

VALORACIONES DEL TRABAJO LITERARIO EN *¡YO!*  
DE JULIA ÁLVAREZ Y  
*CREATE DANGEROUSLY* DE EDWIDGE DANTICAT<sup>1</sup>

*Román-Medina, Giselle*

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
Valparaíso, Chile  
giselle.roman@pucv.cl  
ORCID: 0000-0001-8697-0910

RESUMEN / ABSTRACT

A partir de *¡Yo!* (1997), de Julia Álvarez, y *Create Dangerously* (2010), de Edwidge Danticat, discuto cómo ambas autoras han sido acusadas de capitalizar las vidas de otras personas para posicionarse en el mercado literario, y relevo las maneras en que estas acusaciones modulan sus respectivas escrituras. Argumento que la respuesta de Álvarez es asignarle un rol terapéutico a la literatura y defender así su dedicación exclusiva a la escritura –incluso si solo retóricamente–, mientras que Danticat se aproxima al periodismo, al cual tiene por horizonte valorado. Si bien estas respuestas creativas difieren formalmente, ambas buscan la valoración del trabajo literario en clave de una utilidad que negocia con las demandas que las interpelean en cuanto escritoras diaspóricas.

PALABRAS CLAVE: trabajo literario, valor, instrumentalidad, Julia Álvarez, Edwidge Danticat.

VALUING LITERARY WORK IN *¡YO!* (1997), BY JULIA ÁLVAREZ AND *CREATE DANGEROUSLY* (2010), BY EDWIDGE DANTICAT

Drawing from *¡Yo!* (1997), by Julia Álvarez, and *Create Dangerously* (2010), by Edwidge Danticat, I discuss how both authors have been accused of capitalizing on other people's

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT de Iniciación 11200325, Vaga libertad: ocio y negocio en las literaturas caribeñas contemporáneas, del cual Giselle Román Medina es la investigadora responsable.

lives to better position themselves in the literary market, highlighting the ways in which these accusations have shaped their writing. I argue that in response Álvarez has assigned a therapeutic role to literature, thus defending her exclusive dedication to writing -even if only rhetorically-, while Danticat's writing has incorporated traits of journalism as a way of legitimizing her work. Although these creative answers formally differ, both authors seek to validate their literary work in terms of a usefulness that negotiates with the demands that challenge them as diasporic writers.

KEYWORDS: Literary work, value, instrumentality, Julia Álvarez, Edwidge Danticat.

Recepción: 07/04/2022

Aprobación: 02/12/2022

## ESCRITURAS ÚTILES

Una serie de particularidades, en gran medida biográficas, condicionan la valoración estética, instrumental y económica de los trabajos literarios de Julia Álvarez y de Edwidge Danticat. Nacieron en una isla dividida en dos estados soberanos, el dominicano y el haitiano respectivamente, pero la mayor parte de sus vidas transcurre en los Estados Unidos, y aunque sus trasfondos socioeconómicos son diferentes, viven exilios que convergen con la llamada migración económica<sup>2</sup>. Escriben en inglés, que no es su lengua materna, pero sí la que mejor dominan la que les da acceso a un público lector amplio. Ambas participaron en talleres universitarios de escritura creativa, aunque manifiesten apreciaciones divergentes sobre

<sup>2</sup> La familia de Álvarez se exilia siendo pequeña, pues corría riesgo durante la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana. Si bien Álvarez proviene de una familia acomodada dominicana, en Estados Unidos pierde algunos de los privilegios que tenía y a su vez se la percibe como parte del grupo de migrantes puertorriqueños, que había sido una migración mayormente de orígenes humildes y blanco de hostilidades racistas. En el caso de Danticat, si bien técnicamente sería exiliada, dado que también su familia huye de la situación de violencia dictatorial de los Duvalier, esta prefiere nombrarse a sí misma migrante, de acuerdo con Mardorossian, marcando un corte con el exilio como significante literario vinculado a una experiencia masculina y de prestigio simbólico, contrapuesta a la migración entendida como migración económica. Ambos casos son ejemplos de cómo la separación entre estas dos categorías no siempre es nítida.

dicha experiencia (Thurman), y sus obras tienen elementos autobiográficos notables. La valoración de sus trabajos literarios puede pensarse no solo en lo referido a los atributos estéticos, sino también en cuanto a su considerable valor de cambio, pues estas son exitosas en el mercado editorial estadounidense, en un momento relativamente receptivo con las escrituras femeninas, étnicas y latinas (Machado Sáez)<sup>3</sup>. Tanto la obra de Álvarez como la de Danticat ha sido traducida al español. Tal éxito, empero, les ha ganado inculpaciones sobre todo por parte de la crítica situada en el Caribe, mayormente por escribir en inglés (Álvarez, *Something to Declare* 171-176; Danticat, *Small Axe*)<sup>4</sup>. Es probable que el éxito también, como sugiere Marion Rohrleitner para el caso de Álvarez (extensible al de Danticat), se deba en parte, si no a cumplir, a negociar con expectativas representacionales en el ámbito de la literatura latina en los Estados Unidos. Estas expectativas también se podrían describir, en palabras de George Yúdice, como de conveniencia (*expediency*), dirigidas a agendas y demandas de justicia social.

Parte de las expectativas y de los recelos motivados por el éxito de estas escritoras, y evidenciados en segmentos de la recepción caribeña y diaspórica, para indagar en cómo inciden en la escritura en términos formales y temáticos, es decir, estéticos. Se trata de inculpaciones,

<sup>3</sup> Parte de dicho éxito, lo logran, de acuerdo con Elena Machado Sáez, a través de la ficcionalización de las historias dictatoriales de la isla caribeña, lo que supone una tensión entre un impulso pedagógico ético y el mercado de la diferencia, que se propondría enseñar sobre la importancia del Caribe para las historias de Europa y la América del Norte. Si a la literatura altamente comercializable, a los *best-sellers*, en términos formales, se los suele describir como descontextualizadores, la incorporación de la historia, la ficción histórica, es una manera de lidiar con este rasgo. El uso de la historia es una forma de lograr una valoración de uso pedagógica. En el presente artículo, el enfoque está en otras instrumentalidades.

<sup>4</sup> Lucía Stecher ha señalado que las literaturas étnicas en los Estados Unidos, como lo serían la de Álvarez y la de Danticat, se ven expuestas a una doble demanda. El mercado estadounidense les pide autenticidad (de tipo exotista) y cierta crítica localizada en el Caribe, les pide representatividad, haciendo una suerte de examen de los conocimientos locales, de escritores diaspóricos cuyo conocimiento sobre las verdades caribeñas se cuestiona (19-21). En ambos casos, se puede argumentar que se trata de posturas apoyadas en ideas anquilosadas y románticas sobre lo auténtico, que no tienen en cuenta la complejidad y dinamismo de las transformaciones culturales, ni tampoco el carácter heterogéneo de toda cultura, visibilizado en el concepto de creolización de Édouard Glissant.

por ejemplo, de falsa dominicana y falsa haitiana (aquí se implica el escribir en inglés), mentirosas, apropiadoras o parásitas, que vinculo con acusaciones que provienen –ficcional y no ficcionalmente– de sus respectivas familias. Principalmente a partir de la novela *¡Yo!* (1997), de Álvarez, y los ensayos o –como prefiero llamarles– crónicas de *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work* (2010), de Danticat, reconstruyo las voces que las acusan de capitalizar y falsear las anécdotas que llegan a sus oídos, para posicionarse en el mercado. Parafraseando a Mark McGurl, quien estudió el efecto de los talleres de escritura creativa en las universidades estadounidenses en el tipo de literatura producida, no hay que ser materialista ortodoxo para sospechar que también los celos, alimentados por expectativas representacionales sobre lo haitiano, lo dominicano y lo latino, modulan sus respectivas escrituras. Dichos celos se incorporan a los trabajos literarios por analizarse, de manera que se posibilita un análisis textual del relato que versa sobre el proceso material de producción.

Yúdice sostiene que la defensa del arte libre de un propósito social, deja de tener, valga la redundancia, un propósito estratégico con el cese de la Guerra Fría, lo que ha conllevado una expansiva instrumentalización social de la cultura. De acuerdo con esta interpretación, el mismo propósito de proteger el arte por el arte, irónicamente, era parte de la guerra ideológica y, por tanto, instrumental. En consecuencia, la subvención del arte y la cultura con propósitos sociales, ha pasado cada vez más a manos privadas, pues el cese de la Guerra Fría ha implicado la reducción del estado benefactor en los Estados Unidos, profundizándose entonces la subsunción del ámbito cultural al mercado. Cultivar y reforzar un carácter instrumental, que no se reduzca meramente a lo económico, es la manera en que Álvarez y Danticat responden a los mencionados celos. Me interesa destacar las particulares formas estéticas que toma dicha instrumentalidad. La respuesta de Álvarez es asignarle una función terapéutica a la literatura y defender así su dedicación exclusiva a la escritura, incluso si solo retóricamente, pues aparece involucrada en otros ámbitos, ligados al activismo y fundaciones sin fines de lucro (Karash-Eastman). Por su parte, Danticat responde con una escritura que tiene por horizonte valorado al

periodismo, al que se aproxima. Estas respuestas creativas, si bien difieren formalmente, buscan la valoración y legitimación de sus escrituras en clave de una instrumentalidad, utilidad, o valor de uso, que negocia con las demandas que las interpelan en cuanto a escritoras diaspóricas. Se trata de un valor de uso enfocado en lo formal, en el artefacto que entregan, y que les permite deslizarse o negociar, sin ceder del todo, con algunas demandas representacionales, pero diferenciándose marcadamente de la concepción del arte desinteresado; concepción que posiblemente no sea prioritaria para los públicos a los que apuntan.

La comparación de materiales genéricamente heterogéneos, una novela en el caso de Álvarez, y ensayos/crónicas, en el de Danticat, responde a que son textos que tematizan las inculpaciones y, a su vez, representan diferentes estrategias como respuesta. En sus respectivas búsquedas de legitimidad y valoración, Álvarez reafirma su apuesta a la ficción –desde la misma ficción e incluso desde la llamada no ficción–, mientras que Danticat profundiza en la no ficción y sus intervenciones como figura pública. Esto no implica que Álvarez no haga intervenciones como figura pública, de hecho, las hace, pero justamente se queja de la dificultad desgastante de tener que asumir varios roles a la vez y de que hacerlo pone en riesgo su escritura (*Something* 280). Por otra parte, tampoco implica que Danticat haya dejado de escribir novelas. Vale la pena destacar que en ambas autoras sus trabajos de ficción y no ficción están imbricados, y en un caso y en el otro, permiten una comprensión más completa de sus obras. En los ensayos de *Something to Declare* (1998), Álvarez, a través de la no ficción, elabora también la justificación de la dedicación a la escritura que se plantea en ¡Yo! Por su parte, la novela *Breath, Eyes, Memory* (1994), de Danticat, es el texto cuya recepción genera la acusación que estimula una suerte de paratexto cronístico. En ambas autoras, sus textos de no ficción alimentan la idea de que hay un fuerte componente autobiográfico en sus obras ficcionales, y esto es clave en un contexto de celos donde lo verdadero aparece como más valorado, pero siempre y cuando no se trate de exponer verdades que se prefieren mantener ocultas. En otras palabras, se observará que, o bien, se las acusa de mentirosas, o bien, de indiscretas, pero en ambos casos

se apunta a que la finalidad es la explotación de sus comunidades, desde las más íntimas, como la propia familia, a las más amplias, como las diaspóricas y nacionales.

#### JULIA ÁLVAREZ: LA NOVELA COMO AUTOAYUDA

Marion Rohrleitner observa que *¡Yo!* (1997), secuela de *How the García Girls Lost their Accents* (1991), es una de las novelas menos estudiadas y con menor éxito comercial de Álvarez. Una búsqueda actualizada de estudios sobre su obra parece volver a confirmar la observación hecha por Rohrleitner en 2013. Su hipótesis sobre por qué el menor éxito de *¡Yo!* establece que la misma resiste a las demandas representacionales sobre las personas latinas en Estados Unidos y esa resistencia en gran parte se logra a través de un trabajo con las formas que subraya el artificio poniendo en duda la confianza en una supuesta transparencia del lenguaje que acomoda a las políticas identitarias y al multiculturalismo. El contraste con *How the García Girls Lost Their Accents* resulta crucial para su hipótesis. Esta novela, a diferencia de *¡Yo!*, presenta una mayor idealización de la familia, que la haría más tolerable para un público conservador en los Estados Unidos, hostil a la migración latina y caribeña, que no pierde la oportunidad de criminalizarla y que la considera incompatible con los valores americanos. Una representación de la familia latina unida le haría contrapeso a dicha opinión pública y, a la vez, sería bien recibida por un sector amplio de la comunidad latina en los Estados Unidos, interesado en lograr aceptación simbólica y material. *¡Yo!*, pese a ser la secuela de la primera novela, socava dicha imagen positiva, de acuerdo con Rohrleitner, al exponer los conflictos en el seno de esa familia latina.

En efecto, en *¡Yo!* se tematizan los celos a la escritura del personaje principal, Yolanda García, conocida como Yo, a partir de las acusaciones que le hace su propia familia de utilizar sus vidas y sus relatos para beneficio personal, y en perjuicio de sus cercanos. No obstante, que *¡Yo!* no goce de buena aceptación por no presentar un retrato amable de la familia latina, no implica que no se habilite otra vía de legitimidad,

tanto en términos de valor de uso como de cambio, alternativa a la representación de carácter positivo. Esa otra vía es la autoatribución de un valor dado por una función terapéutica, en un guiño al género de la autoayuda, cuya alta demanda comercial ha sido vinculada a las exigencias de competitividad que enfrenta el trabajador creativo neoliberal, como empresario de sí (Laval y Dardot 337). Bajo el argumento de ayudar o autoayudarse, el personaje Yo defiende la incorporación de las historias de otros a su ficción –lo que motiva amenazas de demandas judiciales–, pues no alcanza con sus propias historias, ya que no tendría suficiente tiempo para producirlas. Afín al personaje Yo, Álvarez afirma, por su parte, que gestionar su carrera de escritora (por ejemplo, dar charlas y responder correos), le resta tiempo sustancial para escribir (*Something to Declare* 293).

La novela narra el proceso de cómo Yo, a quien conocemos de niña, adolescente y mujer, se convierte en escritora. Aborda el recorrido de precaria escritora aspirante a *best-seller*. La protagonista, como la autora, es latina en los Estados Unidos, hija de padres exiliados, pero a pesar de que esas variables inciden de manera significativa en su escritura, la novela nos muestra que Yo no puede reducirse a tales categorías sociales y del mercado literario. Pues, posee un yo irreducible. Se puede interpretar que el lenguaje literario sería el más apto para explorarlo. Yolanda, de acuerdo con sus cercanos, se caracteriza por ser alguien que “always had to have the last word”, pero su voz, al menos en apariencia, es desplazada por otras voces y perspectivas narrativas en cada uno de los capítulos de la novela (*¡Yo!*, cap. “My mother: nonfiction”). No obstante, estos personajes que narran la novela, se enfocan nada más y nada menos que en Yo misma, con bastante énfasis en varias etapas de aprendizaje que van desde las escenas típicas del *bildungsroman* desarrolladas en la escuela, y también, a una variante más reciente, que sería la novela de campus. La protagonista no solo aparece como la joven aprendiz, sino también como mentora, pues se convierte en la profesora de un taller de escritura creativa en una universidad del noreste de los Estados Unidos. Sin embargo, su proceso de formación parecería sobrepasar su juventud y la mujer adulta experimenta una suerte de adolescencia extendida, que

está relacionada con los desafíos que supone el oficio de la escritura creativa y profesional. Por un lado, es materialmente difícil, por el otro, lo es más para una mujer latina.

La novela parte con un “Prologue” ubicado en el presente, donde la hermana menor, Fifi, narra que la madre está enojada con Yo por exponer la vida familiar en su más reciente novela. El primer capítulo, narrado por la madre, se remonta a la niñez en República Dominicana y al exilio de la familia en el contexto de la dictadura de Trujillo, cuyo detonante fue la “big mouth” de Yo o el hablar cuando no debía (cap. “The sisters: fiction”). La novela finaliza con un capítulo narrado por el padre en el que ambas temporalidades, la de Yo niña y Yo adulta, del pasado en República Dominicana, y el presente en Estados Unidos, confluyen. En medio, tenemos primas, amantes, esposos, amigas, empleados de la familia, una casera, un estudiante y un profesor, entre otras voces, que nos cuentan sus vínculos con Yo, así como sus interpretaciones, sino lecturas, de Yo. En términos espaciales, la protagonista, aunque radicada la mayor parte del tiempo en los Estados Unidos, va y viene a la República Dominicana.

Las voces y perspectivas que narran la novela representan la materia prima del relato, es decir, a las personas que Yo convierte en personajes y cuyas historias en plural adapta, recrea y, según la revelación de un estudiante, posiblemente, plagia en sus narraciones, con lo cual se sugiere que estamos leyendo, pese a la múltiple autoría, una más de las novelas de esta. Entre los narradores que leen sus ficciones están aquellos que se enojan con ella, como sucede con su mamá, hermanas y alumno, y los que la ayudan con aspectos técnicos de la escritura, como su amiga también escritora, y un profesor. Otros personajes narradores que no leen sus libros simplemente porque son personas analfabetas o no leen en inglés, o no tienen interés, se concentran en comentar una dimensión también importante del proceso de escritura. Se trata de la interpretación o lectura sensorial del cuerpo de la escritora interactuando con otros materiales y espacios necesarios, como lo son la orientación de su escritorio.

Sobre el éxito de Yo y el enojo familiar, comenta Fifi, la hermana menor:



Suddenly her face is all over the place in a promo picture that makes her look prettier than she is. I'm driving downtown for groceries with the kids in the back seat and there she is on Fresh Air talking about our family like everyone is some made-up character she can do with as she wants. I'm mad as anything, so I U-turn the car and drive back home and call her up and I get her long-winded machine that says she can't come to the phone right now, to please call her agent. Like hell I'm going to call her agent to give her a piece of my mind. (cap. "The sisters: fiction")

Yo ya cuenta con cierta fama, y además de disponer de las historias íntimas de su familia en sus libros, las ventila en programas radiales. Este tipo de situación es la que precipita que la madre a amenace con demandarla (cap. "The sisters: fiction")<sup>5</sup>. No es la única que ha pensado en demandarla, Lou, un exalumno, se debate entre acusarla o no por plagiar el cuento que escribió durante un taller de escritura creativa, impartido por Yo. Lou alega plagio en la historia principal de una antología, que se presume le permite obtener el *tenure* o permanencia universitaria a Yo, la cual le garantizaría una estabilidad laboral que no parecía ofrecer la escritura por sí sola. El relato que da nombre a la colección se titula "Return from Left Field", título que rememora a los manuales de autoayuda, al modo de cómo superar situaciones difíciles (cap. "The student: variation")<sup>6</sup>. Es justamente el recuerdo de la fragilidad de la profesora en la época del taller, sus "nails bitten back", señal de ansiedad, lo que la hace ver ante los ojos de Lou, no como una adulta, sino como una adolescente, y lo que convence al exalumno de no denunciarla (cap. "The student: variation"). En su prólogo, según Lou, Yo "Says her students have saved her".

<sup>5</sup> Esto muestra la transculturación de la madre, pues es relativamente común en el sistema y la cultura legal estadounidense demandar a la propia familia; también muestra cómo el sistema legal y neoliberal estadounidense va permeando y expandiéndose.

<sup>6</sup> Thurman se inclina por considerar a Yo inocente de la acusación de plagio, al argumentar que, a pesar de la ambigüedad, el parecido entre las escrituras estaría relacionado con las dinámicas y enseñanzas impartidas en su taller literario; para ello, se apoya en McGurl, quien ha estudiado cómo en estos talleres se cultivan ciertos tropos y estructuras, muy relacionados al imperativo de escribir sobre lo que se conoce bien, la propia vida del autor, o autora.

Las dificultades que Yo experimenta, y que se narran extensamente, pueden leerse como atenuantes de sus cuestionados métodos. Entre ellas, en términos personales, destaca la incomodidad tanto con las expectativas de la familia dominicana, sobre cómo debe comportarse y qué debe hacer, como con las de los hombres estadounidenses con los que tiene relaciones sentimentales, y quienes a su vez le imponen otro tipo de conductas y expectativas sobre cómo conducir su sexualidad. En términos de sus aspiraciones profesionales, Yo no cuenta con modelos o figuras de escritoras mentoras parecidas a ella. Lo más cercano es un profesor blanco gay, que ni siquiera consideraba que debía dedicarse a la escritura, y en su lugar le aconsejaba que hiciera un doctorado –aunque más adelante la apoyará en su elección de ser escritora–, o su amiga escritora de origen judío.

Resulta tentador, por lo sensacionalista, pensar que la mamá y las hermanas quieren sacar una tajada económica por el uso de sus ‘propias marcas personales’ en la ficción:

“But it’s fiction!” she starts in. Oh yeah? I want to say. I don’t care what it says on that page up front about any resemblance is entirely coincidental, you know when you spot yourself in some paragraph of description. “But it’s fiction based on your own experience! Like all fiction”, I add, quoting her from the radio. “I know, I know, what else are you going to write about?” But to myself, I’m thinking, why can’t she write about axe murderers or law-firm scams or extraterrestrials and make a million and divide it four ways, which by the way is what the other sisters suggest she should do with this book since we provided the raw material. (cap. “The sisters: fiction”)

Sin embargo, hay otras razones de mayor peso por las cuales la mamá de Yo se queja de que las historias familiares salgan a la luz pública, y no se trata de no participar de las ganancias. Se trata de un trauma que se remonta al contexto dictatorial, cuando la imaginación excesiva de Yo, combinada con su locuacidad, era un peligro para la familia que terminó por desencadenar el exilio, ya que la niña, por ejemplo, les cuenta a los vecinos que su papá tenía un arma escondida e iría a derribar al jefe Trujillo (cap. “The father: conclusion”). El padre es comparado en ocasiones con

Trujillo, por sus conductas autoritarias, lo que sería una de ‘las verdades’ ventiladas sobre la familia latina, junto al desfile de amantes e hipocresías sociales, que de acuerdo con Rohrleitner, influyeron en su menor éxito. Además, el señor García tiene por costumbre contar de forma parcial, omitir detalles, como un reflejo, como una repetición de la conducta bajo la dictadura, pues, una de las formas de protegerse era callar. Las preguntas de Yo al padre, para obtener la información que después utiliza en sus novelas, se presentan como un modo de llegar al corazón (cap. “The father: conclusion”). El trauma también se observa en el padre: “When she writes a book, the worst she worries about is that it will get a bad review. We hear beatings and screams, we see the SIM driving up in a black Volkswagen and rounding up the family”. Sin embargo, las palabras y la escritura, que fueran un peligro, también pueden representar una suerte de antídoto: “Yoyo’s face was a picture of shock. It was as if she were finally realizing that a story could kill as well as cure someone”. Se sugiere que el padre de Yo, en efecto, al exponer su propio trauma, se encuentra en un proceso de sanación. Asimismo, no es casual que Yo invoque a sus hermanas terapeutas, de las que parece nutrirse y cuyas teorías adopta elásticamente a la narración; y que también reivindique lo sentimental, en un guiño a otro género literario comercial. En efecto, en sus ensayos de *Something to Declare*, título que remite al lenguaje legal, la autora elabora aún más la defensa de la literatura en dichos términos. De paso, la voz ensayística de la propia Álvarez, expresa su poética en términos similares a los que pueden inferirse también en la narrativa de Yo, y así refuerza el juego autobiográfico de la historia, la idea de que sus narraciones de ficción son su propia historia.

El trabajo creativo, como todo trabajo, requiere una serie de condiciones materiales que le son más o menos específicas. Por ejemplo, requiere tiempo liberado de la maternidad, de limpiar la casa, de cuidar a los demás. Yo tiene una ventaja, es de clase alta, y si bien su madre experimenta un descenso de clase al casarse con su padre, y después con el exilio a los Estados Unidos, recuperará estatus social, y gran parte de ese ascenso es producto de una historia migrante de esfuerzo. Además, Yo no tiene hijos de quienes ocuparse, aunque los desea. Su clase social,

más allá de los encontronazos que esta enfrenta, le posibilita dedicarse a la escritura. Sin embargo, a su vez, Yo pone en peligro su privilegio de clase al dedicarse a la escritura, al exponerse a la precariedad laboral del gremio, y al desaprovechar oportunidades de casarse de manera conveniente, o de seguir una carrera más segura. Es esto lo que reflejan las palabras de Sarita, la hija de la sirvienta, prima no reconocida por la familia que se convierte en una médico exitosa y quien había decidido no profesionalizarse como tenista: “Once in college, my coach wanted me to go professional, but I decided against it. Those hobby professions were for the García girls –who ended up being unemployed poets and flower arrangers and therapists. Instead I majored in the sciences– which didn’t come so easy to me” (cap. “The maid’s daughter: report”). Sarita observa las consecuencias de dicha elección de lo que considera profesiones de pasatiempo u ociosas: “Yo García, starving writer, sometime teacher, in a cheap jersey dress”. No obstante, al igual que su madre, Yo terminará casada con un *self-made man*, un médico como su padre, que asciende a la clase media alta estadounidense. El relato de Yo sobre cómo pasa de escritora aspirante a *best-seller*, así como el de Julia Álvarez en los ensayos de *Something to Declare*, no deja de reproducir el lugar común de la narrativa sobre el sueño americano, basado en el esfuerzo y la perseverancia (177-186).

La autora negocia con el mercado editorial. Y aunque tendrá un agente, se verá obligada a dar charlas que le quitan tiempo para hacer eso de lo que habla en estas: escribir. No se dedica exclusivamente a escribir, o estrictamente a la tarea que conduce a la escritura. Tiene que asegurarse editoriales, circulación, un público, un salario estable, en fin, el éxito no está garantizado, pero requiere toda una serie de condiciones de producción que la autora no esconde. Parecería, pues, que no hay temor de desmitificar la escritura, y se muestran algunos elementos materiales necesarios, incluidos aquellos que tienen que ver con el mercado, y los relacionados con una producción, con el trabajo, no como producto de la inspiración. Así como en *¡Yo!*, en *Something to Declare* se hace un comentario materialista del proceso de escritura, pero curiosamente se involucra un lenguaje cargado de ritualidad, y que tiene el efecto de

remitificar lo desmitificado: “That first entry into the writing room in the early morning is just a brief visit. I fill my writing bowl and say hello to my two *cemíes* (stone and wooden deities for Dominican Republic) and make sure my *Virgencita* has fresh flowers” (285). Se necesita tiempo, concentración, comentarios y evitar interrupciones. Aun así, no hay garantía de que el producto, el trabajo creativo, suceda. Dado el tiempo que se le va restando a la escritura, e incluso a la vida que no tenga que ver con toda una serie de gestiones de la escritura, la autora muestra que explotar al yo no es suficiente. Debe acudir también a la creatividad ajena, porque justamente la autoexplotación es abismal, pero también por un carácter colaborativo de las ideas y el arte, que la institución de la autoría esconde y se lo apropia para un autor.

¿A qué me refiero con que la autoexplotación abismal es lo que la lleva a explotar también la creatividad ajena? Las voces múltiples que proveen la materia prima de la escritura, además de ‘colaborar’ en la producción de la ficción, son también consumidores/lectores de Yo, o la fantasía de una audiencia extendida de Yo. Si Yo, como alienta en sus talleres de escritura, y como pone en práctica, a juzgar por el enojo de su madre, escribe de lo que sabe, y esto supone escribir en gran parte sobre ella misma y lo que sabe cada vez se va reduciendo al propio proceso gestor, entonces, su público lector no estaría incluyendo solo a quienes leen, en sentido formal, sus libros. Yo en sí misma es un libro, el cuerpo del libro y llega a un público tan amplio, es tanto su éxito que es leída hasta por personas analfabetas. Yo, en efecto, le da espacio a más de un personaje analfabeto, a Consuelo y a José, y a los campesinos a través de los cuales conoce a su tercer esposo, el médico. Pero más que verse como la típica mediación en la que se transcribe la oralidad del otro, y el saber del otro, acá es un saber que no se oculta que está orientado al yo, el saber sobre Yo, un ejercicio imaginario de cómo la leen los otros, como un intento de no quedarse tan solo en sí misma. Las divergencias de estos lectores están más relacionadas con sus particularidades en tanto tales, desde dónde leen, que con Yo misma, relevando diversas dimensiones del personaje. No obstante, Yo en más de una ocasión se ofrece a escribir, a ser escriba, y no oculta tampoco su intervención en el

transcurso de la historia y de los relatos. Yo altera el orden de los relatos, ejerce si no una autoría, al menos una coautoría dominante y conductora de las otras voces.

En la novela se insiste en que Yo se distingue por tener una imaginación sobresaliente, sin embargo, se muestran a la vez algunos límites respectivos a su capacidad imaginativa. Las historias que hace de pequeña se refieren a menudo a eventos que transcurrieron, a los que le añade uno que otro elemento. Por ejemplo, su mamá, tras disfrazarse de monstruo oso para asustar a las niñas y luego las niñas contarles la experiencia sin que hubieran descubierto que se trataba de ella, nota cómo Yo añade eventos que no sucedieron, en los que ella aparece como heroína (cap. “The mother: nonfiction”). Es uno de los modos en que la ficción de Álvarez cuestiona la supuesta transparencia del lenguaje de no ficción, a la vez que insiste en que no todo es imaginativo. Esta ambigüedad permite al público lector fantasear respecto de qué aspectos de la historia corresponden a la vida de la propia Julia Álvarez, y qué es producto de la imaginación. Yo invita y predica en su taller y en su vida, que se debe escribir sobre lo que se conoce, eso quiere decir en gran parte sobre sí. Entonces, el trauma, los momentos en que tiene problemas para adelantar su escritura, también podrían estar relacionados con la problemática de autoconocerse, en un contexto de exigencias que caen sobre la hija migrante, de conservar ciertas conductas y costumbres nacionales en un ambiente que no es el nacional, sino extraterritorial.

Respecto de las voces y perspectivas múltiples que componen la novela, se podría argumentar que son un modo compensatorio de otorgarles crédito, pero también una suerte de burla no necesariamente intencional, que puede pensarse como compulsión. La gran ironía, y el colmo de dejarlos hablar y exponer los ángulos menos amables de la propia Yo, reproduce la explotación de sus propias historias, pues sigue usándolos como material literario, con lo que la queja de que roba/usa sus historias y sus vidas, pasa a ser la historia misma, que alcanza así un intenso grado de autorreferencialidad.

La justificación terapéutica de la escritura, además de estratégica, se entrelaza con las exigencias al trabajador creativo en el capitalismo

neoliberal, quien, para Maurizio Lazzarato, ha sido empujado a adquirir atributos empresariales siendo responsable de todas las etapas del proceso de producción, gestión y, por supuesto, de los riesgos. Esta gran responsabilidad que supone ser empresa de sí, y al propio yo, como capital, es un modelo que no se limita a las artes pero que, en este rubro, por la implicación de la subjetividad en el proceso de producción, pareciera magnificarse. La autoexplotación de las facultades más íntimas de este sujeto empresarial neoliberal, como el lenguaje y los afectos, según Berardi, Laval y Dardot, y Han, entre otros, acarrea, sobre todo cuando los resultados no son los esperados, o vienen con un costo personal muy alto, una serie de patologías psicológicas, como la ansiedad y el pánico. Sin embargo, Álvarez intenta distanciar su justificación terapéutica de la escritura, del mercado::

I use the word calling in the old religious sense: a commitment to a life connected to deeper, more profound forces (or so I hope) than the market place, or the academy, or the hectic blur of activity, which is what my daily life is often all about. But precisely because it is a way of life, not just a job, the writing life can be difficult to combine with other lives that require that same kind of passion and commitment. (*Something to Declare* 280)

Pese a todos los ejemplos sobre el trabajo de la escritura literaria, Álvarez invoca la religiosa vocación. Tal como sugiere José M. Durán Medrano, obliterar la condición de trabajo de las artes podría estar haciendo a los artistas más susceptibles a la explotación. En las grandes desigualdades que se amplifican al interior del gremio de escritores, Yo ciertamente es un caso de éxito (tiene un agente que la ayuda, entre otras ventajas), y aun así no deja de sufrir de una serie de ansiedades. La novela *¡Yo!* de Álvarez, además de narrar el circuito del escritor, o la escritora, en el contexto neoliberal, borrando la frontera que separa la ficción de lo autobiográfico, propone a su escritura misma como antídoto terapéutico, en una economía narrativa altamente autorreferencial, en la que no queda mucho espacio para hacer y vivir otras cosas que no sean el propio proceso de escritura. ¿Cuál es la experiencia narrada? Se escribe

de lo que se sabe, y se sabe de lo que se escribe. Compensatoriamente, la escritora parece afirmar que, aunque la vida es corta, la escritura le permite imaginar que tiene varias, que a su vez son las vidas de otras personas.

## EDWIGDE DANTICAT: LA VACILACIÓN LITERARIO-PERIODÍSTICA

En “Walk Straight”, uno de los ensayos de *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work* (2010), Edwigde Danticat discute dos tipos de acusaciones que le dirigen miembros de la comunidad haitiana en los Estados Unidos: “You are a liar” y “You are a parasite and you exploit your culture for money and what passes for fame” (32-33)<sup>7</sup>. Las acusaciones se produjeron en el marco de la recepción de su primera novela *Breath, Eyes, Memory* (1994), cuya inclusión en la lista de libros recomendados por Oprah Winfrey contribuyó a su éxito en ventas y a la lectura por parte de un amplio público. Los miembros de la diáspora que levantaron las acusaciones se mostraban ofendidos por la trama ficcional de la novela, que trata sobre el trauma que le produce a una joven el ser revisada físicamente por su madre para comprobar si mantiene su virginidad. En la edición de la novela que se publica en 1999, Danticat añade un epílogo en respuesta a estas acusaciones, el que vuelve a publicarse inserto en el ensayo “Walk Straight”.

Las acusaciones de mentirosa y de parásito, quiero argumentar, modulan en gran medida la escritura y el tono de la compilación *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work*. Traducido al español por Lucía Stecher y Thomas Rothe como *Crear en peligro: el trabajo del*

<sup>7</sup> Cito la acusación más ampliamente: “You are a liar”, a woman wrote to me right before I left on the trip. “You dishonor us, making us sexual and psychological misfits”. “Why was she taught to read and write?” I overheard a man saying at a Haitian American fund-raising gala in New York, where I was getting an award for writing this book. “That is not us. The things she writes, they are not us”. [...] You are a parasite and you exploit your culture for money and what passes for fame”, is the second most common type of criticism I get from inside the community. Anguished by my own sense of guilt, I often reply feebly that in writing what I do, I exploit no one more than myself. (32-33)



*artista migrante*, se trata de una colección de doce ensayos, nueve de los cuales fueron reelaborados con materiales publicados antes en revistas y diarios entre los años 1999 y 2010 (175). Propongo leer estos ensayos como si fueran una defensa de la utilidad de la escritura de la autora ante las acusaciones, las cuales tienen efecto en el cómo y sobre qué se escribe. En los ensayos, se moviliza una heterogeneidad de materiales cuidadosamente trenzados, que integran eventos históricos, anécdotas familiares, testimonios y relatos biográficos sobre activistas, víctimas y artistas, cuyas poéticas la autora comenta. Estos motivos confluyen en la pregunta sobre lo que puede y no puede el arte en situaciones de urgencia, en un contexto marcado por la necesidad. El terremoto que sufre Haití en 2010, poco antes de que se publique el libro, de acuerdo con Opal Palmer Adisa, acentúa aún más el sentido de urgencia que ya se leía en los textos anteriores al 2010. Asimismo, varios de los ensayos muestran que los efectos destructivos de las catástrofes naturales se magnifican cuando hay violencia estatal, grandes desigualdades sociales y pobreza.

Formalmente, esta atención a la urgencia se expresa a partir de una hibridación con el periodismo. Michael Dash, anticipando la línea de lectura en clave de crónica que elaboro, se pregunta si el trabajo de Danticat es equivalente al de un periodista o un agrónomo (s. p.). La pregunta de Dash remite al ensayo o crónica –como les llamaré a estos textos de aquí en adelante– titulada “I Am Not a Journalist”, donde se relata que el apreciado periodista Jean Dominique, que muere por ejercer esta profesión en oposición a grupos de poder, se graduó, en realidad, no de periodismo, sino de agronomía. De esta manera se sugiere que Danticat, si bien es oficialmente una escritora de ficción, también podría practicar el periodismo. La respuesta creativa de Danticat busca la valoración del trabajo literario en clave de una utilidad que negocia con las demandas que la interpelan en cuanto escritora diaspórica. Más aún, sostengo que estos ensayos pueden ser llamados crónicas, a la luz de una tradición de escritura latinoamericana.

No es casual que en “Walk Straight”, donde expone la antes mencionada acusación de parásito, junto con la acusación de ser mentirosa, se recoja además un sustrato no ficcional para la novela *Breath, Eyes, Memory*,

representado por Tante Ilyana, tía de Danticat, y el espacio que esta habita. Es decir, se sugiere que el espacio y la tía sirvieron de base para imaginar a uno de los personajes principales de la novela, quien es tía de la protagonista, y al entorno rural del que proviene, aunque la ficción toma sin duda un rumbo muy diferente. La misma autora así lo explicita en la carta inserta en la crónica (33). El conflicto de abuso que da forma a la trama es discutido, no como algo que sucedió a su tía o a ella misma. Indica, empero, que supo de otras mujeres a las que le ocurrió, a la vez que defiende el estatuto de la ficción. Danticat relata que escribió la carta, que funcionó como epílogo de la novela y que responde a las acusaciones, en el cementerio familiar que custodiaba su tía (33). Atribuye las acusaciones, con las que vinculo su acercamiento al periodismo, a una hipersensibilidad tras la discriminación que la diáspora haitiana ha sufrido en los Estados Unidos, de manera que sus miembros sobrereaccionarían a críticas dirigidas a la misma comunidad, ya sea diaspórica o nacional. Pero como se verá, las personas que viven en Haití, concretamente miembros de su familia, también muestran suspicacias hacia la escritura de Danticat.

Al cuestionarse y reprocharse la verosimilitud que implica exponer lo que no pasó como si hubiese sucedido, la acusación de mentir podría poner a la ficción –que en principio no está obligada a remitir a lo factual– en un lugar confuso. En “Crear en peligro” (1957), conferencia de Albert Camus homenajeada por Danticat al otorgarle al libro y su primera crónica un título homólogo, se discutía el problema del realismo, aunque desde su imposibilidad. Pero, más allá de las complejidades filosóficas de la ficción como categoría, me interesa resaltar que la recepción acusatoria aludía al tradicional estatuto de la mentira como falta moral, como injuria o delito. Mientras que el calificativo de parásito, relacionaba esta primera idea de la mentira como falsificación de la realidad, con una motivación económica en tanto la fama conlleva capital simbólico, traducible a capital material. Se trata de vivir, como vividora, no tanto de la riqueza simbólica de Haití, como del morbo y el sensacionalismo. El reproche ya no es simplemente a quien tiene el lujo de no trabajar, o de dedicarse a la literatura sin esforzarse por cambiar las condiciones

materiales de las clases oprimidas, aquí está dirigido al éxito económico por escribir, presuntamente, explotando y falseando testimonios, para un público norteamericano.

Quiero regresar brevemente a la hipótesis de Rohrleitner sobre ¡Yo!, para precisar un contraste en relación con las críticas hechas a *Breath, Eyes, Memory* que motivan en parte el tipo de escritura que se practica en *Create Dangerously*. Rohrleitner argumentaba que ¡Yo! ha tenido menos éxito comercial que la primera novela de Álvarez, *How the García Girls Lost Their Accent*, debido a que en la secuela se ventilaban, por decirlo coloquialmente, algunos trapos sucios sobre la familia latina. En el caso de *Breath, Eyes, Memory*, las críticas parecerían indicar un efecto opuesto. El hecho de que la familia de mujeres haitianas retratada en el texto no sea idealizada, y se tematicen tradiciones que generan traumas, es, según estas críticas, el modo sensacionalista con el que el libro logra su éxito económico. Volviendo al contrapunto que ofrece la novela ¡Yo! de Álvarez, vimos que Fifi acusa a Yo de explotar las historias familiares, lo que implica en la novela lograr éxito económico con ellas; se lamenta, sin embargo, de que Yo no escriba novelas más comercializables que exponer las intimidades de la familia. Lo que para la novela de Danticat le gana ventas, para la de Álvarez entonces las estaría disminuyendo. En las crónicas de Danticat, la familia haitiana, la suya, es retratada de forma más positiva y menos ambivalente que la de Sophie, el personaje principal de la novela. No obstante, hay un elemento en común entre la novela de Álvarez y las crónicas de Danticat. Así como la familia de Yo le pide no hacer públicas las historias de sus familiares, en “The Other Side of the Water”, de Danticat, la autora plantea que sus parientes temen compartirles sus relatos. Otra de sus tías le pide explícitamente que no escriba la historia de su hijo, el primo de Danticat, y esta última solo concede cambiarle el nombre:

“People talk, Tante Zi went on. “They say that everything they say to you ends up written down somewhere”. Because she was my elder, my beloved aunt, I bowed my head in shame, wishing I could apologize for that, but the immigrant artist, like all other artists, is a leech and I needed to latch on. (94-95)

Téngase aquí en cuenta, además, que la crónica es sobre un primo que muere por complicaciones causadas por el SIDA, condición por la que se ha estigmatizado a la comunidad haitiana diaspórica en los Estados Unidos, desde la década del ochenta (Cooley). La ficción de *Danticat* muestra costumbres haitianas que son abusivas, y se teme que sea un modo de confirmar el sensacionalismo y los prejuicios que se han atribuido a las personas haitianas desde la independencia de Haití. Pese a la diferencia entre un retrato racista que atribuye salvajismo y su discusión de costumbres abusivas, siglos de lo primero genera el efecto de que cualquier crítica quiera evitarse.

*Danticat*, a diferencia de la imagen negativa que circula en los medios y la opinión pública racista en los Estados Unidos, que presenta a las personas haitianas como desprovistas de historia, tal como se muestra en el trabajo de Sibylle Fischer, y que genera sobrerreacciones, intenta, en cambio, contextualizar en sus novelas, como ha estudiado Elena Machado Sáez y Lucía Stecher. Las crónicas de *Crear en peligro* contienen referencias contextuales e históricas que apuntan a contrarrestar las lecturas deshumanizadoras sobre las poblaciones haitianas. Esto no implica, sin embargo, que *Danticat* se limite a acusar a un enemigo externo y deje de criticar internamente. En efecto, *Danticat*, en la crónica “*Daughters of Memory*”, se sitúa a sí misma en una genealogía de escritoras que también se han atrevido a hacerlo, como Marie Vieux-Chauvet (59-71).

*Danticat* no es solo vista con suspicacia por ciertos segmentos de la comunidad diaspórica; su propia parentela teme que use los relatos familiares en sus libros. Pero hay más, ella y la comunidad diaspórica en su conjunto parecen ser blanco del recelo por parte de las personas haitianas que viven en la isla. Este sentimiento se manifiesta en cómo se usa el término *dyaspora*, definido en “*I Am Not a Journalist*”. De acuerdo con *Danticat*, a diferencia del término diáspora en español, la variante del creole haitiano alude no solo a la comunidad, sino también a quién migra en singular. Cuando la persona haitiana diaspórica expresa un punto de vista que se opone al de las personas que viven en Haití, estas suelen responder: ““What do you know? You’re living outside. You’re a *dyaspora*” (49). Es decir, llamar *dyaspora* a alguien es un modo de desautorizarlo. La autora además ha

sido llamada “a parasitic *dyaspora*” (50). La adjetivación “parasitaria” sugiere las acusaciones de explotación de la cultura haitiana de parte de quienes no viven en el país, que cuentan con conexiones internacionales y se dirigen también a un público internacional. En contraste con sus compatriotas residentes, Danticat escribe en inglés, reside en un país rico y tiene privilegios que causan recelo. Solo vivir en la isla, de acuerdo con esta perspectiva, le daría derecho a opinar.

Danticat se defiende soslayadamente de este silenciamiento que acarrea el apelativo *dyaspora* al describir una sensibilidad específica del artista migrante:

Self-doubt is probably one of the stages of acclimation in a new culture. It's a staple for most artists. As immigrant artists for whom so much has been sacrificed, so many dreams have been deferred, we already doubt so much. It might have been simpler, safer to have become the more helpful doctors, lawyers, engineers our parents wanted us to be. When our worlds are literally crumbling, we tell ourselves how right they may have been, our elders, about our passive careers as distant witnesses. (94-95).

Ante las suspicacias por los privilegios que conllevaría vivir en el extranjero, Danticat presenta una experiencia que debe lidiar con la inseguridad o la duda por partida doble, es decir, tanto en relación con su pertenencia a Haití como a los Estados Unidos. De esta manera matiza sus privilegios al presentar cierta vulnerabilidad. Sin embargo, lejos de autovictimizarse, usa la duda como una sensibilidad valiosa, que tiene, pues, algo que ofrecer. La duda, la vacilación, acomoda al lugar fronterizo desde el que escribe, que sería su doble pertenencia a Haití y a Estados Unidos, como se ha afirmado en numerosas ocasiones –Thurman, por ejemplo–, pero también a la crónica misma, a la vacilación entre la ficción y no ficción.

La vacilación también rodea las respuestas a la pregunta sobre lo que puede y no puede el arte. La sospecha hacia el arte como práctica lujosa y distante, que no es capaz de atender lo urgente, es discutida por Albert Camus en su mencionada conferencia “Crear en peligro”, texto en el que se apoya Danticat para postular su propio arte comprometido. Al igual que

en Camus, la pregunta que resuena en esta antología de crónicas, no es sobre si el arte es innecesario, sino por cuán necesario es en un contexto acuciado por problemas de urgencia. Lo necesario, si lo pensamos en los términos de Hannah Arendt, es aquella labor metabolizable o de reproducción, que permite la supervivencia. De manera que, si bien Danticat no habla directamente de un cuarto propio para escribir, sí alude a que para hacerlo se requiere tener cubiertas las necesidades que permiten la reproducción de la vida; así se hace algo que quizás no es necesario, pero sí útil, como se puede apreciar en la crónica que abre la antología de título homólogo a la conferencia de Camus:

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. 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. (13-14)

Es decir, cuando se está sobreviviendo, parecería imposible escribir.

La escritura de Danticat ha sido descrita como “culposa” por Nick Nesbitt y Dash. La autora parece sentir culpa del privilegio de que, por ejemplo, la búsqueda literal del pan no sea lo que organiza su día, como lo ha sido para sus parientes. Una forma de atajar dicha culpa es explicitar, sino lo necesario, lo útil que puede ser escribir. No obstante, la autora parece ser modesta respecto de la utilidad de su escritura. Dicha modestia es evidente cuando se compara con quienes, a diferencia de ella, han puesto su vida en riesgo o la han perdido por practicar su arte (es decir por lo que ese arte puede hacer):

The only book my parents and uncle have read more than once is the Bible. I used to fear their reading my books, worried about disappointing them. My stories do not hold a candle to having lived under a dictatorship for most of your adult life [...]. Reading, and perhaps ultimately writing, is nothing like living in a place and time where two very young men are killed in a way that is treated like entertainment. (12)

En una discusión posterior a la publicación de *Create Dangerously*, publicada en *Small Axe* en 2011, Danticat afirma que, si pudiera, reduciría la cantidad de “*mea culpas*” en su libro, aunque también, casi contrarrestando esta reducción, dice que sería más vacilante en ciertas afirmaciones demasiado asertivas que hace, aun cuando en su tono suele dominar la duda. Sin embargo, al examinar cuidadosamente su concepción del arte, se puede notar que pese a los *mea culpas* que van de la mano con la vacilación, su modestia se relativiza:

One of the many ways a sculptor of ancient Egypt was described was as “one who keeps things alive”. Before pictures were drawn and amulets were carved for ancient Egyptians tombs, wealthy men and women had their slaves buried with them to keep them company in the next life. The artists who came up with these other types of memorial art, the art that could replace the dead bodies, may also have wanted to save lives. In the face of both external and internal destruction, we are still trying to create as dangerously as they, as though each piece of art were a stand-in for a life, a soul, a future. (20)

Aunque Danticat, no muy lejos de Julia Álvarez, parece sugerir que el trabajo artístico puede cumplir un cierto rol terapéutico, es más determinante como fuente de esperanza y de oposición a los gobiernos y pensamiento autoritarios<sup>8</sup>. Si bien no puede curar como sí lo podría hacer un médico, profesión a la que usa de contrapunto en varias ocasiones en sus crónicas, sugiere que quizás sí pueda salvar vidas, al modo del arte funerario egipcio. Salvar vidas no es poco. Se establece una conexión entre arte memorial, en honor a los muertos, y memoria.

Como observa Martin Munro, Danticat rescata la memoria de personajes famosos y trágicos como Marcel Numa, Louis Drouin y Jean Dominique, pero también la de los miembros de su familia. Más aún, identifica en una tía una práctica que confluye con su poética sobre el arte de mantener

<sup>8</sup> En “Walk Straight”, concretamente en la carta que dirige al personaje Sophie, protagonista de *Breath, Eyes, Memory*, describe su viaje a Haití de 1999, como uno de autosanación; dicha autosanación difícilmente se puede disociar de la escritura misma de la carta (33).

viva la memoria. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en “Walk Straight”, al narrar su visita a su tía, “Tante Ilyana”, la única familiar cercana que queda viviendo en una zona de difícil acceso en Haití, en las montañas de Beauséjour. Los familiares intentan persuadir a la tía de que se mude a la capital por temor de que muera y no puedan llegar a su funeral a tiempo. Sin embargo, la tía se queda para cuidar la tumba de su hija. La crónica termina con la noticia de la muerte de Ilyana que les llega a Danticat y a su padre en Nueva York, con más de un día de demora. La crónica misma puede entenderse como la continuación del legado de la tía, otra forma del útil y al final no tan modesto “memorial art” (20).

Memoria y crónica se entrelazan, preservar la memoria aparece como una urgencia de la que se quiere hacer cargo la escritura de Danticat con su hibridación con el periodismo, profesión que, además de peligrosa, es muy respetada en Haití. Por esto, cuando su tía cree que es una periodista en lugar de una escritora, se siente halagada y no se esfuerza por corregirla: “A *journalis*, or *journalist*, is the most common kind of writer in Haiti. A mix of usefulness—you are offering a service to others by providing information—and notoriety makes it an occasionally respectable profession” (28). La persona periodista es considerada cercana, no solo porque informa en la prensa escrita sino también por radio, como es el caso de Jean Dominique. Aunque no pueda leer las crónicas de Danticat por ser analfabeta, la tía podría verla en la televisión o escucharla en la radio. El trabajo literario se percibe más distante que el periodístico; recordemos una cita anterior y su tono de culpa “our passive careers as distant witnesses” (19). Resulta ilustrativa la defensa que hace Danticat de su amigo también escritor diaspórico, Dany Laferrière, al ser criticado por algunos periodistas canadienses por haber regresado a Canadá a los pocos días del terremoto de 2010: “He should have stayed with his people, they said. And I have no doubt that if he were a doctor, he would have” (161). Vale preguntarse por qué Danticat, siendo escritora como Laferrière y después de no haber aceptado asistir a un congreso literario en Haití debido a que debía cuidar la salud de su hija, y por el cual su colega se encontraba en la capital cuando ocurrió el sismo, sí fue después del terremoto a ayudar. Una posible respuesta, en parte, es que fue para



reportear, o más bien escribir la crónica “Our Guernica”, sobre lo que estaba aconteciendo.

Al considerar ejemplos de crónicas escritas en las últimas décadas del siglo XX, provenientes de Latinoamérica y del Caribe hispano, Mónica Bernabé plantea las fronteras abiertas y funciones variables de este género que se roza con el periodismo, la antropología y la literatura, entre otras. Nos recuerda, a su vez, que la escritura en este continente, tiene desde sus orígenes características híbridas, y que las mismas se acentúan y se retoman en el siglo XXI ante el colapso de preconceptos sobre lo literario (Bernabé 7-8). Los tensores y marcadores que identifica Bernabé en la crónica parecerían describir muy bien el tipo de escritura que entrega Danticat. Justamente, lo que sobresale al momento de definir la crónica es su heterogeneidad, porosidad y convivencia con las formas factuales que integra. Sin pretender afirmar que el texto es más una crónica que una forma testimonial o un ensayo, me interesa destacar que, pese a esa porosidad y cierta tendencia a lo informe del género, lo que hallamos en Danticat, o parte de lo que hallamos, se puede entender como una negociación con el reportaje y el narrador oral descrito por Walter Benjamin. Además de reconocer la presencia de elementos del testimonio, subrayar esa forma de narrar entre el periodismo moderno y el relato oral que sería la crónica (lo que se manifiesta en cómo entran los sucesos noticiosos que describe, a la par con las tradiciones orales de su familia), es también clave como modo de legitimar su arte ante las acusaciones; expande la utilidad que a su escritura le reclama la urgencia y la necesidad, no se trata de una escritura indiferente. De esta manera, Danticat trabaja estratégicamente con su mismo sentimiento de culpa, por no hacer cosas que atiendan la urgencia o por no estar en el país, tanto al dar cuenta de quienes lo hacen y ponen más el cuerpo, como al practicar un género de no ficción que se aproxima al periodismo (a diferencia de las mentiras contenidas en la novela, que le ganan la acusación).

La cualidad híbrida y de vacilación genérica que ha estudiado Mónica Bernabé en la crónica se corresponde, entonces, al mismo tono dubitativo que cultiva Danticat, y a su admiración por el periodismo, o más bien, a su deseo por servir a su lugar de origen a través de una profesión muy

valorada –por responder a lo urgente–. La escritora, a su vez, no deja de mantener cierta distancia, contemplativa, ante dicha urgencia. Aunque sus textos adquieran la forma de entrevista o tomen testimonio, no se reducen al “cómo, cuándo y dónde” ni tampoco dejan de complejizar el lenguaje, es decir, a diferencia del periodismo *mainstream*, no dan por sentado una transparencia. En este sentido, Danticat vuelve a adscribir a Camus, quien cuestiona la posibilidad de un realismo radical, y a la vez valora la práctica periodística. No obstante, al Danticat compararse con una sanguijuela (“a leech”) (95), incorpora en su poética la acusación de parásito. Acepta, de un modo estimulante, que el arte que podría salvar la vida de las personas, vive a su vez de la vida y de la memoria de sus muertos.

## AUTOEXPLOTACIÓN Y TRABAJO COLABORATIVO

El recelo a los métodos de escritura –motivados por la sospecha de que estarían dirigidos a lograr éxito en el mercado–, son analizables como apreciaciones subjetivas que justamente conforman valoración –no de cambio en este caso–, aunque sea negativa, que consiste en poner en duda el valor de uso y su legitimidad en términos cualitativos. Tal vez se deba a que opera, por un lado, un historiable remanente de duda sobre el valor de uso de las artes, en términos de su instrumentalización, pero a su vez, un remanente, también historiable, de que el valor de uso del arte –la satisfacción de una necesidad– sería su capacidad crítica y de resistencia respecto del mercado capitalista. Esta posibilidad es difícil de sostener si el arte y la literatura se adaptan al mercado, en lugar de transformarlo, o a lo mínimo, esquivarlo. Como muestran Luis Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández y Alejandra Laera, en Latinoamérica tradicionalmente se detectan fuertes recelos del mercado por los escritores de mayor renombre o críticos, al mismo tiempo que se evidencia cómo la literatura se articula en él, lo que explicaría las duras críticas a Álvarez y Danticat en torno a la lengua en la que escriben y su capacidad para opinar sobre el Caribe.

Téngase en cuenta, pues, cómo Latinoamérica, incluyendo el Caribe, y su literatura, a pesar de las fuertes contradicciones, se ha articulado desde el modernismo en oposición espiritual a la materialista –y aquí no en sentido precisamente marxista– América del norte (Ramos). La pertenencia doble y fronteriza de Álvarez y Danticat, como la de muchas otras autorías, implica que se las juzgue desde varios horizontes de lecturas, no solo uno latino en los Estados Unidos, también uno que las contempla desde el Caribe y Latinoamérica; horizontes que cabe aclarar no son bloques homogéneos, pero históricamente estarían dominados por ciertas tendencias.

Los divergentes modos en cómo responden a las críticas Álvarez y Danticat las lleva a reencontrarse, empero, en un relevante aspecto común relativo a la explotación. Cuando Danticat replica que se explota a ella misma más que a nadie, puede estar refiriéndose también a toda esa realidad y mundo material del oficio literario, altamente demandante y competitivo que tematiza Álvarez detalladamente, incluso si su declaración es leída como una forma de inscribirse en la comunidad haitiana. Se sugiere, pues, que escribe sobre sus propias experiencias, sobre su yo y sus interacciones con la comunidad a la cual pertenece (aun cuando también afirma que es a modo de un “echo chamber”, restándole centralidad al yo [159]), lo que también nos remite a la explotación del yo, que tanto el personaje de Yolanda como la propia autora, Julia Álvarez, exprimen en su escritura autorreferencial. El éxito económico, en las valoraciones negativas aludidas, no se toma como un mérito, sino más bien como un deshonesto aprovechamiento. El camino a la autoría reconocida es presentado por ambas autoras como uno singularmente arduo. Álvarez muestra cómo debió realizar otras labores antes de poder sostenerse con su escritura. Lo hacía sin dejar de reproducir el sueño americano, con lo cual se podría argumentar que ayuda en la reproducción del ciclo de explotación. Que usara parte de su tiempo en otras labores, da cuenta del carácter mayormente improductivo de la literatura solo superado en casos excepcionales, como el de ella misma. Insisto, ¿cómo interpretar que remistifique la profesión, al considerarla una vocación, a la vez que

tiene una aproximación material? No tengo una respuesta certera, pero algunas pistas podrían encontrarse en los argumentos de Luc Boltanski y Ève Chiapello, sobre la estetización del trabajo durante el neoliberalismo, y en la refutación que Lazzarato hace de estos, cuando argumenta que es más bien el artista el que ha adoptado un modo gerencial.

Recordemos la palabra “parásito”. En las acusaciones contra ambas autoras, se puede observar que no son percibidas como trabajadoras, sino como intermediarias que obtienen plusvalía por un trabajo que no realizan, pues sería la vida misma de las personas cuyas historias pasan a formar parte de las páginas la que se explota y, peor aún, se falsea. De esta manera, las autoras serían más bien acercadas al rol de capitalistas (¿o pequeñas empresarias de sí?) que ponen en circulación la obra (a los libreros, editores, en cuyo rubro, por cierto, hay grandes diferencias y grados de lucro, y también números rojos), más que al papel del mismo, que en una de las posibles interpretaciones de la concepción marxista, estaría realizando una actividad como parte de su propia naturaleza, porque le es necesaria o útil<sup>9</sup>. Ambas, al responder a estas críticas, problematizan la autoría o los derechos de propiedad autoral. ¿Intermediarias de los relatos de otras personas, es decir, capitalistas? ¿Artesanas, virtuosas o trabajadoras? Domina en Danticat el presentarse a sí misma como trabajadora, y en Álvarez, como trabajadora y como persona con vocación. La acusación de explotar las historias de la familia y de las poblaciones caribeñas que les es común se atenúa estratégicamente al redireccionarse para exponer una autoexplotación de la creatividad. Conceden que se explotan los relatos y las vidas de las otras personas, pero –intentan persuadir–, al menos, es con fines instrumentales, necesarias, útiles, como sanar un trauma o salvar una vida en el futuro.

<sup>9</sup> No hay una interpretación clausurada sobre la concepción marxista del artista, que aparece a veces como virtuoso, es decir, en praxis, y otras, como artesano. Sobre este debate se puede consultar a Durán Medrano y Raúl Rodríguez Freire.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADISA, OPAL PALMER. "Up Close and Personal: Edwidge Danticat on Haitian Identity and the Writer's Life". *African American Review* 43.2/3 (2009): 345-55.
- ÁLVAREZ, JULIA. *How the Garcia girls lost their accents*. Nueva York: Plume, 1991.
- \_. *Something to declare: Essays*. Chapel Hill: Algonquin Books, 2014.
- \_. *¡Yo!* Chapel Hill: Algonquin Books. Kindle Edition.
- ARENDRT, HANNAH. *La condición humana*. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Paidós, 2005.
- BENJAMIN, WALTER. "El narrador". *El narrador*. Santiago: Metales Pesados, 2008.
- BERARDI, FRANCO. *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*. Los Ángeles: Semiotext(e), 2009.
- BERNABÉ, MÓNICA. Prólogo. *Idea Crónica: Literatura de no ficción iberoamericana*. Comp. María Sonia Cristoff. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. 7-25.
- BOLTANSKY, LUC, Y ÈVE CHIAPELLO. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.
- CAMUS, ALBERT. *Create Dangerously: The Power and Responsibility of the Artist*. Nueva York: Vintage Books, 2019.
- COOLEY, MARTHA. "Haiti: The AIDS Stigma". *NACLA* 25 de sept. de 2007. <<https://nacla.org/article/haiti-aids-stigma>>.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, LUIS, ÁLVARO FERNÁNDEZ-BRAVO, Y ALEJANDRA LAERA. *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- DANTICAT, EDWIDGE. *Breath, Eyes, Memory*. Vintage Books. Kindle Edition.
- \_. *Create dangerously: The Immigrant Artist at Work*. Princeton: Princeton UP, 2010.
- \_. *Onè, respè*. *SX salon* 4 (2011).
- HAN, BYUNG-CHUL. *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder, 2016.
- LAVAL, CHRISTIAN, Y PIERRE DARDOT. *La nueva razón del mundo: ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Barcelona: Gedisa, 2013.
- DASH, MICHAEL. "The Pregnant Widow: Negating Frontiers in Danticat's Create Dangerously". *sx salon* 4 (2011).
- DURÁN MEDRANO, JOSÉ MARÍA. *Hacia una crítica de la economía política del arte*. Madrid: PyV, 2008.
- FISCHER, SIBYLLE. "Haiti: Fantasies of Bare Life". *Small Axe* 23 (2007): 1-15.
- KARASH-EASTMAN, JENNIFER LYNN. *The Trialectics of Transnational Migrant Women's Literature in the Writing of Edwidge Danticat and Julia Alvarez*. Diss. University of South Carolina, 2015.
- LAZZARATO, MAURIZIO. "Las desdichas de la "crítica artista" y del empleo cultural". Trad. Marcelo Expósito. European Institute for Progressive Cultural Policies, 2007. <<https://transversal.at/transversal/0207/lazzarato/es>>.
- MACHADO SÁEZ, ELENA. *Market Aesthetics: The Purchase of the Past in Caribbean Diasporic Fiction*. Virginia: University of Virginia Press, 2015.

- MARDOROSSIAN, CARINE M. *Reclaiming Difference: Caribbean Women Rewrite Postcolonialism*. Virginia: University of Virginia Press, 2005.
- MCGURL, MARK. *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge: Harvard UP, 2009.
- MUNRO, MARTIN. "Writing on the threshold". *SX Salon* 4 (2011): s. p.
- NESBITT, NICK. "Voicing Memory. Maryse Condé, Edwidge Danticat". *Voicing Memory: History and Subjectivity in French Caribbean Literature*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2003. 192-212.
- RAMOS, JULIO. *Desencuentros de la modernidad: literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 2003.
- RODRÍGUEZ FREIRE, RAÚL. *La condición intelectual*. Santiago: Mimesis, 2018.
- ROHRLEITNER, MARION. "¡Yo! on the Margins." *Inhabiting La Patria: Identity, Agency, and Antojito in the Work of Julia Alvarez*. Ed. Rebecca L. Harrison y Emily Hipchen. Nueva York: State University of New York Press, 2013. 43-62.
- STECHER, LUCÍA. *Narrativas migrantes del Caribe: Michelle Cliff, Jamaica Kincaid y Edwidge Danticat*. Buenos Aires: Corregidor, 2015.
- THURMAN, DEBORAH. "Professions of Craft: Program Era Pedagogy in Julia Alvarez's Yo!". *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 77.4 (2021): 61-86.
- YÚDICE, GEORGE. *The Expediency of Culture*. Chapel Hill: Duke UP, 2004.