los caribes o caríbales pudo

haber dado lugar a los caníbales. Esta transformación colombina se refleja en el juego lingüístico al que nos arrastra Díaz, en ese *monstruo* que se ha transformado en *monstro*. Es así como sobre los monstr(u)os de Díaz se proyecta la sombra de la conquista y, por extensión, de la historia colonial de la isla:

Doctors began reporting a curious change in the behavior of infected patients: *they wanted to be together, in close proximity, all the time*. They no longer tolerated being separated from other infected, started coming together in the main quarantine zone, just outside Champ de Mars, the largest of the relocation camps. All the viktims seemed to succumb to this ingathering compulsion. Some went because they claimed they felt “safer” in the quarantine zone; others just picked up and left without a word to anyone, trekked halfway across the country as though following a homing beacon (118, énfasis nuestro).

Este aunarse de los *viktims* rememora la homogeneización con la que durante la conquista se caracterizó a las varias etnias americanas y que sigue siendo técnica en boga todavía entre los gobiernos más recalcitrantes (español, dominicano, francés...). En “Monstro”, la fusión de los cuerpos se cristaliza en una metáfora sobre la *des-subjetivización* que sufren los haitianos, pero por otro lado, esta amalgama se realiza de forma voluntaria por lo que se erige en una versión renovada de colectividad superando las impuestas limitaciones que el pueblo haitiano ha acarreado a lo largo de la historia. El canibalismo de los *viktims* se extrapola a lo que vendrían a ser versiones modernas de esta práctica que opera no solo desde los abusos a los (derechos) humanos sino al propio planeta. En esta constante parodia, “Monstro” invierte el sentido del discurso de Estado y, como en Roland Barthes, la escritura de Díaz se convierte en un “acto de solidaridad histórica”.

Según Christine Buci-Glucksmann en su estudio *Baroque Reason* (1994), el barroco es “the reason of an unreconciled history” (89). En “Monstro”, Díaz alude indirectamente a los varios encuentros culturales desiguales que han formado La Española desde la llegada de los primeros europeos hasta las varias intervenciones estadounidenses, junto con la larga historia de tensiones políticas entre la República Dominicana y Haití. Históricamente, la Revolución Haitiana convirtió la isla, por en aquel entonces la colonia más rentable de las Américas y del imperio francés, en una nación independiente operada por esclavos. El hecho de que Haití aboliera la esclavitud al proclamar su independencia amenazaba la legitimidad de los sistemas de producción de Estados Unidos, Cuba, Jamaica y Brasil, países que dependían de la esclavitud para fortalecer su crecimiento económico.^{vii} Además, la presidencia populista de Jean Bertrand Aristide (1991, 1994-1996, 2001-2004), fue víctima de la intervención estadounidense en el país, por la que Estados Unidos dejó de proporcionarle ayuda extranjera y, muy posiblemente, respaldó el golpe de estado que resultó en el exilio de Aristide (Higman 264-265). En “Monstro”, el autor ilustra esa presencia ominosa norteamericana en la que los *viktims* haitianos logran sobrevivir a explosiones de magnitud nuclear, ridiculizando de esta forma la capacidad militar estadounidense, que con su arsenal se muestra incapaz de eliminar un grupo de humanos enfermos, quizás por el uso inadecuado de la tecnología:

Monitoring stations in the U.S. and Mexico detected a massive detonation in the Port-au-Prince area in the range of 8.3. Tremors were felt as far away as Havana, San Juan and Key West.

The detonation produced a second, more extraordinary effect: an electromagnetic pulse that deadened all electronics within a six-hundred-square-mile radius.

Every circuit of every kind shot to shit. In military circles the pulse was called the Reaper (118).

La bomba que el ejército de Estados Unidos deja caer sobre los infectados rememora las políticas imperialistas del país, con frecuencia, más motivadas por la arrogancia y los intereses de políticos megalómanos que por una estrategia que calibre las consecuencias de estas intervenciones militares. La violencia de los “Great Powers” no deja de ser, también, una metáfora del canibalismo. Si los *viktims* se comen a otros humanos, las bombas fagocitan a sus víctimas de un modo incluso más violento y burgués (sin que los responsables se tengan que ensuciar las manos de sangre). La oscuridad (“darkness”) que causan las bombas al expandir su radio por la detonación actúa como espejo de la Negrura de los *viktims*, de este modo, la oscuridad se convierte en herramienta democrática para igualar a la sociedad, pues durante la noche y sin luz, todos y todo se percibe negro. Del texto se dilucida otra implicación sociohistórica que tiene que ver con la Negrura como enfermedad y como dolencia particularmente haitiana. Este hecho evoca dos momentos de un desencuentro científico-político donde el grupo dominante acusa al grupo subordinado de ser causante de trastornos. En este caso podemos dar como referencia la propagación de la sífilis y del SIDA. Referente al primero, hay un debate en cuanto a si la sífilis se originó en el continente americano ya que la enfermedad se propagó con rapidez por Europa después del regreso del primer viaje de Colón, suceso del cual fueron acusados los taínos (Crawford 54-5). Salvando las distancias, en los 80s, Estados Unidos señaló a Haití como uno de los cuatro focos originarios de SIDA (junto con homosexuales, hemofílicos y heroínómanos) lo que resultó en la discriminación directa de haitianos en Estados Unidos, a quienes se les prohibió las donaciones de sangre (Paik 14). Además, a los haitianos que solicitaban asilo político durante las dictaduras de los Duvalier, se los trasladó, en algunos casos, a Guantánamo para ser aislados

de la sociedad estadounidense (Paik 1). A causa de tal reacción, el número de turistas a Haití, uno de los sectores económicos más rentables del país, se vio gravemente afectado.^{viii} En “Monstro”, la Negrura sigue ese legado histórico, pero en este caso la capacidad tecnológico-armamentística de Estados Unidos no puede controlar la enfermedad, porque las enfermedades se combaten con apoyo y no con ataques.

Curiosamente, es en este momento de confusión, cuando, de nuevo, la narración se aferra a una precisión extraordinaria y el narrador nos refiere detalles muy específicos sobre el evento:

Thirty-two commercial flights packed to summer peak capacity plummeted straight out of the sky. Four crashed in urban areas. One pinwheeled into its receiving airport. Hundreds of privately owned seacraft lost. Servers down and power stations kaputt. Hospitals plunged into chaos. Even fatline communicators thought to be impervious to any kind of terrestrial disruption began fritzing. The three satellites parked in geosynch orbit over that stretch of the Caribbean went ass up, too. Tens of thousands died as a direct result of the power failure. Fires broke out. Seawalls began to fail. Domes started heating up (118).

Son los propios efectos de la bomba que buscaba restaurar un orden, los que contribuyen al caos y, así, el apocalipsis se da, pero no a causa del comportamiento de los *viktims* sino por la fallida intervención de los “Great Powers”. La descripción de los efectos de la bomba sobre todas las esferas del mundo desarrollado se da a partir de una enumeración de catástrofes que van desde la muerte de miles de personas cuando se despeñan varios aviones, hasta la pérdida de electricidad que hace que los aires acondicionados dejen de funcionar. La detonación procede a la eliminación de privilegios sociales, como el acceso a la tecnología (teléfonos, internet, aire acondicionado) con lo que Díaz vierte sanciones acerca de nuestros comportamientos desajustados y negligentes hacia

nuestro planeta. Si la caída de un avión no deja de ser una imagen mental distante y emocionalmente vacía (a menos que uno tenga un vínculo directo con alguna víctima), irónicamente, la ridiculez de quedarse sin aire acondicionado sí puede motivar al más escéptico a tomar medidas para preservar este lujo. De repente, el humor contiene un efecto paradójico: transmite la seriedad de la crisis socio-medioambiental y la levedad con la que estamos actuando para remediar una inminente catástrofe. En el relato también se muestra una dependencia excesiva de la tecnología que evidencia la falta de compromiso científico de los políticos para con la propia humanidad. A diferencia de los personajes principales que pasan sus días en el departamento de Alex con climatización o andan en carro para ir a tomar fotos de la playa, o dependen de sus teléfonos celulares para estar conectados a una red social, los *viktims* no viven sujetos a la tecnología, son seres conectados (literalmente) entre ellos pero sin necesidad de aparatos, lo que los hace, en realidad, más humanos.

Al final del relato, en medio de la oscuridad, el narrador nos refiere a las únicas imágenes que han sobrevivido de ese evento, fotos sacadas con una Polaroid que contienen: “what later came to be called a Class 2 in the process of putting a slender broken girl in its mouth” (118) donde se encuentra una referencia bíblica bajo una de ellas: “Numbers 11:18: *Who shall give us flesh to eat?*” (118). La cita nos remite al *Libro de los números*: “And say thou unto the people, Sanctify yourselves against tomorrow, and ye shall eat flesh: for ye have wept in the ears of the LORD, saying, Who shall give us flesh to eat? for it was well with us in Egypt: *therefore the LORD will give you flesh, and ye shall eat*” (énfasis nuestro, King James Version, Numbers 11:18). La cita del Antiguo Testamento sirve de apoyo a las acciones que contiene la foto. Igual que el cristianismo fue usado como bandera para justificar la colonización y la esclavitud de los africanos en el Caribe, la cita alude al hecho de que el canibalismo se realiza siguiendo las pautas del libro

sagrado. Los *viktims*-haitianos-negros toman control de sus propios cuerpos para liberarse de las restricciones impuestas: “the LORD will give you flesh, and ye shall eat”.

Desde la perspectiva del neobarroco, “Monstro” es una advertencia con la que Díaz critica las culturas del exceso. Al usar la figura del zombi, Díaz nos engaña: los “monstros” no son los *viktims* del cuento, sino la gente que participa en un mundo demasiado industrializado, individualista, explotador y consumista. Para Díaz, esa gente, caracterizada por el culto al yo, contribuye a la destrucción del medioambiente tanto como el fin del mundo. Es decir, ese modo de vivir, en sí, es la enfermedad (no la Negrura) que infecta a sus personajes principales, egoístas que disfrutan de su privilegio mientras sus alrededores se desmoronan. Los *viktims*, por otro lado, son agentes de cambio y a través de ellos, Díaz articula su visión para el Caribe: un grupo colectivo que, consciente de su larga y tumultuosa historia con Estados Unidos y la República Dominicana, ya no depende de su vecino del norte. En este sentido, la liberación de los *viktims* al final del cuento no es un momento de terror; es un momento que abre la oportunidad para proclamar otro modo de ser.

ⁱ En *Reading Junot Díaz* (2015), Christopher González examina la relevancia de la ciencia ficción en la obra de Díaz y dice que el autor “brings visibility...to Latinos in speculative fiction” (137) y que el cuento “brings much-needed diversity to this tradition of fiction” (135).

ⁱⁱ Nuestra definición de modernidad se alinea con la de Bryan Turner en su introducción a *Baroque Reason* (1994): “Modernity is a sociological phenomenon associated with the rise of capitalism in Western Europe during the 1600s with a religious component that was...a stark contrast to the excess of the baroque” (12-3). Además, “that western modernity, propelled by capitalism, would ultimately destroy human life due to industrialization followed by alienation and exploitation, as Marxists have argued” (Turner 14). Los aspectos de la modernidad occidental que queremos identificar en este ensayo son el desarrollo del individuo en oposición a una colectividad, la alienación del individuo de la familia y la comunidad; el crecimiento del capitalismo que explota y mercantiliza al obrero; la industrialización a costa del medio ambiente y el auge del nacionalismo que resulta en la discriminación de ciertas personas (en específico

gente de color) y regiones del mundo.ⁱⁱ En el cuento, Díaz problematiza su propia identidad como dominicano criado en los Estados Unidos; es forastero desde la perspectiva de los dominicanos de la isla, pero su dominicanidad lo diferencia en los Estados Unidos.

ⁱⁱⁱ La excepción es el artículo “A Planetary Warning?: The Multilayered Caribbean Zombie in ‘Monstro’” (2016) de Sarah Quesada, en el que estudia el zombie como una crítica del neoliberalismo.

^{iv} El narrador viene de una familia caracterizada por su falta de riqueza, pero también involucrada en la promoción de la estética occidental: su madre “had made it big selling hair-straightening products to the africanos” (115)

^v Se nota el mismo discurso en las películas de Hollywood como *White Zombie* (1932) y *I Walked with a Zombie* (1943).

^{vi} Es solo cuando estos cuerpos empiezan a fusionarse que se hacen importantes.

^{vii} Por esta razón Estados Unidos no reconoció la legitimidad de Haití hasta 1862, justo antes de la abolición final de la esclavitud en el país, el primero de enero de 1863 (Dunkel 54).

^{viii} En su estudio *AIDS and Accusation* (1992) sobre el desarrollo de la SIDA en Haití y cómo los Estados Unidos culparon al primero en los 1980s, Paul Farmer describe la caída del turismo en Haití debido a la amenaza de SIDA: “[tourism], it was predicted, would soon supplant coffee and the offshore assembly plants as the capital’s chief source of foreign exchange. But the effects of the ‘AIDS scare’ were dramatic and prompt: the Haitian Bureau of Tourism estimated that tourism declined from 75,000 visitors in the winter of 1981-82 to under 10,000 the following year” (146).

Obras citadas

Abiu López, Ezequiel and Danica Coto. “Dominican Ruling Strips Many of Citizenship.” *AP: The*

Big Story, 26 Sep. 2013,

<http://www.usnews.com/news/world/articles/2013/09/26/dominican-ruling-strips-many-of-citizenship>. Accessed 13 Dec. 2013.

Brooks, Max. *World War Z: An Oral History of the Zombie War*. Crown, 2006.

Buci-Glucksmann, Christine. *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, translated by

Patrick Camiller, Sage, 1994.

Calabrese, Omar. *Neo-Baroque: A Sign of the Times*, translated by Charles Lambert. Princeton

UP, 1992.

Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. Fondo de Cultura Económica, 2000.

Crawford, Michael H. *The Origins of Native Americans: Evidence from Anthropological*

Genetics. Cambridge UP, 2001.

Dayan, Joan. *Haiti, History, and the Gods*. UP of California, 1998.

del Río Parra, Elena. *Una era de monstruos*. Iberoamericana, 2003.

Díaz, Junot. "Aguantando." *Drown*. Riverhead, 1996, pp. 69-88.

---. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Riverhead, 2007.

---. "Monstro." *The New Yorker*. June 4, 2012, pp. 106-18.

---. "No Face." *Drown*. Riverhead, 1996, pp. 153-60.

---. *This Is How You Lose Her*. Riverhead, 2012.

---. "Ysrael." *Drown*. Riverhead, 1996, pp. 3-20.

Díaz-Zambrana, Rosana. "Introducción: Horrografías. Rutas transcontinentales del miedo."

Horrofílmico: Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe, edited by

Rosana Díaz-Zambrana and Patricia Tomé, Isla Negra, 2012, pp. 19-43.

Dunkel, Greg. "Haiti's Impact on USA: what 'voodoo economics' and high school textbooks reveal." *Haiti: A Slave Revolution: 200 Years After 1804*, pp. 45-57.

Farmer, Paul. *AIDS and Accusation: Haiti and the Geography of Blame*. UP of California, 1992.

Foucault, Michel. *Abnormal: Lectures at the College de France, 1974-1975*. Picador, 2003.

Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. Editorial Araluce, 1929.

González, Christopher. *Reading Junot Díaz*. UP of Pittsburgh, 2015.

Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Editorial Proa, 1926.

Higman, B.W. *A Concise History of the Caribbean*. Cambridge UP, 2011.

Hurston, Zora Neale. *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*. Harper & Row, 1990.

I Walked with a Zombie. Directed by Jacques Tourneur, RKO Radio Pictures, 1943.

Juan de los muertos. Directed by Alejandro Bruges, Entertainment One, 2011.

Lauro, Sarah Juliet and Karen Embry. "A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism." *Boundary 2*, vol. 35, no. 1, 2008, pp. 85-108.

Leyshon, Cressida. "Page Turner: This Week in Fiction: Junot Díaz." *The New Yorker*. 29 May 2012. <http://www.newyorker.com/books/page-turner/this-week-in-fiction-junot-daz-2>. Accessed 23 Dec. 2013.

Marion, Isaac. *Warm Bodies*. Simon & Schuster, 2010.

McAlister, Elizabeth. "Slaves, Cannibals, and Infected Hyper-Whites: The Race and Religion of Zombies." *Anthropological Quarterly*, vol. 85, no.2, 2012, pp. 457-86.

Paik, A. Naomi. "The Visible 'Scapegoats' of U.S. Imperialism: HIV Positive Haitian Refugees and Carceral Quarantine at Guantanamo Bay." *Work & Culture*, vol. 4, 2006, pp. 1-22.

Quesada, Sarah. "A Planetary Warning?: Multilayered Caribbean Zombie in 'Monstro.'" *Junot Díaz and the Decolonial Imagination*, edited by Monica Hanna, Jennifer Harford Vargas, and José David Saldívar, Duke UP, 2016, pp. 291-318.

Retreat. Directed by Carl Tibbets, Sony Pictures, 2011.

Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Editorial de Cromos, 1924.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Fondo de Cultura Económica, 1955.

Sarduy, Severo. "El Barroco y el neobarroco." *América Latina en su literatura*, edited by César Fernández Moreno, Siglo XXI, 1976, pp. 167-84.

The Holy Bible: King James Version. World Bible Publishers, 2001.

Turner, Bryan S. "Introduction." *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, translated by Patrick Camiller, Sage, 1994, pp. 1-36.

Twenty-eight Days Later. Directed by Danny Boyle, Fox Searchlight Pictures, 2002.

Wells, Allen. *Tropical Zion: General Trujillo, FDR, and the Jews of Sosúa*. Duke UP, 2009.

White Zombie. Directed by Victor Halperin, United Artists, 1932.