

Los retos del artista migrante desde la perspectiva de Edwidge Danticat*

Recibido: 01/03/2026 | Aceptado: 15/07/2026

DOI: [10.17230/co-herencia.23.45.8644](https://doi.org/10.17230/co-herencia.23.45.8644)

Amílkar Caballero De la Hoz**

amilkarcaballero@mail.uniatlantico.edu.co

Sandra Castillo Balmaceda***

sandracastrillo@mail.uniatlantico.edu.co

Resumen

En este artículo analizamos las formas en las que la escritora haitiana Edwidge Danticat describe los roles del artista migrante haitiano en su libro de ensayos *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work*. Nuestra tesis central sostiene que Danticat pone en escena la forma como los artistas lidian con los desafíos que estos roles implican y construye memorias a partir de saberes, creencias y tradiciones en un diálogo dinámico con individuos de su círculo cercano con el fin de comunicar la historia de su pueblo. La metodología empleada para este análisis se basa en establecer un diálogo con el texto *“Create Dangerously”* de Albert Camus, y entre la propuesta de Danticat y los planteamientos teóricos acerca de la memoria por parte de Paul Ricœur, Elizabeth Jelin y Derek Walcott. Se plantea un estudio interpretativo de cómo esos planteamientos se utilizan para proponer una ciudadanía haitiana desterritorializada. Las conclusiones principales del estudio giran en torno a la forma como los artistas haitianos recolectan los fragmentos de la memoria épica de la isla, cómo se convierten en «comunicadores universales» y cómo Danticat realiza el trabajo de la memoria de Haití.

Palabras clave: literatura haitiana, Edwidge Danticat, diáspora, memoria épica, comunicadores universales, ciudadanía desterritorializada.

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación «Migración Transnacional, nación e identidad en el Gran Caribe» financiado por la Universidad del Atlántico, coordinado por Amílkar Caballero De la Hoz (Universidad del Atlántico), e integrado por los siguientes investigadores: Eliana Díaz Muñoz, Sandra Castillo Balmaceda y Andrea Juliana Enciso de la Universidad del Atlántico.

** Doctor en Literatura Comparada de la Universidad de Arkansas (Estados Unidos). Profesor Titular de la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad del Atlántico, Colombia. ORCID: 0000-0002-2134-9434.

*** Magíster en Literatura en Lengua Española de la Universidad de Arkansas (Estados Unidos). Profesora de tiempo completo de la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad del Atlántico, Colombia. ORCID: 0000-0002-3123-9183.



The Challenges Faced by the Immigrant Artist from Edwidge Danticat's Perspective

Abstract

In this article, we analyze the ways in which Haitian writer Edwidge Danticat describes the roles of the Haitian immigrant artist in her book of essays *Create dangerously: The Immigrant Artist at Work*. Our central thesis is that Danticat stages how artists navigate the challenges inherent to these roles, building memories grounded in knowledge, beliefs, and traditions through a dynamic dialogue with individuals from her close circle to communicate the history of her people. The methodology employed for this analysis establishes an intertextual dialogue with Albert Camus's essay "Create Dangerously," as well as between Danticat's proposal and theoretical frameworks on memory by Paul Ricœur, Elizabeth Jelin and Derek Walcott. Through an interpretive study, we demonstrate how these perspectives are drawn upon to propose a deterritorialized Haitian citizenship. The main conclusions highlight how Haitian artists gather the fragments of the island's epic memory, how they transform into "universal communicators," and how Danticat performs the labor of memory for Haiti.

Keywords: Haitian literature, Edwidge Danticat, diaspora, epic memory, universal communicators, deterritorialized citizenship.

Introducción

Edwidge Danticat es una escritora haitiana / estadounidense / afroantillana que explora temas como la identidad nacional, los diversos tipos de violencia ejercidos contra las mujeres haitianas y la migración afroantillana. Danticat es novelista / cuentista / traductora / ensayista. Su obra ha sido analizada desde enfoques como los estudios de género, las identidades diaspóricas caribeñas, los estudios sobre la memoria y el trauma, y los estudios culturales. Ella nació en Haití, se mudó a Estados Unidos cuando tenía doce años y viaja entre estos dos países de manera constante. Su educación inicial fue en francés, hablaba creole en casa, pero su obra está escrita en inglés, aunque con algunas inclusiones de términos y expresiones en francés y en creole. Esta descripción la ubica como una subjetividad que vive en espacios de entremedio ontológicos, geográficos, lingüísticos, escriturales, y explica la razón de su adopción de una postura epistemológica también de entremedio.

En este artículo estudiamos la colección de ensayos incluidos en la obra *Create Dangerously. The Immigrant Artist at Work* (Danticat, 2010), a partir de su puesta en escena de la *performance* de un artista migrante que escribe en situaciones de peligro y que vive en lugares de enunciación y construcción ontológica liminales. Para tal efecto, nos basamos en los postulados estéticos de Albert Camus (1957) en su conferencia "Create Dangerously" de la cual Danticat toma el nombre para su colección de ensayos y su propuesta del rol que debe asumir el artista en la época contemporánea, así como en preceptos epistemológicos sobre el concepto de la memoria de pensadores como Derek Walcott (2000), Paul Ricœur (2004) y Elizabeth Jelin (2002).

La razón principal para establecer este diálogo crítico con el texto de Camus, aunque obvia por la elección de la autora del título de su ensayo, responde al hecho de numerosos paralelismos entre la condición de escritor migrante de ambos, así como de sus motivaciones para escribir dichos ensayos: principalmente, el trabajar en condiciones adversas, el uso de la literatura como forma de cimarronaje intelectual y el reflejo de la disyuntiva identitaria por el desarraigo.

Por su parte, la conversación con la propuesta de Walcott responde a una similitud en la perspectiva con la que Danticat y el escritor de Santa Lucía miran la construcción de la memoria en los pueblos de Las Antillas. A su vez, los planteamientos de Ricœur se incluyen para ilustrar las relaciones entre memoria personal y memoria colectiva; fundamentales en la propuesta de Danticat en este libro de ensayos. Finalmente, las propuestas de Elizabeth Jelin surgen de un contexto de represión similar al que padeció Danticat, por lo cual son apropiadas para entender cómo esta escritora trabaja la memoria.

Nos interesa la Edwidge Danticat activista que busca una «comunicación universal» –en la acepción de Camus (1957, pp. 5-6)– y recoge *fragmentos de la memoria épica* (Walcott, 2000) de Haití para «producir modificaciones en los marcos interpretativos para la comprensión de la experiencia pasada» (Jelin, 2002, p. 13). Proponemos, por consiguiente, una lectura de *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work* (Danticat, 2010) que revele los mecanismos que su autora emplea para crear a pesar del peligro que su origen y su condición de migrante forzada suponen. En este sentido, la visión de la literatura que en este libro presenta Danticat, es la de un vehículo de rebelión contra la autoridad impuesta; pero, al mismo tiempo, de liberación de la angustia por estar en el entremedio, por vivir allá, y no tener que sufrir la violencia que los de acá, los que no pudieron migrar, sí deben seguir padeciendo.

Es importante señalar que la crítica sobre la obra de ficción de Danticat es abundante y variada, pero la crítica de su obra ensayística es proporcionalmente mucho más reducida. Si bien el ensayo no es el género en el que su producción es más prolija, sí es donde se concentra y canaliza su activismo político y civil; en sus últimos años es donde más ha concentrado su esfuerzo creador. La primera colección de ensayos, el texto que nos ocupa en este artículo, fue publicada en el año 2010; su segunda y última colección, *The Art of Death. Writing the Final Story* (Danticat, 2017), salió a la luz unos años después.

Asimismo, Danticat ha publicado de forma continua desde el año 2014 una serie de ensayos en revistas y periódicos como *The New Yorker*, *The New York Times* y *Harper's Magazine*. El activismo de Danticat (2010) se centró en *Create Dangerously* en «justificar» el uso de material testimoniado por sus familiares y conocidos para construir su obra literaria, y, a su vez, abordar temas como el tratamiento a los migrantes haitianos en Estados Unidos y la importancia otorgada

a las comunidades que han sido impactadas por desastres naturales por parte de la sociedad transnacional. Mientras tanto, en los múltiples ensayos publicados en revistas y periódicos, Danticat se ha convertido en una enérgica defensora del cambio político y social (Shea, 2019).

El artista migrante de Danticat: un reconstructor de la memoria épica de Haití

En esta sección discutiremos la postura de Derek Walcott (2000) sobre el artista como recolector de fragmentos de la memoria épica de los pueblos caribeños y cómo Danticat (2010) adopta este concepto en su libro de ensayos. Los postulados de Elizabeth Jelin (2002) sobre el trabajo de la memoria, principalmente en contextos de opresión, servirán para entender motivaciones y propósitos de Danticat en relación con la historia de la comunidad haitiana transnacional.

Nuestro planteamiento central sostiene que Danticat entiende que la labor del artista inmigrante que escribe en situaciones de peligro es la de un recolector y organizador de fragmentos de la memoria épica de Haití que busca la restauración del pueblo haitiano. Ella configura la memoria colectiva de la Haití contemporánea desterritorializada a partir de cruzar su memoria individual guiada por el afecto, por sus vivencias y sentimientos con la memoria de sus familiares. Con esto configura una memoria histórica de esa Haití cuyo centro es lo familiar (en la isla, el pasado; en la diáspora, el presente y el futuro).

En «Las Antillas: fragmentos de la memoria épica», Derek Walcott (2000) reflexiona sobre el papel del escritor en las Antillas, el concepto del Caribe como «pueblo»¹ y la imagen exotizada de la región, y la forma en la que los artistas deben de recrear esa imagen, respectivamente. El tema central de dicho ensayo es la disquisición sobre el rol del escritor de las Antillas, cómo debe afrontar su labor y aquello que no debe hacer. Walcott comienza precisamente por esto, por recriminarse, por señalar sus errores. Él afirma: «Estaba contaminando la tarde con mis dudas y con mi asombro. Estaba malinterpretando el evento mediante un eco visual de la Historia» (Walcott, 2000, p. 89). Incluso señala que todos estos errores son producto de su deformación como escritor, lo que supone que Walcott considera que existe un distanciamiento entre el pueblo y el individuo que asume el rol de escribir acerca de ese pueblo.

Algo similar ocurre en *Create Dangerously*, solo que aquí Danticat (2010) nos muestra que es el pueblo el que tiene aquella idea. Cuando la Danticat narradora del ensayo «Tante Ilyana» habla sobre la novela *Breath, eyes, memory*

¹ Walcott tiene en mente una noción de pueblo similar a la que plantea Ernest Renan (1990) y que tiene dos características, una relacionada con el deseo de los miembros de un grupo poblacional de vivir juntos, y la otra, “*the possession in common of a rich legacy of memories*” (Renan, 1990, p. 19). Danticat, al igual que Walcott, es consciente de que la historia colonial logró borrar ese legado de memorias y por eso emprenden la labor de recoger esas memorias. En adelante, cada vez que usemos el término *pueblo*, nos referiremos a esta noción acuñada por Renan.

(Danticat, 1994), reporta las palabras de haitianos que conocen la obra. Por eso nos enteramos de que algunos haitiano-estadounidenses dicen que ella es una «mentirosa». Ella afirma que una señora le dice: “*You dishonor us, making us sexual and psychological misfits*” (Danticat, 2010, p. 15). Asimismo, cita las palabras de un haitiano a quien escucha por casualidad: “*Why was she taught to read and write?*”, “*That is not us. The things she writes, they are not us*” (p. 15). Su tía Zi también lo afirma: “*They say that everything that they say to you ends up written down*” (p. 41). A partir de reconocer que el pueblo critica a los artistas inmigrantes por escribir sobre sus historias a pesar de que no viven en Haití, ella señala que “*the immigrant artist must sometimes apologize for airing, or appearing to air, dirty laundry*” (p. 15). Con esto sugiere que en el fondo, el artista que trabaja en peligro no expone las vidas y situaciones íntimas de la gente de su pueblo como ellos creen y le reclaman.

Danticat (2010) parece plantear aquí una acotación al dictamen de Spivak (2003) en relación con la posibilidad de que el subalterno hable. Aunque reconoce que no es posible hablar por él, el artista migrante haitiano, trabajando en peligro, debe asumir la labor de recolector de los fragmentos de la memoria épica y «transcribir» sus palabras para darle a su comunidad el carácter de pueblo. No obstante, se siente apenada con su tía Zi y baja la cabeza ante su reclamo. En este sentido, Jelin (2002) al explicar las manifestaciones del trauma en contextos en los que se ha ejercido violencia sistemática, sostiene que la construcción de memoria requiere «procesos de construcción del reconocimiento legítimo, otorgado por el grupo social al que se dirige» (p. 35). Es decir, es necesario convencer a los sujetos a los que se les comunica una nueva versión de la «historia» para que aprueben esa versión.

Mientras Walcott (2000) considera que el escritor está separado del pueblo por su condición misma de escritor (lo que lo vuelve un sujeto de la élite), Danticat (2010) ve el distanciamiento más por su condición de ser migrante y estar alejada físicamente de su tierra natal y de su gente. No hay un sentimiento de culpa por tratar de hablar por el subalterno, que sí se ve en Walcott, sino por no estar en la isla. Ella afirma: “*feeling guilty about my own physical distance from a country I had left at the age of twelve during a dictatorship that had forced thousands to choose between exile or death*” (Danticat, 2010, p. 23).

Este sentimiento de culpa es reiterativo y se acrecienta por la conciencia de saber que vivir en la diáspora le evita ser sujeto de violencia; algo que sí ocurre con aquellos intelectuales y activistas políticos que no pudieron salir de Haití. Por eso Danticat se siente comprometida a narrar las historias de diferentes actores políticos de la isla, como Marcel Numa y Louis Drouin; otros artistas haitianos como Jacques Stephen Alexis y Frankétienne, al igual que escritores de otras nacionalidades que padecieron situaciones de violencia como Ósip Mandelstam y el propio Camus.

Sin embargo, el eje central de la propuesta de Walcott (2000) en su ensayo es la definición del Caribe Antillano como un «no pueblo». Siguiendo el planteamiento de Froude, lo cataloga como compuesto por «fragmentos y ecos del pueblo auténtico, adulterados y rotos» (Walcott, 2000, p. 90), y asevera que la labor del escritor es recoger esos fragmentos y ecos para lograr «la restauración de nuestras historias rotas, nuestros fragmentos de vocabulario, y nuestro archipiélago» (p. 92). Para Walcott, el artista antillano no crea, sino que recrea la memoria fragmentada de las culturas trasplantadas al Caribe.

En *Create Dangerously*, Danticat (2010) se apega a dicha propuesta. Sin embargo, para ella su memoria individual no es suficiente para contar las historias de su «no pueblo» y por eso debe reunir los fragmentos de la memoria épica, «de costumbres parcialmente recordadas», de «ecos», como los llama Walcott (2000, p. 93), a partir de diversas fuentes de ese no pueblo. En el libro de ensayos de Danticat (2010) las fuentes son la prensa (el periódico nacional de Haití), “*hundreds of first-person narratives, testimonials, blogs*” (p. 65), los portadores de historias rotas, de costumbres originales, africanas, haitianas (sus tías que se quedaron en la isla), haitianas-diaspóricas (los que emigraron a Estados Unidos), y otros artistas de la isla (escritores y pintores).

Por ese motivo, Danticat (2010) define al artista inmigrante como “*an echo chamber, gathering and replaying voices from both the distant and the local devastation*” (p. 65). La palabra “*echo*” nos remite a esos pedazos de las culturas ancestrales que aún resuenan en la memoria colectiva transmitidos por las voces de diferentes individuos del no pueblo haitiano. El término “*replaying*” alude a la vocación de recrear (labor hecha en conjunto) antes que crear (de manera individual) como rol inherente a los artistas de las Antillas².

Elizabeth Jelin (2002) sostiene que «uno no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales compartidos, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares» (p. 20). En otras palabras, no se recuerda de forma individual sino cuando se entra en relación con aquellos que han vivido las mismas experiencias y dentro de un marco cultural compartido. Danticat se acerca más a esta conceptualización del trabajo de la memoria al mostrarnos la construcción de memorias de forma colectiva con relatos de familiares, textos de diversa índole de gente de su comunidad y artistas de la isla en los que identifica códigos culturales compartidos.

Este proceso de recreación pasa necesariamente por un proceso de «excavación y autodescubrimiento», como lo describe Walcott (2000, p. 92). Los fragmentos de la memoria épica también deben encontrarse en la memoria individual del artista, en sus experiencias. Por consiguiente, debe hurgar en sus recuerdos

² Un ejemplo claro de este rasgo de las culturas antillanas se puede encontrar en la llamada “*dub poetry*” de Jamaica que consistía en improvisar letras sobre canciones de otros artistas (crear sobre lo creado) o las «champetas» iniciales de artistas de Cartagena, Colombia, en las que las letras se creaban usando las pistas musicales de canciones de artistas africanos.

y juntarlos con los de los miembros de su comunidad³. El texto está lleno de historias compartidas de la autora con los miembros de la comunidad en la cual vivió y vive. Un evento como la muerte de un familiar (su bisabuela) se enlaza a un suceso que marcó la historia de la isla (la ocupación de Estados Unidos de 1915 a 1934) (Danticat, 2010, p. 14). El primer ensayo de *Create Dangerously* se basa en una experiencia compartida de relevancia para toda la comunidad: el asesinato de Jean Dominique, el periodista más famoso de Haití (Danticat, 2010, p. 18). Asimismo, en el ensayo “*Our Guernica*” la experiencia colectiva del terremoto se filtra a través de la mirada de la muerte de un miembro de su familia, su primo Maxo, quien había viajado de Estados Unidos a Haití para ayudar a las víctimas de ese fenómeno natural (p. 64).

Asimismo, Danticat realiza el proceso inverso, es decir, mencionar un fragmento de la memoria colectiva y asociarla a uno de su memoria personal. Así ocurre con la evocación de los momentos en los que las víctimas del terremoto eran rescatadas y que lleva a su memoria a situar una experiencia personal, la de sus primos también damnificados por el sismo. Aquí Danticat (2010) responde al interrogante de Ricœur (2004) acerca de si se debe «comenzar por la idea de lo propio, pasar por la experiencia del otro» y finalmente «llegar a la comunitarización de la experiencia subjetiva» (p. 155). Danticat escribe:

I remember thinking, each time I saw someone rescued from the rubble on television, that it looked a lot like a vaginal birth, the rescue teams nudging like midwives, a head, then a shoulder, then some arms, and then some legs, out of the expanded earth. Maxo and Noxial, were never reborn (Danticat, 2010, p. 70).

Nótese que la autora señala el proceso de autodescubrimiento, de excavación de su memoria a partir de incluir el verbo «pensar». Y, al mismo tiempo, la asociación con otro recuerdo personal pero que pertenece a un evento de orden comunal: el hecho de que atestiguó nacimientos llevados a cabo por parteras en Haití; la forma más común de traer a la vida niños en la isla, tanto en los centros urbanos como en las zonas rurales (Shaffer *et al.*, 2007, p. 177).

Lo que Danticat nos presenta es un diálogo de memorias pues, como lo argumenta Jelin (2002, p. 27), el cuestionamiento del pasado o el trabajo de la memoria se da siempre a partir de la interacción y del diálogo. Así, para ella la memoria individual se trabaja de forma colaborativa e interactiva y se entrelaza con la de otros de la comunidad para proponer una nueva narrativa como memoria colectiva. Pero no siempre es la experiencia personal la que al lado del diálogo con la rememoración de los otros lleva a fijar patrones de conciencia colectiva, sino que se puede dar el proceso inverso.

³ Como argumenta Ricœur (2004), «los primeros recuerdos encontrados en el camino son los recuerdos compartidos, los recuerdos comunes»; ellos «ofrecen la ocasión privilegiada de situarse en pensamiento en tal o cual grupo» (p. 158). La memoria individual nunca es completamente privada, como lo sostiene Ricœur, basado en el pensamiento de Husserl y Halbwachs, entre otros.

En este orden de ideas, el proceso de excavación de memorias también se aprecia cuando Danticat llega a Haití luego del terremoto y va caminando por el barrio en el que vivió. En su recorrido va nombrando las ruinas de diferentes edificios y haciendo emerger sentimientos y eventos vividos por ella:

The school I attended as a girl is no more. The national cathedral, where my entire school was brought to attend mass every Friday, has collapsed. The house of the young teacher who tutored me when I fell behind in school has caved in, with most of her family members inside (Danticat, 2010, p. 67).

Al respecto, Ricœur (2004) explica: «Los lugares habitados son, por excelencia, memorables. La memoria declarativa se complace en evocarlos y en contarlos, pues el recuerdo está muy unido a ellos. En cuanto a nuestros desplazamientos, los lugares recorridos sucesivamente sirven de *reminders* a los episodios que se desarrollaron en ellos» (p. 64). El trabajo de la memoria que Danticat emprende requiere captar la espacialidad vivida, la relación entre la experiencia y el espacio comunal e intersubjetivo compartido por ella y los miembros de su pueblo.

Es el mismo procedimiento que lleva a cabo Walcott (2000) para poder entender la dramatización de la epopeya india a la que asiste en la ciudad de Fidelity, en la isla de Trinidad. En primera instancia, debe dejar de verla como un espectador externo sin ninguna conexión con lo representado. En segunda instancia, debe cambiar de la perspectiva de autor o intelectual a la de uno de los miembros del pueblo. Esto es lo que hace Danticat cuando mira los destrozos causados por el terremoto desde la óptica de una haitiana que vivió en Puerto Príncipe cuando era niña. Si actuase como periodista o como escritora de ficción no establecería las asociaciones que hemos reseñado anteriormente. Y en tercer lugar, el artista debe descolonizar su mente (liberarse de la educación colonial recibida y de los conceptos, teorías e imaginarios heredados de la época colonial) y no permitir que «un eco visual de la Historia» lo lleve a malinterpretar los eventos.

Walcott entiende la Historia como una representación de ese legado. Por su parte, en el ensayo “*Welcoming Ghosts*”, Danticat (2010) nos muestra cómo algunos artistas haitianos responden a las historias de las culturas africanas y no a la «Historia». Hyppolite bebe de fuentes de las historias y culturas africanas viajando a Cuba primero y luego a Etiopía. A partir de este relato sobre Hyppolite, la autora también introduce una referencia cultural al otro pueblo del que se recolectan ecos para conformar el pueblo antillano, el indígena. Los lienzos de Hyppolite “*bring to mind vèvès*” (Danticat, 2010, p. 54), un espíritu de la religión vudú que representa la liminalidad entre la vida y la muerte, y que fue inspirado por los pintores en arena de origen arawaco.

Esa referencia también cumple la función de plantear un escenario de descolonización mental. Danticat busca mostrar las fuentes de una epistemología

fronteriza caribeña en Haití y el Caribe; una producción de conocimiento que valida los saberes de su pueblo. Asimismo, la alusión a liminalidad nos remite a esa disyuntiva interior que se refleja en los dilemas de Danticat, en sus interacciones con su comunidad cercana y el pueblo haitiano en general. No se trata de la liminalidad de la nación en tiempos decoloniales que describe Bhabha (1992), sino de la liminalidad del sujeto decolonial diaspórico mismo.

En consecuencia, Danticat pone en escena su *performance* de recolectora de fragmentos de la memoria épica de Haití para reconfigurar al pueblo haitiano diaspórico. Ella no ofrece una mirada externa, sino una visión liberada de los ecos visuales del legado del pensamiento occidental y que reúne los ecos de las costumbres ancestrales, los dialectos contruidos en el continuo de la diáspora afroantillana y los sentimientos y afectos del tejido humano de su comunidad. Esta *performance* incluye la puesta en escena de las estrategias que Danticat emplea para la recolección y el uso de la voz testimonial. La experiencia personal no es una memoria individual en sentido estricto, y la construcción de la memoria colectiva no necesariamente parte de lo privado hacia lo colectivo; pero cualquiera que sea la vía, existe una interacción dinámica entre lo que se rememora de forma individual y lo que los otros recuerdan.

Es por esto por lo que una de las estrategias de Danticat para cumplir su función de ser recinto de los ecos de la memoria fragmentada de Haití es la narración de historias de forma colectiva. Danticat lo hace con su primo Nick con el fin de viajar hacia atrás en el tiempo. Lo verdaderamente significativo es que esto lo hace durante un viaje de regreso a la isla donde también busca rastrear elementos de su pasado; de la Haití compuesta de fragmentos afrodiaspóricos recreados de generación en generación. Esta es, de hecho, una tradición cultural haitiana, que inspiró su célebre obra *Krik? Krak!* (Danticat, 1995) y que consiste en contar historias o acertijos al anochecer y al aire libre. Danticat relata que

After a brief rest, I reclaim my mountain legs and continue on. Along the way, Nick and I retell each other fragmented stories about my great-grandparents-his great-great-grandparents-the furthest that memory and history go back in our family, vague tales that we've gathered from older family members (Danticat, 2010, p. 11).

Esta descripción subraya el carácter fragmentado de las memorias descritas en los relatos a través de la expresión “*vague tales*” y la función de recolector que debe asumir el artista con palabras como “*gathered*”. Asimismo, enfatiza la intimidad y la cercanía con los recuerdos al ser exclusivamente tomadas de miembros de su familia.

Otra estrategia es la diversificación de las fuentes de la memoria fragmentada. Lo que Danticat recrea del pueblo haitiano no es solo producto de sus recuerdos y experiencias, sino de múltiples canales de información sin importar

que sean consideradas tradicionalmente confiables o veraces; el rumor o el correo de voz. Hablando sobre su labor de reconstruir la vasija rota de la historia de la ejecución pública de Numa y Drouin, ella anota: *“The story goes that the wall had been built a few decades before the execution of Marcel Numa and Drouin [...]”* (Danticat, 2010, p. 62). Aquí relata su búsqueda de la tumba de esos dos héroes que había sido ocultada por la dictadura para evitar que fuese símbolo de resistencia. Lo que menos le interesa es la racionalidad o la rigurosidad, características más cercanas a la episteme occidental moderna como lo afirma Foucault (2008). Si así fuese, cometería el error que Walcott (2000) admitió cuando presencié por primera vez el ritual en Felicity. Danticat (2010) afirma: *“Neither the building nor the wall may be what or where I thought them to be. I tell this story now with the unreliability of that uncertainty”* (p. 62).

En el mismo ensayo Danticat (2010) revela sus fuentes poco ortodoxas; cuando describe el proceso de escritura y no encuentra las palabras, reconoce que ella *“read hundreds of first-person narratives, testimonials, blogs”* (p. 65). Enseguida transcribe la historia escrita por la madre de una de las víctimas del terremoto. Acto seguido, lo hace con una nota de opinión publicada por un amigo escritor en el *New York Times*. Luego, un relato de sucesos diarios después del terremoto publicado por el hermano de Danticat en el sitio web de una publicación en francés. Este relato no solo describe lo ocurrido después del terremoto, sino que está lleno de los ecos de la memoria épica de Haití:

I heard the drums from a Vodou ceremony. I didn't have enough energy to go and find out if they were praising or rebuking the gods. I started heading there anyway, but came across a group of people playing dominoes by moonlight. I listened to the jokes being told by the players, about both the living and the dead (Danticat, 2010, p. 65).

Como se aprecia, esta parte del relato (del novelista Lyonel Trouillot) que Danticat recoge, incluye costumbres y creencias ancestrales que necesitan ser recordadas y no borradas por la fuerza del desastre natural, y que deben ser escritas y transmitidas para recrear el pueblo haitiano desde adentro. Siguiendo de nuevo a Jelin (2002): «Las memorias se construyen y cobran sentido en cuadros sociales cargados de valores y de necesidades sociales enmarcadas en visiones del mundo» (p. 23). Las memorias que Danticat construye en *Create Dangerously* solo pueden entenderse dentro del marco de formaciones sociales descritas desde la perspectiva de diferentes actores de la comunidad a la que pertenece.

Por otro lado, es indudable la conexión de su obra con lo testimonial. John Patrick Walsh (2019) une textos de no ficción (*Create Dangerously*, Danticat, 2010) y de ficción (*Claire of the Sea Light*, Danticat, 2013) para subrayar la reflexión de la autora en torno a *“the creative reconstruction of Haiti through its «living archive»”* (p. 139). Así mismo, afirma que la voz testimonial de Danticat evoca

historias colectivas (Walsh, 2019, p. 148) y que las características testimoniales de *Create Dangerously* representan un esfuerzo “*to make connections to other historical moments*” (Walsh, 2019, p. 153). En efecto, como ya lo mencionamos, las memorias individuales, presentadas como testimonios, se utilizan para reconstruir los fragmentos del pueblo haitiano. Danticat recurre a sus familiares como fuentes primarias. Su padre, por ejemplo, cuenta la historia de cómo los miembros del Club de la *Bonne Humeur*, luego de la ejecución de Numa y Drouin, hacían representaciones teatrales para mostrar verdades sobre el régimen de Papa Doc de forma tal que no pudieran ser perseguidos o ejecutados.

Danticat deja claro que esta historia es una leyenda de los haitianos, pero el hecho de que su padre sea quien la cuente la convierte en algo más cercano y caracterizado por el «amor», «el pegamento que une los trozos» como lo propone Walcott (2000, p. 92), y por poseer una «carga afectiva y un sentido especial en el proceso de recordar y rememorar», como lo sostiene Jelin (2002, p. 27). Lo testimonial es así un recurso para construir el tejido del pueblo a partir de la rememoración intersubjetiva. Ricœur (2004) argumenta, a este tenor, que el testimonio no se ve como algo que busca ser recogido por otro, sino «como recibido por mí de otro en cuanto información del pasado» (p. 58).

Su tía Ilyana es el epítome del testimonio de los pedazos rotos de la comunidad afrodiaspórica de Haití, no solo por su testimonio verbal, sino por ser ella misma testimonio viviente de esos pedazos. Ella es un repositorio de los trozos de la vasija rota que necesita de alguien que los una. La autora nos informa que ella vive en el pueblo «ancestral» de Beausejour y que es la única viva de los viejos de su familia. Danticat viaja allá para cumplir esta labor. La tía Ilyana debe, por ejemplo, “*watch over the land and over Jeanne’s grave*” (Danticat, 2010, p. 13), y cocinar “*the occasional midday meal for the children*” (p. 14) (costumbres ancestrales). También les dice que su tatarabuela murió en 1919 durante la ocupación de Estados Unidos a Haití en esa misma fecha (repositorio de información). Al hablar de su muerte, argumenta que “*you should be buried where you die*” (p. 14) (creencias tradicionales).

Evidentemente, la gestora central del testimonio en cuanto herramienta para recoger fragmentos de la memoria épica de Haití es Alerte Bélance, descrita como “[a] woman who had been attacked with machetes by members of the junta’s paramilitary branch, who cut off her tongue and arm” (Danticat, 2010, p. 21) y de quien Danticat y otras personas realizan un documental en el que participan sobrevivientes de la tortura en Haití.

En el ensayo titulado “*I speak out*”, Danticat cede el monopolio de la palabra a un sujeto subalterno con el fin de «dar voz a los sin voz» (como lo describe Yúdice, 1992, p. 211, al teorizar sobre el género testimonial) y posibilita la constitución de ella de forma dialógica, pues transcribe lo que Bélance le cuenta en

lugar de parafrasearla. La autora coloca el nombre de Alèrte seguido de dos puntos y lo que ella testimonia, como en el siguiente ejemplo:

Alèrte Bélance: I only have a stub where my arm used to be, and the fingers of my left hand have been severed; I can't close it [...] Look at my martyrdom from when the wicked ones kidnapped me and took me to the killing fields... Hear my story, what I have experienced (Danticat, 2010, p. 33).

El uso de un lenguaje poco estructurado, cercano a la sintaxis de lo oral, da la sensación de una transcripción fiel de lo testimoniado por Bélance, como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

Alèrte Bélance: They sliced me into pieces with machete strokes. They cut out my tongue and my mouth: my gums, plates, teeth, and jaw on my right side. They cut my face open, my temple and cheek totally open. They cut my eye open. They cut my ear open. They cut my body, my whole shoulder and neck and back slashed with machete blows. They cut off my right arm. They slashed my left arm totally and cut off the ends of all the fingers of my left hand (Danticat, 2010, p. 33).

La repetición de las palabras “cut”, “slash” y “open” no solo apuntan a enfatizar la violencia y lo despiadado del ataque, sino a mostrar el carácter oral y la pertenencia del hablante a un grupo subalterno, no letrado.

Pero al igual que su tía Ilyana, Alèrte Bélance es un testimonio vivo a través de su cuerpo y, ante todo, de sus cicatrices. Como en *Omeros* de Walcott (1990), las cicatrices y llagas que no sanan son presencia viva de la historia. Ellas no deben ocultarse, por el contrario, deben ser exhibidas como parte de esa vasija rota en pedazos. Danticat (2010) hace hincapié en esto cuando afirma: “*When one first saw Alèrte Bélance, what was most visible about her were her “marks, her scars”*” (p. 37). Jelin (2002), al hablar de las aperturas políticas posteriores a momentos de represión, asegura que

Las memorias de quienes fueron oprimidos y marginalizados –en el extremo, quienes fueron directamente afectados en su integridad física por muertes, desapariciones forzadas, torturas, exilios y encierros– surgen con una doble pretensión, la de dar la versión «verdadera» de la historia a partir de su memoria y la de reclamar justicia (Jelin, 2002, p. 43).

Danticat trae a la luz un relato silenciado, unas memorias contenidas y censuradas, con el fin de reestructurar el sentido de un pasado dominado por la Historia escrita por los generadores de la opresión y visibilizar esas memorias alternativas para superar los estragos del terror y enfrentar traumas. Ese discurso testimonial es para Danticat otra forma del trabajo de la memoria, de configuración de una narrativa desde la perspectiva de los que padecieron episodios de violencia sistémica en Haití y una fuente privilegiada de los pedazos rotos de la vasija que conforma el pueblo.

El artista inmigrante creando en peligro y la comunicación universal como forma de rebeldía

En este apartado discutiremos los roles del artista inmigrante «en peligro» que Danticat (2010) pone en escena en *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work*. Para ello, retomamos la ponencia de Albert Camus (1957), “*Create Dangerously*”, que Danticat, de manera explícita, señala como la influencia para su libro de ensayos homónimo. Proponemos una lectura del texto de Camus desde la perspectiva de considerar a su autor como un sujeto poscolonial⁴ que ve la literatura como una forma de imaginación histórica que le permite rebelarse contra los discursos, las prácticas e instituciones resultantes de la matriz colonial del poder y que habla desde un locus de enunciación subalterna. La descripción de Albert Camus del campo artístico posterior a la Segunda Guerra Mundial, y del rol que debe asumir el artista bajo las nuevas condiciones que dicho contexto impone, se asemeja a las condiciones y a la labor que los artistas haitianos han tenido que asumir frente a diferentes circunstancias que amenazan su libertad y la de la mayoría de los habitantes de la isla.

En “*Create Dangerously*”, Camus (1957) plantea cómo en la época contemporánea el campo literario está condicionado y cooptado por el campo político. Según Camus, el artista en la época actual vive en una disyuntiva: quedarse callado o alzar su voz frente a la realidad y ser criticado en ambos casos. No es posible permanecer distante de lo que sucede a su alrededor y escribir literatura no comprometida.

Así mismo, las condiciones del mundo actual hacen que los escritores hoy en día estén siempre en peligro. Cualquier alternativa que elijan representa una seria amenaza para su integridad. Danticat (2010) está de acuerdo con el hecho de que el artista está siempre en peligro y que su voz siempre está en riesgo de ser acallada. Ella aduce que “*to create dangerously is also to create fearlessly, boldly embracing the public and private terrors that would silence us, then bravely moving forward even when it feels as though we are chasing or being chased by ghosts*” (Danticat, 2010, p. 61). Pero le agrega otro aspecto: el del lector en un peligro similar al del escritor. Ella se pregunta:

How do writers and readers find each other under such dangerous circumstances? Reading, like writing, under these conditions is disobedience to a directive in which the reader, our Eve, already knows the possible consequences of eating

⁴ Entendido como aquel que se caracteriza por estar descentrado y deslocalizado (Bhabha, 1992) o, como lo teoriza Clifford (1997) con el concepto de “*travelling culture*”, por su dislocación o su hibridación. Camus fue un escritor argelino-francés forzado a migrar a Francia y que padeció violencia real y simbólica en Argelia (su padre murió en la guerra cuando él tenía un año; uno de sus libros fue prohibido por el Gobierno argelino y se le impidió conseguir empleo, lo cual lo hizo emigrar), así como en Francia (formó parte de la resistencia francesa durante la ocupación alemana), países donde vivió.

that apple but takes a bold bite anyway. How does that reader find the courage to take this bite, open that book? After an arrest, an execution? Of course he or she may find it in the power of the hushed chorus of other readers, but she can also find it in the writer's courage in having stepped forward, in having written, or rewritten, in the first place (Danticat, 2010, p. 6).

Así, le asigna el mismo grado de valentía al lector que el que tiene el autor; aunque a este le concede el hecho de infundir el coraje en aquel, y el de tener la iniciativa. Danticat recurre a otro artista, el poeta Ósip Mandelstam, para reforzar su punto de vista frente al concepto de «leer en peligro»:

*Maybe this is the beginning of madness...
Forgive me for what I am saying.
Read it... quietly, quietly*
(Mandelstam, citado en Danticat, 2010, p. 6).

Mandelstam sugiere al lector leer a escondidas sin revelar qué está leyendo. Para Danticat (2010) crear en peligro es “*creating when both the creation and the reception, the writing and the reading, are dangerous undertakings, disobedience to a directive*” (p. 7). Esto se enlaza con otra de las características que Camus (1957) le asigna al artista que crea en medio de un peligro: la rebeldía. Para Danticat esta característica va de la mano con el sentimiento de liberación. Ella lo plantea de la siguiente manera: “[...] *creativity. The imagination is where we are most rebellious, and also where we are most free. Perhaps it is where we are most ourselves. I don't dislike or feel limited by curiosity or even back-handed praise or front-handed criticism*” (Danticat, entrevista con Garnette Candogan, 2014, p. 107).

Cuando habla de liberación, Danticat (2010) se refiere a exponer aquello por lo que podría sentirse culpable y por lo que ha recibido muchas críticas. Michael Dash (2001), por ejemplo, al analizar *Create Dangerously*, menciona tres diferentes momentos en los que Danticat se siente culpable, todos relacionados con el hecho de no estar presente en la isla y no sufrir los tormentos que padecieron los haitianos en eventos como el terremoto. Como lo mencionamos antes, ella expone este sentimiento de culpa de forma explícita en *Create Dangerously* y explora mecanismos que le permitan ganarse el reconocimiento legítimo de su pueblo.

Pero lo central de la perspectiva de Danticat en relación con el hecho de que el artista debe crear arte que se rebela, que contradice una directiva, es que en el caso de Haití esto debe hacerse desde una perspectiva diacrónica, es decir, estas órdenes deben ser revisadas desde el principio de la historia de la migración forzada de la diáspora afroantillana. Así, el artista debe rebelarse contra directivas como la obliteración forzada de la memoria, esgrimidas por aquellos que los

esclavizaron para privarlos de sus rasgos culturales y de su lengua con el fin de contener posibles manifestaciones de rebeldía.

En el ensayo “*Daughters of Memory*”, la autora advierte que “*there are many ways that our mind protects us from present and past horrors. One way is by allowing us to forget. Forgetting is a constant fear in any writer’s life. For the immigrant writer, far from home, memory becomes an even deeper abyss*” (Danticat, 2010, p. 29). De ahí la importancia que ella le da a la recolección de los recuerdos. Esto es más difícil que simplemente olvidar y representa la forma primigenia de rebeldía para el artista inmigrante afroantillano.

Danticat ilustra esa disyuntiva con los casos de artistas como Jean J. Dominique (1984), quien en su novela *Mémoire d’une amnésique* utiliza un “*struggling narrator*” que no tiene otra alternativa que escribir acerca de las memorias prohibidas, a pesar de que la sola presencia de ellas en los libros “*can result in the arrest and execution of her entire family*” (Danticat, 2010, p. 29). En casos como estos, los artistas siempre tienen la alternativa de recurrir a estrategias en las que camuflen sus cuestionamientos a las órdenes de la autoridad a la cual están sujetos. Con la referencia a la obra de Marie Vieux-Chauvet, Danticat se centra más en explorar la psique del artista en peligro cuando enfrenta el dilema de no crear o cuestionar la autoridad. Sobre todo, ella reproduce las preguntas que esta escritora se hace a sí misma.

Esto apunta a la noción de autodescubrimiento propuesta por Walcott (2000) que discutimos antes y al planteamiento de Camus (1957), quien considera que “*the battle is waged during the artist himself*” (p. 2). El dilema de escritora de Vieux-Chauvet, que Danticat (2010) describe como “*living and writing under a brutal authoritarian regime*” (p. 31), es recreado en su último libro titulado *Madness* y se resuelve con el exilio de la autora y la decisión de no publicarlo después de considerar que su familia podía ser arrestada o asesinada en represalia. Sin embargo, anota Danticat (2010): “*At first Marie Vieux-Chauvet resisted, insisting that the publication of the book might bring rebuke and shame to the regime*” (p. 31).

El narrador de la novela de Vieux-Chauvet admite que hay una división curiosa en su comportamiento, y afirma: “*I avoid danger while accusing myself of cowardice, loathing my own reactions. In the trunk there are a few poems, unpublished, as are all of my poems about devils and hell. Enough of them there to get me pumped full of lead without anyone hesitating*” (citado en Danticat, 2010, p. 31). Con esto, Danticat parece sugerir que el rol del artista que crea en peligro no es simplemente atreverse a crear y publicar, sino examinarse y poner en escena la disyuntiva, el dilema que vive en su día a día y las posibles soluciones que pueda encontrar.

En esto Danticat (2010) está más cerca de la propuesta de Camus (1957), en el sentido de que la rebeldía del artista frente a los diferentes vectores de poder tiene su punto álgido dentro de sí mismo, en la batalla entre escribir en peligro o vivir. Danticat, sin embargo, le agrega una propuesta de escritura respecto a las condiciones particulares del escritor haitiano y caribeño en escenarios de violencia en un marco diacrónico. La visión de Camus del artista que crea en medio del peligro es «genérica», en tanto que la de Danticat es situada; es decir, a la tensión interior entre crear o vivir, le suma las tensiones generadas a lo largo de la historia por agentes hegemónicos en Haití y el Gran Caribe.

Por otro lado, Camus (1957) considera que el arte no puede ser un monólogo: “[...] *in order to speak about all and to all, one has to speak of what all know and of the reality common to us all*” (p. 5). El artista debe hablar de manera intencional acerca de y por la mayoría; en suma, debe “*translate the sufferings and happiness of all into the language of all and he will be universally understood*” (Camus, 1957, p. 4). Se trata no solo de tratar de recrear la realidad común a todos, sino de hacerlo a través del lenguaje común a todos. El artista debe alejarse entonces de obras formales o abstractas. Este ideal es lo que Camus (1957) denomina la «comunicación universal» y es lo que solo los grandes artistas hacen.

En este aspecto, Danticat (2010) reconoce que los artistas que la precedieron crearon en medio de un peligro mayor y que ella no ha estado en riesgo de tortura, de ejecuciones o violencia física. Ellos escribieron al mismo tiempo en que muchos en Haití morían y eran violentados física y psicológicamente. En el momento en el que ella escribe la situación no es tan dramática en Haití. Sin embargo, ella aduce que

while we are at work bodies are littering the streets somewhere. People are buried under rubble somewhere. Mass graves are being dug somewhere. Survivors are living in makeshift tent cities and refugee camps somewhere, shielding their heads from the rain, closing their eyes, covering their ears, to shut out the sounds of military “aid” helicopters. And still, many are reading, and writing, quietly, quietly (Danticat, 2010, p. 9).

Podemos interpretar esta manifestación como su forma de entender la comunicación universal, una elaboración de la noción acuñada por Camus (1957). Ella parece entender que la mayoría a la que se refiere el escritor franco-argelino es la mayoría de los habitantes de la nación o el país del artista que crea basado en su propia realidad. Para Danticat (2010), la mayoría es cualquier comunidad del mundo en la cual se dan situaciones que representan amenazas a su integridad o la muerte. Esto implica que, si habla de los horrores que padece una comunidad como la haitiana, estará hablando a todas las comunidades que son objeto de violencia. Hay aquí un rechazo directo a cualquier tipo de violencia y una invitación a unirse en contra de cualquiera de sus formas, sin importar el lugar donde se produzcan.

Adicionalmente, en la cita anterior Danticat (2010) hace énfasis en el lector como agente que también recepciona la obra en peligro y que lo hace de forma subrepticia (“*quietly, quietly*”) para no padecer los horrores de quien gobierna de manera violenta. Esto sugiere a su vez que, para que los artistas sigan creando en peligro, es necesario que haya lectores que recepcionen su obra en peligro. Como lo puntualiza Camus (1957), el artista debe hablar a otros, no a sí mismo, y para esto debe hablar de algo que todos conocen, que es común a todos. En este sentido, la vida de una persona refleja la realidad porque la vida individual está conectada con la vida de otros.

El deber de todo artista es hablar por aquellos que no pueden hacerlo. Esto es particularmente cierto para Danticat en varios sentidos. En primer lugar, escribir y estudiar en Haití cuando ella era una niña era algo difícil. La autora lo describe en estos términos: “*Perhaps there are no writers in my family because they were too busy trying to find bread. Perhaps there are no writers in my family because they were not allowed to or could barely afford to attend a decrepit village school as children*” (Danticat, 2010, p. 8). La pobreza y la precariedad del sistema educativo haitiano son dos factores que ella resalta como la causa de que muchos haitianos estén imposibilitados para escribir sobre su realidad. Crane *et al.* (2010), hablando sobre la educación en Haití después del terremoto, nos ofrecen una visión panorámica de la educación en la isla:

Low quality, lack of access, and little oversight characterized the country’s education sector. The state played a very limited role in providing and regulating schooling, a fact that contributed to an incoherent education system. Enrollment rates and levels of educational attainment were very low. About one-half of Haitian adults were illiterate (Crane *et al.*, p. 101).

En segundo lugar, la violencia de los regímenes violentos y de la naturaleza también impiden que la creación artística logre una comunicación universal. Danticat (2010) afirma:

Perhaps there are no artists in my family because they were silenced by the brutal directives of one dictatorship, or one natural disaster, after another. Perhaps, just as Alice Walker writes of her own forebears in her essay “In Search of Our Mother’s Gardens,” my blood ancestors-unlike my literary ancestors-were so weather-beaten, terror-stricken, and maimed that they were stifled. As a result, those who somehow managed to create became, in my view, martyrs and saints (p. 8).

La creación en peligro es descrita como un acto milagroso por su alto grado de dificultad bajo estas condiciones. Asimismo, su legado y utilidad radica en el hecho de que ellos han sido fuente de inspiración para otros que crean en peligro. Ellos adquieren un carácter mítico fundacional, como es el caso de Marcel Numa y Louis Drouin que son mencionados a lo largo del libro más de cincuenta

veces. La descripción de su ejecución es un tópico recurrente en el texto. Por los anteriores motivos, el artista debe hablar por todos aquellos que sufren y denunciar a cualquier opresor sin excepción.

Danticat (2010) cree que este rol lleva al artista a convertirse en un salvador de personas de manera indirecta, a través de la revelación de situaciones que el resto del mundo no conoce y de la invitación a intervenir: *“Somewhere, if not now, then maybe years in the future, we may also save someone’s life, because they have given us a passport, making us honorary citizens of their culture”* (p. 6). Esta intermediación del artista para salvar vidas se dirige evidentemente hacia los centros metropolitanos a donde esos artistas suelen emigrar y que pueden tener el poder político y económico para ayudar a esos ciudadanos en peligro.

Es necesario aclarar que la comunicación universal no tiene nada que ver con que el artista sea universal en el sentido de que su obra no pueda ser circunscrita a una comunidad en particular. Como ya se describió, la comunicación universal está relacionada con la capacidad del artista para hablar a todo el mundo en el lenguaje que la mayoría usa y comprende, así como poder transmitir los sufrimientos de aquellos que no pueden expresarse. Danticat explícitamente se circunscribe a los lectores haitianos que reciben su obra en peligro. Aunque interpele a otros para que intervengan por aquellos para aplacar su sufrimiento, y al hablar de ellos también aluda a todo pueblo que se encuentre bajo circunstancias de violencia, el artista, en su opinión, está atado de forma leal al país de sus lectores implícitos, es decir, aquellos que conocen los códigos y las referencias culturales que su obra lleva inmersa.

Danticat (2010) aporta el ejemplo del escritor haitiano Dany Laferrière, autor de un libro intitulado *Yo soy un escritor japonés*, donde expone la posición anterior. También lo explica con el ejemplo de *Antígona* de Sófocles, obra leída por haitianos durante la dictadura de Papa Doc, a partir del hecho de que los eventos narrados por este escritor griego pueden ser homologados a las vicisitudes de muchos haitianos durante ese régimen violento. Debido a que su obra está comprometida de manera profunda con los padecimientos de los haitianos a lo largo de la historia, ella se considera una escritora fundamentalmente haitiana. Sin embargo, esto no impide que se convierta en una escritora eventual de otros países en los que este tipo de situaciones se presenten de manera similar.

En resumen, a Danticat no se la puede considerar una escritora globalizada, desterritorializada, a pesar de que sus lectores son en primera instancia ciudadanos de centros metropolitanos o de países que pudieran «hacer algo» para amilantar el sufrimiento de los haitianos. De nuevo, su posición en relación con la comunicación universal es situada, pues está pensada para hablar con los miembros del pueblo haitiano que también leen su obra en peligro; Camus (1957), por el contrario, no se refiere a la condición particular de los artistas franceses que

dialogan con los lectores de su país, sino a cualquier artista, en cualquier parte del mundo, que se comunica con los miembros de la comunidad a la cual pertenece.

Para finalizar, es necesario señalar que el carácter milagroso de la comunicación universal va aparejado con la idea de lo sacrificial. Camus (1957), al introducir la metáfora el barco de esclavos para ilustrar la situación de los artistas en la época actual, argumenta que el artista es ahora el sujeto que puede ser sacrificado. En ese sentido, Marcel Numa y Louis Drouin son un ejemplo de sujetos sacrificados pues dejan la comodidad del exilio para luchar por todos los haitianos en la isla. Ellos sacrifican tanto su nombre como su vida pues Duvalier los cataloga como “*not Haitian, but foreign rebels, good-for-nothing blans*” (Danticat, 2010, p. 9), y luego de capturarlos ordena su ejecución pública. Duvalier los presenta como traidores de su patria, les quita su ciudadanía y los etiqueta como extranjeros. La palabra “*blan*” se usa para designar a los miembros de la diáspora haitiana que «no tienen ninguna conexión» con la isla o que no son haitianos.

El sacrificio del artista inmigrante que trabaja en peligro y ha tenido que emigrar, como le ocurrió a Danticat y muchos otros artistas haitianos, es en realidad la duda sobre sí mismos: el hecho de que no pueden tener certeza de que escribir sea una forma de crear en peligro cuando otros se han sacrificado para permitirles a ellos ejercer esa labor. Su conclusión es que muchos de ellos tuvieron el riesgo de no existir si sus padres hubiesen sucumbido a los riesgos de la violencia humana o a los impactos de los fenómenos naturales que tanto se han ensañado con Haití. En este orden de ideas, como hijos de personas que vivieron en la sombra o murieron, no pueden hacer otra cosa que ser “*one who keeps things alive*” (Danticat, 2010, p. 10). En otras palabras, deben mantener la memoria colectiva de Haití para que esas violencias no amenacen a las futuras generaciones.

Conclusiones

En *Create Dangerously: The Immigrant Writer at Work*, asistimos a la puesta en escena de una *performance* de Danticat (2010), artista inmigrante que crea en peligro, recopilando fragmentos de la memoria épica de Haití. El objetivo es reconstruir la vasija rota del pueblo haitiano desde adentro. Su trabajo de la memoria reelabora memorias anteriores estructurando una nueva noción de sociedad y cultura. Para Danticat, la memoria de Haití es el resultado de un conocimiento cultural compartido por generaciones anteriores, presentes y futuras a partir de costumbres, comportamientos, experiencias construidas con la participación directa o indirecta de todos los miembros de su pueblo. Esos comportamientos, saberes y experiencias forman parte de su *habitus* y ayudan a solidificar su cosmovisión. Danticat no solo construye memorias, piensa a través de ellas. Con ellas elabora formas de entender la realidad de Haití.

Así mismo, Danticat (2010) pone en escena la forma en la que el artista inmigrante asume el rol de crear en peligro como forma de rebeldía siguiendo la propuesta de Camus (1957). Ella le agrega el hecho de que hay un lector que también recepciona su obra en peligro. Para Danticat el artista debe crear arte que desobedece directivas en un plano diacrónico, desde las del inicio de su historia de desarraigo forzado hasta las del presente. No se trata solo de resolver la disyuntiva que Camus identificó en el artista de los tiempos modernos, callarse o crear, sino de poner en escena esa disyuntiva.

Danticat (2010) muestra cómo el artista puede hablar por aquellos que no pueden hacerlo y usando el lenguaje que ellos comprenden. Además, considera que cuando traduce los sufrimientos de la comunidad haitiana lo hace sobre cualquier comunidad que está sujeta a cualquier tipo de violencia. Es esto lo que Camus (1957) define como comunicación universal, y es vista por Danticat como una acción milagrosa que puede salvar vidas y que posee un matiz sacrificial pues algunos artistas padecen efectivamente situaciones derivadas de la violencia y otros se benefician del sacrificio de familiares o extraños, y por eso deben mantener esos sacrificios «vivos» a través del arte para que las futuras generaciones puedan vivir sin padecer violencia. A diferencia de la perspectiva de Camus, la de Danticat es situada y se ajusta a las condiciones sociohistóricas de Haití y del Gran Caribe en general.

Mientras Walcott (2000) ve el trabajo de la memoria centrada en el oficio del escritor y Camus (1957) destaca la rebeldía de crear en condiciones adversas en la época contemporánea, Danticat (2010) percibe ese trabajo como algo colaborativo, como una labor de co-creación que implica sacrificio tanto de quien estructura el material estético como de aquellos a quienes interpela y que deben recepcionarlo. La memoria de la comunidad transnacional haitiana se debe construir a partir del diálogo con los recuerdos de sus diversos miembros (principalmente de aquellos con los que existen fuertes lazos afectivos) y el portavoz de esa narrativa que devela memorias ocultas y obliteradas. Danticat, como su comunicadora, debe ganarse el reconocimiento legítimo de ese pueblo.

Dicha narrativa busca fijar nuevos parámetros para los conceptos de identidad y nación de los haitianos. Mientras Walcott (2000) acepta la imposibilidad de hablar por el subalterno y se ve como parte de una élite alejada del sujeto pueblo, Danticat (2010) cree que es posible dejarlos hablar a partir de recopilar y poner en escena sus diálogos, y se siente parte de ese sujeto pueblo pues se ve como parte del círculo de recopiladores y contadores de historias en las comunidades haitianas. Cuando alguien dice “*Krik?*”, ella contesta “*Krak!*” 

Referencias

- Bhabha, H. (1992). *The Location of Culture*. Routledge.
- Camus, A. (1957). *Create Dangerously*. [Conferencia en la Universidad de Uppsala, Suecia, diciembre 14]. Versión digital: <https://n9.cl/jw2npj>.
- Candogan, G. (2014). Interview with Edwidge Danticat. *Bomb*, 104-107. [Versión digital: <https://n9.cl/acsuy>].
- Clifford, J. (1997). *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press.
- Crane, K., Dobbins, J., Miller, L. E., Ries, C. P., Chivvis, C. S., Haims, M. C., Overhaus, M., Schwartz, H. L., & Wilke, E. (2010). *Building a More Resilient Haitian State*. RAND Corporation.
- Danticat, E. (1995). *Krik? Krak!* Vintage.
- Danticat, E. (1994). *Breath, eyes, memory*. Soho Press
- Danticat, E. (2010). *Create Dangerously. The Immigrant Artist at Work*. Princeton University Press.
- Danticat, E. (2013) *Claire of the Sea Light*. Vintage
- Danticat, E. (2017). *The Art of Death. Writing the Final Story*. Graywolf Press.
- Dash, M. (2011). *The Pregnant Widow. Negating Frontiers in Danticat's Create Dangerously*. Small Axe Project (SX salon 4). <https://n9.cl/fjq109>.
- Dominique, J. J. (1984). *Mémoire d'une amnésique*. Editions du Remue-Ménage.
- Foucault, M. (2008 [1966]). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (E. C. Frost, Trad.) Siglo XXI.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Renan, E. (1990). What is a Nation? En H. Bhabha (Ed.), *Nation and Narration* (pp. 8-21). Routledge.
- Ricœur P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido* (A. Neira, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Shaffer, S., Fryzelka, D., Obenhaus, C., & Wickstrom, E. (2007). Improving Maternal Healthcare Access and Neonatal Survival through a Birthing Home Model in Rural Haiti. *Social Medicine*, 2(4), 177-185. <https://doi.org/10.71164/socialmedicine.v2i4.2007.129>.
- Shea, R. H. (2019). "Stretching the Limits of Silence": Witness and Resistance in Edwidge Danticat's Nonfiction. *World Literature Today*. <https://n9.cl/kxzob>.
- Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1244>.

- Walcott, D. (1990). *Omeros*. (J. L. Rivas, Trad). Anagrama.
- Walcott, D. (2000). Las Antillas: fragmentos de la memoria épica. En D. Walcott, *La voz del crepúsculo* (pp. 87-109; C. Martínez Muñoz, Trad.). Alianza.
- Walsh, J. P. (2019). Fictions of Migration and Refuge from the Anthropocene. En *Migration and Refuge. An Eco-Archive of Haitian Literature, 1982-2017* (pp. 175-217). Liverpool University Press.
- Yúdice, G. (1992) Testimonio y concientización. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (35), 211-232. <https://doi.org/10.2307/4530631>.